

**JORGE EDUARDO  
BENAVIDES**

# CONSIGNAS PARA ESCRITORES

**TÉCNICAS LITERARIAS  
Y CONSEJOS PRÁCTICOS**



  
CASA DE CARTÓN

# CONSIGNAS PARA ESCRITORES

Jorge Eduardo Benavides

**CONSIGNAS PARA  
ESCRITORES**

Con la colaboración de Eva Valeije



CASA DE CARTÓN

© Jorge Eduardo Benavides, 2012  
© Editorial Casa de Cartón S. L., 2012

Editorial Casa de Cartón  
editorial@casadcarton.es  
www.casadcarton.es

Todos los derechos reservados.

Primera edición: Junio 2012

ISBN: 978-84-938892-9-6  
Depósito Legal: M-19233-2012

Printed in Spain

# Índice

Advertencia .....	13
Consignas para escritores.....	15
Clase 1: Cuentos realistas y no realistas .....	17
Propuesta: Encadenando palabras .....	18
Ejercicio: Combate (Maximiliano Chirinos) .....	18
Comentario .....	20
Clase 2: Breve apunte sobre la descripción .....	21
Propuesta: Una belleza hecha de palabras.....	22
Ejercicio: Reanimación (Samuel Arias) .....	23
Comentario .....	24
Clase 3: La única forma de esquizofrenia vocacional .....	25
Propuesta: Una plaza cotidiana... vista por primera vez..	26
Ejercicio: Fiebre (Carmen Pujol) .....	27
Comentario .....	38
Clase 4: La exposición forzada.....	31
Propuesta: Buscando la sutileza .....	33
Ejercicio: Sin título (Rodrigo Díaz Pino) .....	33
Comentario .....	34
Clase 5: El narrador y el punto de vista (I) .....	35
Propuesta: El cartero llama dos veces .....	37
Ejercicio: Sin título (Eduardo Izaguirre) .....	38
Comentario .....	40

Clase 6: El narrador y el punto de vista (II).....	41
Propuesta: Una misma voz, dos personajes.....	43
Ejercicio: La duda (Rafael Borrás).....	44
Comentario .....	47
Clase 7: El punto de vista (...y III).....	49
Propuesta: Leyendo a un maestro y tres títulos de cine ...	51
Comentario .....	51
Clase 8: El argumento .....	53
Propuesta: Lo que dice la crítica de mi película .....	54
Ejercicio: Sangre que no has de beber (Marco Tulio Capica).....	54
Comentario .....	57
Clase 9: En busca del lenguaje perdido (I) .....	59
Propuesta: La piedra en el estanque.....	61
Ejercicio: Sin título (Alice Hux).....	61
Comentario .....	62
Clase 10: En busca del lenguaje perdido (II) .....	65
Propuesta: Abriendo el redil de las palabras .....	66
Ejercicio: Liturgia (Trini Rodríguez) .....	67
Comentario .....	68
Clase 11: En busca del lenguaje perdido (...y III).....	69
Propuesta: Una visita inesperada.....	71
Ejercicio: Hogar (Eduardo Izaguirre).....	72
Comentario .....	74
Clase12: El personaje (I) .....	75
Propuesta: Una maleta misteriosa .....	76
Ejercicio: Autoretrato ( José Aguilar).....	78
Comentario .....	81
Clase 13: El personaje (II). La prosopografía y la etopeya ..	83
Propuesta: Dos lecturas para el fin de semana.....	84
Ejercicio.....	85

Clase 14: El personaje (...y III) plano y complejo .....	87
Propuesta: Una historia detrás de la foto .....	89
Ejercicio: Una taza de té (Personaje 1) (Alvaro Arrivillaga) .....	90
Comentario .....	92
Clase 15: El inicio de un cuento .....	95
Propuesta: Un buen final para un buen principio.....	97
Ejercicio: La vida difícil (José Aguilar).....	97
Comentario .....	100
Clase 16: El tono narrativo .....	103
Propuesta: Una comida campestre en tono policíaco ....	104
Ejercicio: Continuidad de los bosques (Marco Tulio Capica).....	105
Comentario .....	107
Clase 17: El ritmo de la narración (I) .....	109
La Propuesta: Una huida muy literaria.....	110
Ejercicio: El tacón de manuela (Natalie Gamero) .....	111
Comentario .....	112
Clase 18 : El ritmo narrativo (...y II) .....	115
Propuesta: ¿En el hospital o en el juzgado?.....	117
Ejercicio: En espera (Lilian Godínez).....	117
Comentario .....	119
Clase 19: Errores más frecuentes... Un breve repaso .....	121
Clase 20: Los discursos narrativos (I) .....	123
Propuesta: Cuando los personajes se lanzan a hablar ....	125
Ejercicio: Aquí no es (José Aguilar) .....	125
Comentario .....	129
Clase 21: Las acotaciones.....	131
Propuesta: Retocando el texto .....	133
Ejercicio: En un bar (Ernesto Groppo) .....	133
Comentario .....	135

Clase 22: El discurso indirecto .....	139
Propuesta: A la búsqueda del discurso indirecto .....	140
Clase 23: Discurso indirecto libre .....	143
Propuesta: Cómo hablan unos personajes de Hemingway .....	145
Ejercicio: Los asesinos (Cuento original de Ernest Hemingway) (Ana Herrera).....	145
Comentario .....	147
Clase 24: El relato hiper breve I .....	149
Propuesta: El epitafio como relato .....	150
Ejercicio: Selección de 177 epitafios.....	150
Clase 25: El relato hiper breve (...y II) .....	151
Propuesta: El aguacate ambicioso entre las manos .....	152
Ejercicio: Selección de 135 microrrelatos .....	152
Clase 26: El discurso libre directo .....	155
Propuesta: Todos los diálogos, el diálogo .....	156
Ejercicio: Ni que niños muertos (Antonio Martín Sosa).....	156
Comentario .....	157
Clase 27: El conflicto (I) .....	159
Propuesta: Un sobrino de ocho años, una tormenta, un conflicto .....	160
Ejercicio: El último día (Lucas Vesciunas).....	160
Comentario .....	164
Clase 28: El Conflicto (...y II) .....	165
Propuesta: Con el profesor en Alejandría .....	166
Ejercicio: Sin título (Gloria Noriega).....	166
Comentario .....	168
Clase 29: El tiempo en la ficción (I)	
Propuesta: Desbaratemos el tiempo .....	170
Ejercicio: Una prosa para Dabiana (Raúl Márquez) .....	170
Comentario .....	173



Clase 30: El tiempo en la ficción (...y II) .....	175
Propuesta: El paciente amnésico .....	176
Ejercicio: El futbolista de los ojos tristes (José Ávila Forero) .....	176
Comentario .....	179
Clase 31: El tiempo y la estructura narrativa (I) .....	181
Propuesta: El funeral que nos cambió al personaje.....	182
Ejercicio: Cosas de tu hermano (José Luis Rodríguez Núñez) .....	182
Comentario .....	184
Clase 32: El tiempo y la estructura narrativa (...y II) .....	185
Propuesta: La página asesina .....	186
Ejercicio: Canta violeta (Rafael Borrás).....	186
Comentario .....	189
Clase 33: El suspense.....	191
Propuesta: Se ha escrito un crimen .....	192
Ejercicio: En la cárcel (Mónica Balladore) .....	192
Comentario .....	194
Clase 34: Una vuelta de tuerca sobre la focalización .....	196
Propuesta: La novia, la suegra y la boda .....	198
Ejercicio: La boda de Cosette (Max Chirinos) .....	198
Clase 35: La analepsis o <i>flash back</i> .....	201
Propuesta: El <i>flash back</i> .....	202
Ejercicio: Da vueltas el mismo sol (José Hoyuelos) .....	202
Comentario .....	206

## Advertencia

Las breves consignas que encontrarán aquí los lectores, así como sus correspondientes ejercicios y ulteriores comentarios, fueron planteados originalmente para que funcionaran en un *blog*, es decir, en un medio en constante renovación, permeable, dúctil, cada vez con mayor número de adeptos y drásticamente alejado del formato más convencional del texto impreso al que muchos todavía estamos acostumbrados. Somos conscientes de las limitaciones e imperfecciones que el obvio trasvase puede provocar en este libro. Por eso hemos trabajado arduamente para limar tales asperezas e intentar así que estas consignas cumplan su cometido: ser una guía, una orientación para quienes quieren dedicarse, de manera más o menos seria, a la literatura. Es pues un híbrido entre el libro de técnicas narrativas habitual y el *blog* de literatura más propio de estos tiempos que corren. Nos hace ilusión pensar que hemos extraído lo mejor de ambos medios para ofrecer un libro útil, didáctico, sin mayores pretensiones académicas —con su correspondiente correlato en Internet— y que al fin y al cabo no pierde de vista su objetivo principal: que ayude a los escritores noveles a mejorar su trabajo creativo.

## Consignas para escritores

Esta es una propuesta de viaje. Un viaje peculiar por el proceso de la creación literaria. Durante casi veinte años he sido profesor de talleres de creación literaria. En Lima, en Tenerife, en Madrid, fundamentalmente, pero también en otros lugares donde estuve más bien de paso llevando talleres de narrativa: Miami, Boston, Granada, A Coruña, Ginebra, Viena... Durante todos estos años, entregado a destripar cuentos, a analizar textos y a sugerir cambios y pulimentos, he ido descubriendo el carácter más bien elusivo que tiene la buena literatura, la manera en que, una y otra vez, parece rechazar cualquier consigna, desdeñar cualquier precepto y escabullirse de todo intento de sistematización. ¿Cómo pues, se puede enseñar a escribir? ¿De qué sirve un taller de creación literaria? Creo que, en realidad, un taller no es más que un espacio en el que los participantes nos enfrentamos juntos a este esquivo oficio para sugerir y orientar el avance del texto literario que acometemos con mayor o menor fortuna. No es nada más. Ni nada menos. Ciertamente estos breves apuntes no son un taller en sentido estricto, sino, más bien, una reflexión sobre el hecho de escribir, apenas unas pinceladas acerca de los mecanismos más delicados que aparecen en cualquier cuento o novela y que pueden serle útiles al escritor en ciernes para construir su propio trabajo narrativo. Mucho de lo que aquí diremos es también una extensa recopilación de lo que han dicho escritores, profesores, teóricos de la literatura y profesores de taller sobre el oficio y sus secretos. Pero, sobre todo, es un cuaderno de bitácora de todo aquello que he ido descubriendo en estos veinte años como profesor de taller (y como escritor yo

mismo) y que reúno aquí en forma de pequeñas consignas, sugerencias y reflexiones acerca del hecho narrativo.

Hablaremos de aspectos genéricos de la literatura, como la diferencia entre cuento y novela, o de los grandes temas literarios, pero también hablaremos de detalles minúsculos e interesantes del proceso de escritura, como la elaboración de los personajes, los resortes de una buena descripción, los recursos estilísticos... En ciertos temas me detendré más y en otros menos. Algunos apuntes serán simples bosquejos, otros resultarán más profusos. Y, sobre todo, echaremos mano de fragmentos de cuentos y de novelas de estupendos escritores porque, al fin y al cabo, es de ellos de quienes más y mejor aprenderemos.

Naturalmente, también habrá propuestas de trabajo, pues como sabe todo el mundo que se dedica a este oficio, la única manera de aprender a escribir es escribiendo. Entre todos los ejercicios enviados al *blog* durante cada clase, Eva Valeije —quien trabaja conmigo como lectora en el taller presencial— y yo hemos escogido unos cuantos y les hemos añadido nuestro respectivo comentario para que ustedes también puedan analizarlos.

# Clase 1

## Cuentos realistas y no realistas

Ya desde el principio se plantea la arbitrariedad de la propuesta: ¿qué cosa es real y qué cosa no lo es? Como explica Anderson Imbert en su *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» que observa y de la que nutre su texto a través de las palabras para devolvernos una versión cargada de subjetividad o, en todo caso, matizada por su observación, pero, sobre todo, por las palabras que usa (y por cómo las usa). Quiere decir, entonces, que el escritor, desde el momento en que se apodera de la realidad cotidiana para componer su historia está adulterándola con su participación. A esto, como es de conocimiento de muchos, Mario Vargas Llosa le llama «el elemento añadido».

Pero, por lo pronto, y al margen de estas disquisiciones, lo que nos interesa es saber a qué llamamos «cuentos realistas» y «cuentos no realistas», puesto que obviamente la pregunta inicial nos llevaría a planteamientos filosóficos sobre la cualidad primera de lo real y no queremos meternos en tamañas honduras. Digamos que la diferencia entre uno y otro está en el carácter natural o sobrenatural de la historia. Un cuento de gnomos y elfos puede resultar estupendo como alegoría de las relaciones humanas, por ejemplo, pero mal haríamos en interpretarlo al pie de la letra. En cambio un relato como «Algo de comer» de Manuel Rivas, encaja bastante bien en las coordenadas de lo real, aún cuando la historia nos resulte algo rara, casi al borde mismo de lo fantástico.

Y es que, a veces, la frontera entre lo que consideramos «literatura realista» y aquello que consideramos «literatura fantás-

tica» puede parecer bastante difusa y, a menudo, esa sutilidad fronteriza ha ocasionado verdaderas pugnas entre los estudiosos de la literatura. Por ejemplo, ¿han leído *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, o *El ramo azul*, De Octavio Paz? Por todo ello, creemos necesario que un escritor debe advertir dónde se mete, porque para lograr el efecto deseado en un cuento, es imprescindible calibrar muy bien nuestras intenciones.

## **PROPUESTA: ENCADENANDO PALABRAS**

Como muchos de ustedes conocen ya esa diferencia —a veces no tan obvia— entre «cuentos realistas» y «cuentos no realistas», no sería mala idea proponernos establecer dicho contraste en un texto que se quede un poco en la frontera entre lo real y lo fantástico, no decididamente ni lo uno ni lo otro. Además, lo escribiremos a partir de las siguientes palabras: «taladro», «mueble», «pañuelo», «bocado», «seda», «portátil», «fantasmal», «rutilante» y «camino». Estas palabras tendrán que ser usadas rigurosamente en el orden en que se han dado, respetando además género y número, y procurando que entre una y otra haya por lo menos un par de líneas de distancia. Así por ejemplo, puedo empezar diciendo: «Recuerdo que en casa de mi tío Pepe había un taladro...» y continuaremos contando esa improvisada historia hasta la siguiente palabra, que es «mueble».

## **EJERCICIO: COMBATE (MAXIMILIANO CHIRINOS)**

Recuerdo que en casa de mi tío Pepe había un taladro. Estaba oxidado pero no me importaba. Era la herramienta que más me llamaba la atención, creo porque tenía la forma de una pequeña metrallera. Recuerdo un día cuando me encontraba en el jardín, tendido boca abajo sosteniendo la pesada metrallera con ambas manos. La casa había sido invadida por los alemanes. Yo, el valeroso capitán Sanders, me aproximaba rodando, arrastrándome hacia la casa y sin dejar de disparar, eliminando a cuanto nazi se interpusiera en nuestro camino. Le di a uno que

estaba disparándonos desde la ventana, a otro desde el balcón y a otro que estaba detrás del mueble de la sala. Al caer el sol, ya tenía la batalla prácticamente ganada, había eliminado a gran parte de los alemanes. El único que sobrevivió fue porque alzó el pañuelo blanco a tiempo. El prisionero se llamaba Heinz y era un médico graduado en la Universidad de Munich. Le invité un poco de agua de mi cantimplora y un bocado del pan que llevaba en la mochila. Deduje, por su elegante estilo para libar el agua y comer el pan, que se trataba de un personaje muy bien educado. Hablaba mi idioma a la perfección. Examiné el pañuelo y noté que era de una seda muy fina. También llevaba un reloj de oro. Me pidió permiso para examinar a los caídos pero comprobó que ya todos estaban muertos. Por un momento pensé que uno de ellos, que había quedado en posición boca arriba, estaba vivo y nos estaba diciendo algo, pero comprobé que la voz provenía de la radio portátil que llevaba en la mochila. Volteé el pesado cuerpo con mi pie y disparé contra el molesto aparato hasta prácticamente pulverizarlo. Ese era yo, el corajudo capitán, al que no le temblaba la mano para hacer lo que pensaba que era lo correcto. Al caer la noche, y ante la falta de electricidad, la casa adquirió un aspecto fantasmal. Esposé al prisionero y le comencé a interrogar. No pude extraerle más información que sobre su vida personal.

Era padre de dos niñas, había heredado un castillo de su abuelo materno, había estudiado medicina siguiendo la tradición familiar donde no existía miembro que no haya tenido una rutilante carrera, se había enrolado en la guerra para salvar vidas en lugar de matarlas, no quería morir porque sabía que más contribuía estando vivo que muerto. No sé exactamente qué extraño efecto tuvo en mí, el valiente capitán, pero hice algo que nunca antes había hecho: dejé libre al extraño cautivo. Después de estrecharme la mano, el bizarro médico emprendió su camino. Una vez que llegó a la reja de salida del jardín, giró hacia mí. Yo, anticipándome, levanté la mano primero y comencé a hacerle adiós, pero lo último que recuerdo es que me apuntaba con mi propia metrallera. Cuando desperté, apenas pude divisar a mi tío Pepe, a mi mamá y a un tercero que debía ser el doctor. Entre los gritos de nervios y desesperación a mi alrededor, se me acercó el médico para avisarme que iba a extraer la broca del taladro que accidentalmente se me había

incrustado en el vientre mientras rodaba por el jardín. Cuando enfoqué la mirada en el médico, este me sonrió y haciéndome el saludo militar me llamó «capitán Sanders». No pude salir de mi estupor, era Heinz.

## COMENTARIO

Este cuento se acerca muy bien a la idea planteada como ejercicio y nos ofrece una historia en la que el narrador —suponemos que un niño— juega con un taladro a manera de metralleta y rápidamente se introduce en el mundo que ha creado, donde se libra una guerra y se enfrenta a un alemán con el que mantiene una curiosa relación. Ese tránsito entre la realidad y la ficción es lo más destacable del cuento, pues no hay advertencia alguna de que vamos a trasladarnos de plano, de la realidad a la «ficción» inventada por el narrador, dejando al buen entendimiento del lector lo que ocurre. Así, suponemos que es solo la fantasía del narrador lo que nos transporta al mundo donde él es el valeroso capitán Sanders. Posteriormente, ya al final de la historia, el narrador nos ofrece una explicación de lo ocurrido, saltando bruscamente a la realidad desde el sueño —ahora nos damos cuenta— vivido momentos antes, producto al parecer del accidente que vivió. En ese aspecto nos parece una resolución muy similar a la que esgrimen otros participantes en sus cuentos y que nos obliga a reflexionar si no será entonces una solución un poco fácil. De todas maneras, esta reflexión es colateral y no enturbia el planteamiento de la historia. Más bien creemos que faltaría en los primeros párrafos una pequeña alusión, una insinuación de que se produce un accidente con el taladro y que ello actúa como disparador del cambio de realidad. Insistimos: una fugaz insinuación, de lo contrario el cuento se desmoronaría por su obviedad.



## Clase 2

### Breve apunte sobre la descripción

La descripción: He aquí la verdadera esencia del hecho narrativo, pues, gracias a ella, el escritor crea la magia necesaria para que el lector se entregue sin condiciones a la historia que se alza ante sus ojos. No podemos olvidar que lo importante nunca es lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. Ese es un desliz que pueden pagar caro quienes se dedican a escribir y no se preocupan del lenguaje que utilizan, de la solvencia de sus frases, de la prosodia y del ritmo narrativo. Y aquí, en este espacio, nunca nos cansaremos de insistir en ello. Al fin y al cabo, una ficción literaria esta hecha exclusivamente de palabras... ¿Cómo no prestarles todo el cuidado necesario a la hora de usarlas?

La descripción es la representación de la imagen que percibimos a través de las palabras. Es, pues, un dibujo que supuestamente procura ser fiel a la realidad y que logra su cometido cuando construye frente a los ojos del lector una imagen potente, sin la obstrucción de lo abstracto. Un dibujo, sí, pero un dibujo que no solo recrea lo que vemos, sino todo lo que experimentamos a través de nuestros cinco sentidos. Ahora bien, la buena descripción es una poderosa arma persuasiva, pues el narrador elige los elementos que desea destacar y diluye aquellos que no le interesan. Dicho de otra manera, es el narrador quien jerarquiza los elementos visuales y decide qué es lo que el lector verá a través de su descripción pues, como dijimos antes, la realidad es un terreno resbaladizo, al menos en la literatura.

Describir algo no es hacerlo de forma vaga e indiscriminada, sino más bien de manera exacta y persuasiva, entendiendo por lo primero la cuidadosa elección que hace el narrador de los elementos que componen el cuadro, y por lo segundo, la manera

en que utiliza el lenguaje para componer el texto. Las frases abstractas y generales están reñidas con la buena descripción. Por el contrario, los detalles específicos insuflan realismo al hecho narrativo, toda vez que describir es proponer una imagen nítida de un objeto, de un personaje o de un espacio. Vamos a ver cómo Gabriel García Márquez logra este efecto en el cuento «El avión de la bella durmiente», de sus *Doce cuentos peregrinos*:

Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y una aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes. Estaba vestida con un gusto sutil: chaqueta de lince, blusa de seda natural con flores muy tenues, pantalones de lino crudo, y unos zapatos lineales del color de las bugambilias...

Es ciertamente difícil crear en la mente del lector una imagen más seductora y potente. La maestría de GGM estriba en el detalle singular y el acierto con que elige los elementos de la composición: La piel «tierna del color del pan», el aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes... Son detalles novedosos, que revelan con inusitada intensidad al personaje.

## **PROPUESTA: UNA BELLEZA HECHA DE PALABRAS**

Mientras tanto, vamos ahora nosotros a intentar un ejercicio similar. Como hemos visto en la descripción de García Márquez, lo novedoso del cuadro es la mirada, la acertada forma en que elige los adjetivos, la preocupación por evitar tópicos o generalizaciones que solo dejan un horizonte brumoso frente al lector. ¿Y si intentamos también recrear a nuestra particular belleza? Sea hombre o mujer, compongamos una breve historia en que aparezca la descripción de una persona realmente bella... pero, sobre todo, evitemos alejarnos de las generalidades y de los tópicos. ¡Nada de «su cálida sonrisa» o «sus bien torneadas pier-nas»! Alejarse de los tópicos como de la peste es una de las principales consignas del escritor.

## **EJERCICIO: REANIMACIÓN (SAMUEL ARIAS)**

Mientras la conduces a la sala de reanimación, todavía arde el cañón del revólver que ella disparó contra sí en un pestilente rincón de la morgue del hospital. Le aprisionas una de sus manos frías entre la tibieza de tus guantes azules y el borde cromado de la camilla. Aprecias cómo los aros esmeralda de sus ojos te escudriñan en medio de las luces cegadoras de la lámpara quirúrgica.

Antes de que la marea de su escasa sangre se detenga, te sonríe feliz porque al fin has llegado. Te esperaba distinta, tal vez escuálida y más tenebrosa, no con esas pecas regadas en el fondo claro de tu piel, con el descuidado cabello rojo y con esos ojos tan parecidos a los suyos. Su conciencia se desvanece. Ríos de líquido incoloro y de sangre ajena entran por sus venas. Ventarrones periódicos saturados de oxígeno penetran por el tubo que empuña su garganta para luego huir en sutiles burbujas por el orificio que dejó el plomo deforme al entrar. Ni ella ni su cuerpo quieren vivir, pero tú insistes.

La filosa hoja metálica dibuja una línea horizontal sobre el lado izquierdo del tórax. Las tijeras ayudadas por tus dedos atraviesan la reja. Penetras al interior del tonel y te deleitas con la calidez de los pulmones elásticos. Aspiras el tibio olor ferroso de la sangre acuosa y piensas que consumes los últimos vapores de su vida. Te complace sentir cómo tus poros liberan unas gotas saladas y frescas que descienden dentro del traje de cirugía hasta mojar los gruesos espirales rojos del pubis y se confunden, más abajo, con los primeros indicios del jugo viscoso del vértice de tus piernas.

Buscas el corazón roto e inmóvil. La frecuencia de tu respiración aumenta, deseas eternizar este instante con las manos hundidas en su pecho, pero corre el afán dentro de ti. Te acosa la insistente y monótona alarma del monitor y la estela plana del punto en la pantalla. Al fin lo encuentras. Al palpar su turgencia de melocotón inmaduro sientes la frenética inminencia del fin. Cuando tu mano lo oprime con decisión ella separa súbitamente los párpados, pliega la frente y aprieta el rostro. Te agradece con una mirada exánime que hayas exprimido esas últimas gotas que le impedían ser libre. Entonces sientes una descarga deliciosa

que te estremece desde las pupilas hasta el filo de los dedos y destempla tus músculos. Apoyas las manos en el borde de las costillas, miras el charco carmesí sobre las brillantes losas blancas y suspiras mientras dejas escapar los últimos vestigios de placer. Luego te arrancas los guantes con placidez y, a las veintitrés horas y doce minutos, declaras su muerte.

## COMENTARIO

Esta vívida descripción que nos ofrece Samuel tiene aspectos muy positivos que nos advierten de una cuidadosa observación para entregarnos al narrador que interpela —de allí el uso de la segunda persona— a la mujer, a su cuerpo ya exánime. Es, ciertamente, una descripción minuciosa y algo estremecedora a la que nos ha conducido el narrador con imágenes nítidas y potentes, con habilidad y buen oficio. Creemos, no obstante, que algunos párrafos son muy largos y rompen la fluidez recreándose excesivamente no en lo visual, sino en la interpretación de lo visual, obstruyendo así la posibilidad de que sea el lector el que contemple —y califique— el cuadro. El lector debe participar en la construcción del hecho observado y, a veces, para que ello funcione así, es necesario que el narrador ceda momentáneamente su espacio al lector y se «limite» a mostrar sin calificar. Como casi siempre ocurre en estos casos, es una cuestión de equilibrio entre algunos pasajes pormenorizados con otros más austeros y limpios. Por ejemplo cuando dice: «Penetras al interior del tonel y te deleitas con la calidez de los pulmones elásticos. Aspiras el tibio olor ferroso de la sangre acuosa y piensas que consumes los últimos vapores de su vida. Te complace sentir cómo tus poros liberan unas gotas saladas»... Se resalta mucho más el protagonismo del narrador en detrimento de lo meramente observado, que es lo que puede hacer participar al lector. Creemos que solo se trata de una cuestión de equilibrio, de no excederse. Huelga decir que en aras del ejercicio, podría ponerse un poco más de énfasis en la belleza, pues aquí lo que ha ganado protagonismo es la desolación de la muerte.

## Clase 3

# La única forma de esquizofrenia vocacional

Lo realmente notorio de las ficciones literarias es que su sustancia sea constituida por palabras, no la anécdota en sí. Eso es lo que la particulariza y la vuelve independiente de lo que llamamos realidad. El narrador, escriba «cuentos realistas» o «no realistas», está sumergiéndose en las aguas de un mundo donde, para seguir las tesis de Vargas Llosa de las que hablamos hace poco, 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 que ese narrador se crea lo que está escribiendo. Si yo no lo creo, ¿cómo espero que lo haga el lector? Sinceramente: cuando empiezo a escribir una historia... ¿Sé cómo es el personaje? ¿O simplemente lanzo a andar a una figurilla gris, de rostro borroso, al que he bautizado de manera apresurada «Juan» o «María», así a secas?

De manera que hay que creerse lo que uno cuenta. El escritor tiene que estar convencido de lo que fabula, tiene que vivir —aunque sea parcialmente— en el mundo que ha creado. Por eso me gusta pensar que la del escritor es una especie de esquizofrenia, pero vocacional... Ocurre que parte de esa confianza en nuestra propia historia se pone en marcha después de muchas, muchísimas horas batallando con una idea que suele ser bastante esquiva al principio y que poco a poco, y solo a fuerza de dedicarle entusiasmo, trabajo, ensoñación y ardor, empieza a parecer cada vez más irrefutable: sus piezas

lentamente comienzan a encajar y en la mente del escritor aquella tenue ficción inicial se va haciendo más poderosa, como si empezara a desalojar a la realidad de su espacio reinante. Muchos amigos escritores me han descrito ese proceso de manera muy parecida, y casi todos convienen en que hay un momento en que parece que lo único que falta ya es ponerse a escribir la historia. Es como si el proceso previo al de la escritura en sí fuera la tensión del arco que disparará la flecha: una vez que hemos apuntado cuidadosamente al blanco y tensado la cuerda de manera correcta, la flecha sale disparada hacia su objetivo sin vacilación alguna...

Sin embargo, para que todo lo dicho no quede en un terreno abstracto, vayamos al principio de ese mecanismo del que hemos hablado y que se activa —para empezar— con la observación. En efecto, una ágil observación de lo que ocurre a nuestro alrededor es de valor capital para el escritor. ¿Realmente vemos la multitud de hechos que forman parte de nuestro día a día? Probablemente ni siquiera nos hemos fijado bien en la plaza mayor de nuestra ciudad y es que, como decía Chesterton, «solo cuando vemos un objeto mil veces, volvemos a verlo como por primera vez».

## **PROPUESTA:** **UNA PLAZA COTIDIANA... VISTA POR PRIMERA VEZ**

Y esa es precisamente la propuesta. Vamos a intentar una descripción de la plaza mayor de nuestra ciudad, o si se prefiere, de algún otro punto emblemático: una calle principal, un parque por todos conocido... Pero lo vamos a hacer utilizando para ello una perspectiva ajena a la nuestra, de tal manera que no sea nuestra opinión la que impregne este cuadro que compondremos, sino el de un personaje. Pero no será tampoco un personaje cualquiera, sino uno cuyos atributos resulten especiales. Así, para el siguiente ejercicio podemos elegir uno de estos puntos de vista:

- a. Un niño.
- b. Un turista.
- c. Un comerciante de la zona. Procuremos que la descripción no se caldee de tópicos. Para ello es necesario, primero,

meterse en la piel de nuestro personaje y mirar la plaza como si nosotros fuéramos ese niño, ese turista o ese comerciante.

Como resulta fácil de deducir, cada uno de ellos tendrá una visión completamente distinta de lo que observa.

## **EJERCICIO: FIEBRE (CARMEN PUJOL)**

Sé que es domingo por las campanadas de la iglesia. Intento contarlas desde la cama sin perderme. Clong, clong, clong y así hasta once. Quién pudiera estar en misa y repicando. Mamá ha salido a la farmacia y tardará lo suyo hasta que encuentre una de guardia. A Francisca la oigo trajinar en la cocina, seguro que peroleando con el asqueroso caldo de gallina que, por lo visto, debo tomar para curarme. Llevo una semana sin salir de casa, con fiebre, y estoy hasta los huevos. No por saltarme el cole, claro, sino porque me muero por ver a Anita. Fue justo la tarde cuando le leí mi poema y me dejó darle un beso que me puse malo. Igual fue de la emoción. Y es que cada día amanezco más agilipollao. Ya tienen razón mis amigos... todos han mojado menos yo, y eso que voy para los catorce.

Tengo prohibido levantarme, pero me levanto. Mola cantidad el temblequeo que siento en las piernas y la habitación, que por unos segundos se pone del revés, skate incluido. Salgo al balcón y el solazo que casca me hace volver a entrar a por mis gafas de sol. Jo... Esto es otra cosa. Desde la plaza, la calle Arsenal se dispara como un tobogán hasta el mar. Hace un día acojonante. La cola de la churrería llega hasta mi portal. Y es que, después de misa, al personal le da por forrarse a churros. Debe ser la fiebre, pero todo se me aparece como una peli nueva. Esta plaza, de verdad tiene su cosa, con su iglesia y con sus arcos, es como si la viera por primera vez. Y su fuente en el centro, viva de agua porque es domingo, que los otros días cierran la espita, por ahorrar, dice mamá. Pero, joé, juraría que aquel es el Nico... Pelín lejos, pero, sí, no puede ser más que el tontolaba del Nico, sentado bajo la palmera y a juzgar por su postura, fijo liándose un porro. Yo lo probé una vez y de la vomitona se me quitó la gazuza para siempre. Pero ya debería

entrar, no sea que me pillen y me la gane... Y es en estas, cuando estoy por retirarme que, de repente, la veo, a ella, a mi Anita rodeando la fuente y dirigiéndose hacia el kiosco. Está preciosa con los tejanos y su chupa verde botella... El asunto es que la acompaña un manso que me saca dos palmos de ancho y otros tantos de largo y que pone su manaza en su cadera y ella no solo se deja, sino que le abraza y arrea un beso en plena boca, en plena plaza. Anita. La tiritona me ataca en plan hacker desquiciado y me dobla. Entro de nuevo en mi habitación, me quito las gafas de sol y me meto en la cama. Todo está frío. Las sábanas, la almohada, mi alma. Pero no lloro. Me cuelgo un buen rato de un desconchón en el techo hasta que pego un salto, me monto en mi skate y me lanzo desde el balcón. Sobrevuelo la plaza sin dificultad y me planto en el comienzo de Arsenal. Desde allí, solo tengo que dejarme ir. La bajada se va haciendo cada vez más pronunciada y voy cogiendo velocidad, ni semáforos ni leches, los coches se apartan mientras bajo ahora como un meteoro por el centro de la calle. El repechón último, a modo de trampolín, me lanza, Clark Kent estaría orgulloso de mí, a las nubes, al tiempo que mi skate se precipita dando tumbos sobre las olas.

## COMENTARIO

Destacamos del cuento de Carmen la voluntad por enfatizar la voz del chaval, de presentarnos su enfoque, sus prioridades, su manera de mostrar la plaza a través de sus ojos. Creemos que hay muchos momentos en que se consigue de manera muy eficaz, pero, sobre todo, pensamos que la descripción de la plaza, aunque breve, está subordinada a la pequeña historia que nos cuenta, de tal manera que solo vemos esos rápidos trazos que componen lo que le interesa al narrador, aquella porción de lugar que entra casualmente en su ángulo de visión y que se integra de manera natural en lo narrado, que de eso se trataba. Eso está muy bien. En aras del propio ejercicio (más no de la historia que narra Carmen) creemos que se podría acentuar un poco más el ánimo descriptivo, aunque sin que su exceso enturbie lo que siempre resultará principal: la acción. Y también, como veremos en próximas consignas, que



el narrador en primera persona no nos suene tan dirigido al lector. Un narrador en primera persona, sea narrador testigo, narrador protagonista o deuteragonista, siempre parece hablar para sí mismo y no para el lector: «Y es en estas, cuando estoy por retirarme, que de repente, la veo, a ella,» dice en un pasaje. Pero esa frase nos suena muy dirigida al lector, ¿verdad? ¿A quién le cuenta? Es importante evitar lo que en literatura se llama «exposición forzada» y que consiste precisamente en alguna explicación que el escritor se ve obligado a darle al lector por boca de su narrador. En próximas clases vamos a intentar resolver este pequeño inconveniente (para el que estas líneas de comentario resulta espacio muy pequeño) y veremos algunos ejemplos de cómo evitar la exposición forzada.

## Clase 4

### La exposición forzada

Vamos a hacer un pequeño alto en el programa del curso para ahondar en este error cometido con frecuencia en la narración. Como sabemos, uno de los aspectos básicos del texto de ficción, sea cuento, relato o novela, se refiere a la manera con la que el narrador nos cuenta la historia, presentándola de manera sutil y persuasiva, procurando que no se note el «andamiaje» de la misma. Se trata quizá de la piedra angular de una narración: que el lector crea, mientras lee, que aquello que le cuentan es verdad. Y para lograrlo, el narrador debe emplearse a fondo haciendo verosímiles a sus personajes y situaciones, buscando las palabras precisas para tal efecto, pero, sobre todo, mirando la realidad con sus propios ojos (esto es, con sus propias palabras, pues, como a nadie se le escapa, nuestro lenguaje es nuestra forma de mirar el mundo, de interpretarlo y traducirlo). En otro momento hablaremos de la verosimilitud de los personajes, los escenarios y las situaciones, pero aquí nos detendremos, como ya dijimos, en la «exposición forzada», que consiste en ofrecer determinada información al lector que el narrador considera importante para esclarecer tal o cual aspecto de la trama, de la vida pasada de un personaje, de lo que está haciendo en determinado momento o de sus intenciones, y que al hacerlo parece dirigirse de manera directa a este, explicándole las cosas. Por ejemplo cuando un narrador en primera persona nos da la impresión de estar contándole algo al lector o cuando un personaje le manifiesta a otro los motivos por lo que se encuentran en determinada situación (en realidad, se los está explicando al lector) y que a ojos de lo leído parece una dilucidación obvia e innecesaria. Vamos a ver

un ejemplo: la madre que le dice a su hijo de treinta años citándole para hablar de una herencia: «como recordarás, tu padre murió en un accidente aéreo...». O, el amigo que le dice al otro, al encontrarse en una situación comprometida: «te recordaré que fuiste tú quien quiso venir hasta aquí aún sabiendo que...». Son ejemplos típicos de la exposición forzada, donde resulta patente —y chirriante— el mecanismo para presentar la información. También ocurre toda vez que el narrador nos muestra la relación de dos personajes de manera manifiestamente explícita, cuando podría haberse buscado alguna otra solución más sutil. Decir: «Carlos se acercó al quiosco de periódicos donde Miguel, su amigo desde hacía más de diez años, le entregó el diario y le dijo que no se olvidara de que el viernes tenían partida de cartas, como siempre». Esta es una exposición forzada clarísima que delata la presencia enojosa del narrador, cuando probablemente se podría haber propuesto: «Carlos se acercó al quiosco de periódicos y Miguel le entregó el diario diciéndole que no se olvidara de la partida de cartas del viernes, y que por favor llegara temprano, que en diez años nunca había sido puntual.» La exposición forzada ocurre pues, cuando el narrador explica de manera torpe cierta información que se puede presentar con más sutileza. Veamos algunos ejemplos más:

«Fernando, quien desde hacía veinte años vivía en aquella casona heredada por sus padres, decidió decirle a Ana, la mujer con la que llevaba casado diez años, que debían venderla para poderle pagar los estudios a su hijo Ernesto».

«Pedro miró la hora en su reloj y se dijo que debía apresurarse si quería coger el metro a tiempo, apenas tenía cinco minutos para hacerlo y no quería volver a llegar tarde a su oficina pues el señor Martínez, su jefe, ya se lo había advertido la última vez.»

Huelga decir, como siempre en literatura, que todo es susceptible de matizar, y que en algunos casos, esas «exposiciones forzadas» pueden funcionar perfectamente dentro de un texto o simplemente ser tan mínimas que no frenen el avance de la ficción ni chirrien, por lo que finalmente será el escritor quien decida cuándo debe pulirlas o cuándo dejarlas.

## **PROPUESTA: BUSCANDO LA SUTILEZA**

De manera que la propuesta ahora va dirigida a que ustedes se ejerciten en presentar la información necesaria al lector de una forma sutil, por lo tanto, les vamos a pedir que incluyan en un texto dos frases que claramente sean un ejemplo de exposición forzada y una vez finalizado el mismo, al pie de la narración, las rescaten y recompongan de manera que aporten la misma información, pero de una forma menos evidente.

Por ejemplo, si en alguna parte de mi cuento digo: «Carmen salió apurada de su casa y fue en busca de su amiga Laura, que vivía en el quinto piso, para decirle que la esperaba en el portal, donde las recogería Manuel, su marido, como hacía todos los miércoles, para llevarlas a la clase de tenis» al final del texto añadiré su corrección: «Carmen subió al quinto y tocó la puerta de Laura para decirle que no se olvidara de que era miércoles y que Manuel las iba a recoger para las clases de tenis. Y ya sabía ella cómo se ponía el pesado de su marido si no estaban a tiempo en el portal».

## **EJERCICIO: SIN TÍTULO (RODRIGO DÍAZ PINO)**

Texto original: Le hizo una seña con la mano para que se acercase, bajó del auto y fue hacia el patrullero. «Bueno, ¿arreglamos aquí o en la comisaría?». El joven estaba nervioso, imaginaba la cara de sus padres, «jefe, no tengo plata, recién he empezado a taxear». El policía lo miró con cara de asco, luego observó a su copiloto, este le hizo una seña. «Ya, compadre, dame tu mano». El policía le sacó el reloj y le dijo «ahora no vas a ser tan huevón de decirle a tu viejo que te robé el bobo». El chico lo miró con indiferencia y le dijo, «no se preocupe, jefe».

Corrección del autor: Bajó del auto y se acercó al patrullero. «Bueno, ¿arreglamos aquí o en la comisaría?». «Le juro, jefe que empezaba a taxear». El policía lo miró y le dijo, «dame tu mano, ahora no vas a ser tan huevón de decirle a tu viejo que te robé el bobo». «No se preocupe, jefe, no es la primera vez».

## COMENTARIO

Hemos elegido este breve texto de Rodrigo para que veamos la manera en que la «exposición forzada» se puede resolver intentando por todos los medios no explicar la situación que vive el personaje a fin de que las lagunas (elipsis) permitan la participación activa del lector y, al mismo tiempo, le generen la sensación de no tener todos los datos del cuento, lo cual es falso: es una simple ilusión que el narrador ha creado, escamoteando información aquí y allá.

Bajó del auto y se acercó al patrullero. «Bueno arreglamos aquí o en la comisaría». «Le juro jefe que empezaba a taxear», balbuceó el joven taxista. Los ojos del policía centellearon con codicia: «¿De manera que no tienes dinero?», dijo y se fijó en el reloj que brillaba en la muñeca del conductor.

Momentos después, el taxista conducía por las calles solitarias de la ciudad. «¿Qué hora sería?». Pensó en la advertencia del policía, claro que no le contaría nada a su padre, se dijo mirando su muñeca donde la piel parecía más pálida: después de todo, no era la primera vez. Lástima, era un buen reloj.

## Clase 5

### El narrador y el punto de vista (I)

Una de las cuestiones fundamentales a la hora de escribir una obra de ficción es que el escritor encuentre la voz adecuada para contarla, o, lo que es lo mismo, que encuentre la respuesta a la pregunta: ¿Quién va a contar la historia? Toda obra de ficción está narrada por alguien y esta voz es la que nos guía a lo largo de la historia. De la misma manera que nadie cuenta igual un mismo suceso, tampoco un narrador es igual a otro y, por lo tanto, su elección determinará cómo se cuenta la historia. Aunque a simple vista esto puede resultar más que obvio para muchos, la cuestión no es insignificante y merece que pensemos bien en ello: No se elige de manera arbitraria quién cuenta la historia. Y no es igual, como ya hemos visto, que el narrador sea un niño, una mujer, una persona que esté de paso, etc... Pero es que, además, nosotros no contamos igual un acontecimiento que nos haya sucedido directamente, donde estemos de alguna forma implicados, que algo que le haya sucedido a otro. Del mismo modo, el narrador tiene diferentes posiciones desde las que puede contar. Con esto queremos decir que se puede encontrar dentro o fuera del espacio narrado y, por lo tanto, narrar en primera, segunda o tercera persona.

Vamos a poner algunos ejemplos para que se vean claramente las diferencias.

De pura casualidad me encontré con Francesca en el Boulevard Saint-Germain y como hacía dos o tres años que no la veía y como según me explicó se había mudado a un departamento a dos pasos de allí, subimos a su piso a tomar una copa.

«El libro en blanco». Julio Ramón Ribeyro.

Observemos este inicio del cuento de Ribeyro y hagámonos la siguiente pregunta: ¿Quién cuenta? Nos encontramos aquí ante una voz narrativa en primera persona (me encontré; me explicó...). Es un personaje el que cuenta desde dentro de la historia, y por lo tanto, participa de lo que está sucediendo. En este caso, además, este personaje coincide con el protagonista, por lo que se comporta como un narrador bidireccional, puesto que tan pronto actúa como uno más de los personajes de su historia, como tan pronto él mismo se constituye como narrador de la misma. Saber aprovechar esas dos facetas puede resultar valiosísimo para un escritor y vale la pena reflexionar sobre el particular. En este sentido, les recomendamos la lectura de *El túnel* de Ernesto Sábato.

Veamos este otro ejemplo:

Capurro estaba en mangas de camisa, apoyado en la baranda, mirando cómo el desteñido sol de la tarde hacía llegar la sombra de su cabeza hasta el borde del camino entre plantas que unía la carretera y la playa con el hotel.

«La larga historia». Juan Carlos Onetti.

En estas primeras líneas del cuento del gran narrador uruguayo observamos ya claramente las diferencias con el ejemplo anterior. La voz narrativa en este caso corresponde a una tercera persona (estaba; su cabeza...) pero, además, no participa de los hechos, es decir, se encuentra fuera del espacio narrado y desde ahí nos cuenta la historia. Este suele ser el llamado narrador omnisciente y actúa como un dios que todo lo ve y todo lo sabe, dentro de la historia. Nos gusta pensar en él como la cámara que enfoca la acción o la voz en *off* de una película. Ahora bien, el narrador en primera y tercera persona son los más utilizados, pero veamos una muestra de narrador en segunda persona:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de la que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven.

*Aura*. Carlos Fuentes.

Observemos cómo la voz narrativa corresponde a una segunda persona que utiliza el «tú» para contar (lees, dejas...) Pero, en este caso, no podemos saber si el narrador se encuentra dentro o fuera del espacio narrativo puesto que podría estar contando tanto desde el exterior como ser un personaje que se desdobra, hablándose a sí mismo. En este sentido el narrador en segunda persona es mucho más ambiguo que los dos anteriores.

Pero las cosas no son tan simples como decidir entre estas tres personas narrativas (gramaticales) y sus respectivas focalizaciones (¿desde quién se cuenta?). Hay muchas más posibilidades, resultantes de la mezcla de estas voces o del criterio para utilizarlas. ¿Recuerdan al narrador de *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi? Es un narrador a medio camino entre el testigo y el omnisciente desde el arranque mismo de la novela:

Sostiene Pereira que le conoció un día de verano [...] Parece que Pereira se hallaba en la redacción, sin saber qué hacer, el director estaba de vacaciones, él se encontraba en el aprieto de organizar la página cultural, porque el Lisboa contaba ya con una página cultural y se la habían encomendado a él. Y él, Pereira, reflexionaba sobre la muerte.

Nada más ambiguo y engañoso que este narrador de quien no sabemos nada y que no parece comportarse como un narrador ni del todo testigo ni del todo omnisciente como sabrán quienes han leído la novela... Y quienes no lo han hecho quedan emplazados a hacerlo para que comprendan hasta qué punto resulta vital entender el partido que se le puede sacar a un narrador. En las siguientes sesiones vamos a indagar un poco más acerca de este aspecto tan valioso en un texto narrativo y de cuya elección depende la eficacia del cuento. Por el momento les dejamos una pequeña propuesta que esperamos resulte estimulante.

## **PROPUESTA: EL CARTERO LLAMA DOS VECES**

El cartero seguía echando por debajo de la puerta una publicidad a la que monsieur Baruch permanecía completamente insensible.



En los últimos tres días había deslizado un folleto de la Sociedad de Galvanoterapia en cuya primera página se veía la fotografía de un hombre con cara de cretino bajo el rótulo «Gracias al método del doctor Klein ahora soy un hombre feliz»; había también un prospecto del detergente *Ajax* proponiendo un descuento de cinco centavos por el paquete familiar que se comprara en los próximos diez días; se veía por último programas ilustrados que ofrecían las memorias de Winston Churchill pagaderas en catorce mensualidades, un equipo completo de carpintería doméstica cuya pieza maestra era un berbiquí eléctrico y, finalmente, un volante de colores particularmente vivos sobre «El arte de escribir y redactar», que el cartero lanzó con tal pericia que estuvo a punto de caer en la propia mano de monsieur Baruch. Pero este, a pesar de encontrarse muy cerca de la puerta y con los ojos puestos en ella, no podía interesarse por esos asuntos, pues desde hacía tres días estaba muerto.

Tomando como referencia este inicio de «Nada que hacer, monsieur Baruch» de Julio Ramón Ribeyro, vamos a continuar la historia que será narrada por el cartero, pero esta vez cambiaremos a la primera persona. No es necesario transcribir este comienzo, sino que a partir de aquí continúen y amplíen la historia a través de los ojos y la voz del cartero.

## **EJERCICIO: SIN TÍTULO (EDUARDO IZAGUIRRE)**

—Toqué el timbre unas cinco veces antes de lanzar el volante. Y lo hice, cosa que no era mi costumbre, porque, bueno... monsieur Baruch era un hombre generoso y, como yo siempre le llevaba la correspondencia, cada vez que iba, salía. Sí, abría la puerta y me daba un billete de 5 dólares. Así es, 5 dólares, algunas veces maltratadito y, en otras, como recién salido de imprenta. Tan nuevecitos a veces que hasta desconfiaba de que fueran verdaderos. Yo me preguntaba constantemente cómo así este hombre podía tener tanto dinero, ¡y regalarlo de esta manera! Y, bueno, las respuestas tampoco eran difíciles de alcanzar, puesto que ¿acaso había alguna otra cosa que pudiese hacer con su pequeña riqueza acumulada un anciano solo, sin

familia y aparentemente sin amigos? No había día que fallara. Yo dejaba la correspondencia bajo la puerta y, si no era de inmediato, me esperaba un ratito allí parado y de pronto se escuchaban dos, tres golpes de cerradura, y tras esa puerta lijada y de bordes astillados, sus lentes con lunas tan grandes como pantallas de televisor, y ahumadas además, se dejaban ver. Siempre con el gesto como helado. No triste, ojo, pero sí duro, quizás tenso. Y eso que nunca cruzamos palabra. Es más, llegué a pensar que era mudo monsieur Baruch. ¿Era mudo? Hasta ahora no lo sé. Bueno, ya no lo sabré. La primera vez que me entregó la plata yo me había alejado por lo menos media cuadra. Me alcanzó corriendo. Me impresionó eso porque, pues, era un hombre mayor, un anciano, y había corrido esos pocos metros sin dificultad. Se le notaba agitado, la boca abierta aspirando todo el aire que podía, el pecho que se le inflaba casi sin dejar tiempo para botar el aliento. Yo volteé porque sentí las pisadas seguiditas. Su mano con el billete buscó la mía y me lo refundió en la palma. Sentí el papel arrugado y cuando lo vi, estiré el brazo para devolvérselo. Él ya había empezado el camino de vuelta y con el brazo me hacía un gesto como de siga nomás. Me dejó sin palabras y convertido en una pieza de cemento ahí en medio de la calle. Y pensando en esto, seguro fue el corazón. O un derrame cerebral. Suena lógico, ¿no? Porque a monsieur Baruch se le veía sano y su actitud indicaba que él se sentía fuerte aún. Quizás ese sentimiento fue su verdugo. El cuerpo tiene un límite a pesar de todo. Se le habrá ocurrido, no sé, levantar muebles para limpiar o trotar por las mañanas. Como vivía solo, difícil que alguien le ayudara a tiempo en caso se sintiera mal.

—No fue muerte natural. Tiene una contusión severa a la altura de la nuca. Monsieur Baruch fue asesinado.

—Vaya. Terrible noticia la que me da en este momento. Aunque era de suponerse que algo así podría sucederle tarde o temprano. Imagínese, con todo ese dinero dentro de la casa, así lo tenga escondido en lo más recóndito e inaccesible, cualquiera se convierte en candidato de primer orden a un robo, y eso no solamente implica la pérdida de lo material, como bien se ha podido comprobar con monsieur Baruch.

—Monsieur Baruch no guardaba su dinero en casa.

—¿Ah no?

—No. Nada.

—Increíble. Realmente inaudito. Quién iba a pensar... Esto es más escalofriante aún. Pero... Era obvio que...

—Monsieur Girardot, vamos a necesitar que se quede con nosotros algún tiempo más, así que si tiene que llamar, avisar a alguien que no va a volver a casa esta noche, este es el momento.

## COMENTARIO

A destacar en el pequeño cuento enviado por Eduardo: el buen manejo del lenguaje, de las imágenes, de la forma en que el narrador-protagonista acomete la tarea de describir a su personaje (M. Baruch) y su cansancio al alcanzarlo en la calle. Es precisamente así como suele funcionar un buen texto: dejando que sea el propio lector el que «deduzca» lo que le ocurre a un personaje. Digamos que actúa como una cámara que sigue al personaje y nos ofrece su transitar permitiendo que sea el propio lector/espectador el que saque las conclusiones respectivas. En cuanto a la posición del narrador en primera persona, observamos que no resulta tan sencilla como nos suele parecer a simple vista, si queremos evitar que el cuento parezca ser «contado» al lector y no que se desarrolle autónomamente de este, que es lo ideal, salvo casos muy concretos. Por ejemplo el narrador de *El guardián entre el centeno*, o el del cuento de Mario Benedetti «Réquiem con tostadas», novela y cuento que les pedimos encarecidamente que lean en cuanto puedan. Así, aunque el narrador que usa Eduardo está manejado con mano hábil y es perfectamente válido, por momentos parece dirigirse directamente a alguien, a un espectador de su historia o al propio lector. No nos cansaremos de repetir que en literatura nada es malo, *a priori*, porque no existe un modelo a seguir, sino que depende de las exigencias, preferencias y apetencias del narrador, pero, para nosotros, es necesario ofrecerles las herramientas para que luego puedan elegir qué cambiar, cómo posicionarse frente a una ficción. Quede pues esa salvedad hecha y les cedemos la palabra a ustedes, los lectores.

## Clase 6

### El narrador y el punto de vista (II)

El narrador cumple varias funciones: al ser la voz que nos cuenta es quien nos proporciona información sobre la historia. Gracias a él conocemos a los personajes, e incluso podemos meternos en sus mentes y compartir sus sentimientos, deseos, o sus odios más profundos. Pero dependiendo de cómo sea ese narrador, este podrá mostrarnos unos aspectos u otros.

Recordemos lo dicho en la clase anterior. Toda historia de ficción es narrada por alguien y esa voz narrativa puede contar la historia desde la primera, la segunda o la tercera persona. Quien nos cuenta en primera persona es un personaje que se encuentra dentro del espacio narrado. En tercera persona es una voz que (a menudo) cuenta desde el exterior y, en segunda, puede estar dentro o fuera del espacio narrado, en una posición más ambigua. Pues bien, lo que nos interesa ahora es saber qué nos pueden mostrar y qué limitaciones tienen cada uno de estos narradores.

Como ya dijimos, nosotros no contamos igual un acontecimiento que nos haya sucedido directamente —donde estemos de alguna forma implicados— que algo que le haya sucedido a otro, y esto ocurre porque nuestro punto de vista es distinto. Por ejemplo, si dos personas discuten en la calle y nos paramos a observar, no veremos solo a los dos protagonistas del incidente sino también a la señora que se ha detenido a mirar desde la acera de enfrente, o a un tercero que se acerca a intermediar..., de manera que tendremos una visión general de lo que está pasando alrededor del suceso concreto. Pero si en esa misma calle nos encontramos a una amiga y nos

acercamos a saludarla, se reducirá nuestro campo de visión de lo que acontece alrededor, solo estaremos centrados en este encuentro y en la conversación que estamos manteniendo. De igual forma ocurre con los puntos de vista dentro de la narración literaria: si un narrador nos cuenta desde fuera del espacio narrado —en tercera persona — su visión será más amplia que la del personaje que nos está contando desde dentro del mismo, pues su mirada se limitará a lo que puede conocer desde esa primera persona. Tenemos aquí, entonces, dos puntos de vista muy distintos que van desde contemplarlo todo hasta lo que únicamente puede ser visto por un personaje. Y ahí radica la diferencia fundamental a la hora de elegir un narrador u otro, es decir, la información que cada uno puede dar al lector, y que en definitiva nos remite a cómo se va a contar la historia. Veamos unos ejemplos:

La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre. Estaba golpeando la máquina, un poco hambriento, un poco enfermo por el café y el tabaco, entregado con familiar felicidad a la marcha de la frase y a la aparición dócil de las palabras.

*El infierno más temido.* Juan Carlos Onetti.

Esto sucedió cuando yo era muy chico, cuando mi tía Matilde y tío Gustavo y tío Armando, hermanos solteros de mi padre, y él mismo, vivían aún. Ahora están todos muertos. Es decir, prefiero suponer que están todos muertos, porque resulta más fácil, y ya es demasiado tarde para atormentarse con preguntas que seguramente no se hicieron en el momento oportuno.

*Paseo.* José Donoso.

Si observamos con atención estos dos ejemplos vemos en ellos dos puntos de vista muy distintos. En el segundo caso el narrador-personaje nos cuenta desde dentro de la historia, su punto de vista es de alguien implicado y, como tal, puede contarnos la historia de las personas que él conoció, así como sus propios temores, sus dudas o sus miedos. En el texto de Onetti lo que nos encontramos es un narrador que tiene un punto de vista externo de la historia que nos está contando pero que además no sabe solo lo que hace el personaje (golpe-

ando la máquina) sino que también nos relata cómo se encuentra (un poco hambriento, un poco enfermo), es decir, puede ver lo que le sucede fuera y dentro, algo que no le sería posible al narrador-personaje, a no ser que se tratase de él mismo. En definitiva y simplificando al máximo, cuando un narrador cuenta en tercera persona situándose fuera de la escena, puede tener un campo de visión absoluto del mundo narrado (narrador-omnisciente) y, por lo tanto, conocerlo todo de cada uno de los personajes, entrar y salir de sus mentes, informarnos de cuanto les acontece, piensan o sienten, incluso hacer reflexiones y juicios sobre sus actos. Pero, también en tercera persona y desde fuera del espacio narrado, podemos encontrar un narrador que limita su campo de visión y por lo tanto, como narrador omnisciente limitado o cuasi-omnisciente, nos muestra los hechos de forma «objetiva», sin juzgarlos, describiendo lo que cualquier persona podría observar —un narrador testigo, por ejemplo—. Mientras que la primera persona suele ser un narrador protagonista o un narrador deuteragonista. Este último es ese narrador próximo y habitualmente discreto, secundario, quien nos permite conocer mejor al narrador (como el doctor Watson de Sherlock Holmes...)

Esto más o menos lo sabemos todos pero, ¿qué ocurre cuando el narrador (persona gramatical) y el focalizador (desde quién se cuenta) resultan el mismo?

## **PROPUESTA:** **UNA MISMA VOZ, DOS PERSONAJES**

Como ejercicio de esta semana vamos a tomar el siguiente texto de Octavio Paz y continuarlo: «Al llegar a mi casa y precisamente en el momento de abrir la puerta, me vi salir. Intrigado, decidí seguirme (...)»

Como podemos observar, aquí tenemos a una sola persona gramatical (la primera) y a dos personajes: Uno que se observa y otro que es observado por el primero, es decir, tenemos una primera persona, dos personajes, y un focalizador: el que dice «al llegar a mi casa...». Ahora bien, vamos a continuar el texto desde aquí respetando este planteamiento. Por lo tanto,

todo nuestro texto será escrito siempre en primera persona y se deberá notar en todo momento que se trata de «dos» uno que sigue al otro, y que son el mismo. Es un reto difícil, lo sabemos, pero creemos que nos permitirá tener claro quién narra y quien es «narrado» aunque se trate de uno mismo.

## **EJERCICIO: LA DUDA (RAFAEL BORRÁS)**

Al llegar a mi casa y precisamente en el momento de abrir la puerta, me vi salir. Intrigada, decidí seguirme hacia la calle. Me observé bajando las escaleras hasta la acera. Quería pasear sin prisas y reflexionar porque lo necesitaba más que el aire. Advertí que miré el reloj instintivamente. Había dormido catorce horas seguidas. Al tropezarme conmigo misma pude escudriñar mi aspecto. A pesar del largo sueño tenía el rostro hecho un solar, la melena desperdigada, el rimel metido hasta las mollejas, los mofletes enrojecidos y hundidos bajo los pómulos, cada arruga pidiendo clemencia y cada centímetro de mi piel rendido en el campo de batalla. Parecía por lo menos diez años mayor a mi edad real. Era consciente de que probablemente había transgredido todas y cada una de las reglas de la cordura y el buen juicio. Aunque, en realidad, no estaba segura de si había hecho o no lo que «no» debía hacer, ni cómo ni por qué ni, muchísimo menos, por dónde. Pero sí sabía dónde: en mi casa, lo cual ya era mucho dadas las circunstancias. Necesitaba valorar si quizá era mejor dejar las cosas como estaban, en el comfortable País de la Ignorancia, porque, pensé, tampoco disponía de pruebas absolutamente concluyentes del supuesto desbarajuste sentimental efímero. Hacía un rato que me había despertado en mi cama bajo una extraña sensación de ingravidez, como de estar debajo del agua o dentro de una burbuja flotante, pero con el reconocible desmadejamiento mental propio de excesos alcohólicos muy recientes. Estaba abrazada a mi almohada como si se tratara de un ser vivo, aunque palpando la temperatura de las sábanas deduje que el tal ser vivo hacía rato que se había marchado. La nota sobre mi mesilla de noche acabó de desorientarme de puro abstracta. Pero la firma no; si bien, debo reconocerlo, me

produjo una profunda conmoción, afortunadamente transitoria. Mi habitación estaba caliente, oscura y quieta. Luego me incorporé sin hacer ruido —olvidándome de que la casa estaba vacía— y anduve oscilante hasta mi vestidor en busca de algo que ponerme. La cabeza se me iba de un lado para otro y notaba el pulso perforándome las sienas. Contemplé mi deambular displicente por las estrechas callejuelas que circundan la Catedral, por ese barrio mío silencioso, de tiempo congelado y aliento propio, perfumado por mil inciensos y plegarias que recuerdan los castigos por —¡ay!— todos los pecados terrenales conocidos y por conocer. Amenazaba tormenta veraniega y los escasos viandantes apretaban el paso, cabezas gachas y gesto timorato, bajo soplos de viento gris. Me espíe transitando junto a las primeras farolas encendidas y observé cómo sus luces amarillentas dibujaban mi silueta sobre las paredes de los caserones, de un color canela muy mohoso, mezclada con las de las ramas de los árboles, en un fantasmagórico baile de sombras chinescas. Una túnica de hojarasca revoloteaba a ras de suelo aleteando en remolinos concéntricos a mi alrededor, hasta hacerme temer que todo mi cuerpo fuera a ser engullido por las baldosas. Confieso que soy tan mujer casada como fiel irredenta, que no está habituada a ciertas peripecias incontroladas. Nadie en mi vida me explicó el manual de conexiones con los hombres y, hasta que me afilié a mi marido, mi novio de toda la vida, las escasas aventurillas juveniles fueron más de escaramuzas sin heridas que de recónditas pasiones. Fui pieza deseada y pocas veces cobrada. Debo reconocer que nunca me he sentido rematadamente enamorada de nadie, ni de hombre ni de mujer ni de híbrido y, excepto con mis dos hijas y mis padres, vuelco mis mimos con cuentagotas y suelo marcar las distancias para no llevarme decepciones. Con la edad podré resultar a veces descarada y chulesca, pero termino siempre por aterrizar en suelo firme para no resbalar. Comprobé que, de tan ensimismada como caminaba, no me percaté del saludo que el canónigo chambelán me dedicó desde la otra acera levantando ligeramente la mano y sonriendo beatíficamente. Ofuscada por mis angustias, tampoco reparé en que, a medida que paseaba, los últimos vestigios del día se fueron retirando vencidos por las sombras de un anochecer que se atrevía cada vez más: pelea muda coti-



diana entre la luminosidad y la negrura, en la que esta terminó por ganar la partida, como cada tarde. En la naciente oscuridad me descubrí deambulando perdida, zigzagueando por la calzada, rebuscando esa rara tranquilidad que solo la intimidad absoluta otorga. Y pensaba sin razonar, lo cual es malísimo en la situación en que me encontraba. Mi cuerpo se iba encorvando a cada metro y la barbilla se me fue bajando hasta el esternón. Me entró hipo, y al poco se me humedecieron los ojos hasta desembocar en un puro sollozo. La gente me miraba al pasar. Sorbiéndome los mocos con ruido de cisterna estuve a punto de llamar a mi marido a la casa de la playa, pero no lo hice porque me lo impidió un miedo nebuloso y orgánico. Tras seguirme más de una hora advertí que me detenía y me sentaba en mitad de un parque como un jefe indio. Había tomado mi decisión. Iba a hablar con Guillermo. Le diría que aún reconociendo que ayer, en la fiesta de las Bodas de Plata de mi promoción, yo había jugado a ser una mezcla de hembra guerrera y bruja hechicera, quería dejarle claro que lamentaba profundamente la mala hora en que me debí dejar enredar por brebajes traidores, ínfulas libertinas, polvillos soñadores y asignaturas pendientes; y que él, mi antiguo compañero de facultad, nunca iba a pasar de ser para mí más que un vulgar chisgarabís, un simple rastreador de bragas desustanciado que debía olvidarse de todo lo ocurrido —lo que hubiera habido, fuese lo que fuese— para siempre jamás. Pero lo que más me dolía es que me había dejado engatusar por el majadero de Guille, el tipo más culón y repelente de mi facultad, una especie de pez de charca mantecoso, todavía hoy lleno de granos y blanco como un folio. Un auténtico cerdo pancha. Aunque... Ahora que recuerdo... ¿Y si hubiera ocurrido —lo que hubiera habido, fuese lo que fuese— con el otro Guillermo de la clase, el maduro de pelo canoso y carrocería campanuda, tez amorenada, labios de rey de la vendimia y sonrisa de palomo ladrón?; uno de los poquísimos que desde siempre han valido tres asaltos y un amor. Porque por este yo hubiera dado ayer mi reino a cambio de llevarme a casa. ¡Uf! Para morirse, chicas.

## COMENTARIO

De este texto de Rafael nos gusta sobre todo el buen manejo que hace del lenguaje, sus descripciones agudas, la rapidez y fluidez que tiene para crear una atmósfera, como ha ocurrido en anteriores ejercicios y como ocurre en este caso. Sobre la propuesta en sí, nos parece que se ha acercado bastante a la misma, sobre todo al principio, cuando marca con claridad que se trata de un idéntico personaje, el que se observa y el observado. Vemos que en ello no ha tenido ningún problema... Pero creemos que es por ahí por donde se debería acentuar más la trama, pues en los párrafos siguientes se va diluyendo la sensación de que se trata de dos personajes, uno que sigue al otro, y que son el mismo. Nos parece que ello sucede porque a Rafael «de ha ganado» la historia del remordimiento de esta mujer y que eso ha hecho que la otra, la perseguida, apenas se vea como tal. Quizá porque el párrafo que empieza «Confieso que soy tan mujer casada como fiel irredenta...» nos aleja mucho de la historia que queremos ver, y que continúa con mucho más brío justo en el siguiente párrafo, cuando se retoma la acción. Ello probablemente se puede resolver quitando el párrafo citado, de tal manera que los datos que se aportan allí se vayan colocando poco a poco en los siguientes. De esta guisa su narración quedaría más centrada en el seguimiento que hace la mujer de su otro yo, siempre en primera persona gramatical, tal como lo ha hecho cada vez que aparece: y allí está el problema. Que, para efectos del ejercicio, a medida que avanza la historia, el desdoblamiento se va esfumando, dejando paso a la historia en sí del remordimiento y del adulterio. Nada que no se pueda solucionar, por otro lado, porque —insistimos en ello— se ha conseguido al principio y se ha retomado después del párrafo más introspectivo que señalamos.