

Empezar por la Lectura

Por
Patricia Suárez

He soñado a veces, que cuando amanezca el Día del Juicio y los grandes conquistadores, y abogados y juristas y gobernantes se acerquen para recibir sus recompensas: coronas, laureles, sus nombres tallados de manera indelebles en mármoles imperecederos, el Todopoderoso se volverá hacia Pedro y dirá, no sin sentir cierta envidia, cuando nos vea llegar con nuestros libros bajo el brazo: ‘Mira, esos no necesitan recompensa. No tenemos nada que darles. Les gustaba leer.

Virginia Woolf

Introducción a la escritura de ficción

En uno de sus libros Ernest Junger¹ escribió: “Generalmente me quedaba leyendo hasta muy tarde, ya que un día sin libros es para mí un día perdido”. Tal vez el único consejo válido e ineludible que se le puede dar a un escritor es que lea como conejo, vale decir, que lea todo lo que se presente delante de sus narices, vale decir, sus ojos. Un escritor debe ser una persona desprejuiciada respecto de sus lecturas, un espíritu abierto. Si bien la lectura dogmática y acádemica, las “historias de la literatura” que se imparten en las academias y en las universidades, sitúan de alguna manera al futuro escritor en medio de ese maremagnum que es la literatura universal y sus influencias y encadenamientos sucesivos de genealogías, no es de las escuelas de letras de donde salen, por lo general, la mayor parte de

¹ Escritor alemán contemporáneo. La frase citada es de la novela de 1932: **El problema de Aladino**. Cátedra, 1993.

los escritores. Más bien todo lo contrario, dado que para un tímido e incipiente escritor, los conocimientos literarios impartidos en las aulas suelen tender a sacralizar la literatura y el oficio de escritor a un punto tal que nuestro tímido acaba inhibido y a veces impotente de ejercer su deseo de escribir durante largos años.

De allí que el escritor deberá forjarse su propio “canon” literario y para ello deberá ejercitarse la lectura como herramienta indispensable de su hacer. Quizá una de las preguntas que más atormentan a un escritor en ciernes es cómo distinguir un libro bueno de uno malo. A propósito de esta pregunta, inherente a todas las artes, hay una anécdota en la novela **“Barbazul”** de Kurt Vonnegut². La protagonista de la novela pregunta al pintor abstracto Rabo Karabekian cómo distinguir un cuadro bueno de uno malo. Y la respuesta que le da es la siguiente: “Lo único que tienes que hacer es contemplar un millón de cuadros, y entonces no podrás equivocarte jamás”. La única manera de hacerse con un criterio de lecturas es leer sin descanso, leer como un enfermo casi todo lo que llegue a manos de uno, y lo que no llegue, salir a buscarlo.

El escritor novato aprenderá de los clásicos, a tal punto que Stephen Viczinsey³ recomendará supeditar la lectura de material recién editado a la lectura y sobre todo, la re-lectura de textos clásicos como **Las ilusiones perdidas** de Honoré de Balzac. Un escritor, sin embargo, aprenderá también de los libros malos: Stephen King, el mago del terror norteamericano, da como ejemplo en su libro **Escribir**, que leer libros malos y detectarlos como tales edifica un criterio y una estética en el escritor novel, quien hará sobre ellos diagnósticos sobre cómo hubieran

² Escritor norteamericano nacido en 1922. Autor de **Matadero Cinco, Madre noche**, y otras obras de un tipo de ficción muy particular en las que aborda la vida política.

³ Escritor húngaro contemporáneo autor entre otros de las novelas **En brazos de la mujer madura** y **Un millonario inocente**.

sido mejores esos libros si en tal o cual capítulo hubiera sucedido tal cosa o tal otra.

Pero ya sea que se ponga en discusión el material que se ponga en discusión, lo que no entra aquí es descalificar a la lectura como *la herramienta fundamental con la que cuenta un escritor*.

A su vez, la lectura se promueve en sentido contrario: así como es herramienta de escritores, según dijimos antes, es también el mayor estímulo para que un lector se vuelva un escritor. Lector y escritor son las dos caras de la luna: se trata de dos actividades alternas que dependen la una de la otra y que se retroalimentan. Hay muchos motivos para querer aprender a escribir, con esto queremos decir aprehender las técnicas para contar una historia, sin duda uno de los motivos predominantes es la vocación, pero también está el efecto de contagio que logra la lectura –una lectura hecha con placer y de aquellas en que uno acaba lamentándose de cuán pronto se termina el libro- en la cual el lector exclama: ¡Cómo me gustaría a mí escribir algo así! (Exclamación, claro está, que es como la víbora bajo la flor de los escritores.)

Tal vez uno pueda preguntarse con justicia *para qué escribir*, y esto en realidad es algo que nadie puede contestar. Nadie le está pidiendo a uno que se meta en el difícil camino de la escritura, que *cuente historias*. Pero de pronto hay algo, una *materia sin forma* que está dentro de nuestra cabeza y clama por ser llevada al papel. Todavía ni siquiera sabemos *qué es*. Sabemos que es algo, pero no comprendemos completamente su entidad. Se escribe por muchas razones: porque hay algo que uno quiere decir que a veces ni siquiera sabe qué es, o porque hay algo de lo que se quiere dejar constancia, algo como un sentimiento o un recuerdo, o porque uno quiere demostrar una cosa, denunciarla u homenajearla, o para evadirse de la realidad cotidiana a una realidad metafórica o para permanecer en la

realidad. Cees Nooteboom⁴ en su novela **Las montañas de Holanda** escribe: “Pero, ¿por qué alguien escribe un cuento de hadas? ¿Porque la realidad le resulta insopportable? Los mitos no los escribió nadie, y ésa debía ser sin duda la clave. Escribir cuentos de hadas era un falso anhelo de escribir mitos y, por tanto, un anhelo de no ser nadie, o de ser todo un pueblo, una masa sin nombre ni rostro, una especie extinguida”. A modo de ilustración van aquí las palabras de Clarice Lispector⁵ quien en **La hora de la Estrella** escribió: “Escribo porque no tengo nada que hacer en el mundo: estoy de sobra y no hay lugar para mí en la tierra de los hombres. Escribo por mi desesperación y mi cansancio, ya no soporto la rutina de ser yo, y si no existiese la novedad continua que es escribir, me moriría simbólicamente todos los días”.

Escribió Jorge Luis Borges⁶ en una de sus conferencias: “¿Qué significa para mí ser escritor? Significa simplemente ser fiel a mi imaginación. Cuando escribo algo no me lo planteo como objetivamente verdadero (lo puramente objetivo es una trama de circunstancias y accidentes) sino como verdadero porque es fiel a algo más profundo. Cuando escribo un relato, lo escribo porque creo en él: no como uno cree en algo meramente histórico, sino, más bien, como uno cree en un sueño o una idea”.

Una vez que el futuro escritor tomó la decisión de escribir, se enfrenta a determinados problemas. El “cómo se hace” es el problema

⁴ Escritor holandés contemporáneo. Ha publicado novelas como **Rituales** y **La historia siguiente**.

⁵ Escritora brasileña autora de varios libros, entre ellos **Lazos de familia** (cuentos), y las novelas **La manzana en la oscuridad**, **La araña** y **La pasión según G.H.**

primero y principal que da lugar a mil pequeños problemas que intentaremos modestamente allanar o, por lo menos, despejar lo suficiente como para que nuestro escritor no pierda su entusiasmo. Indudablemente, la narrativa y la poesía obligan a formas diferentes de acercamiento. Podríamos atrevernos a enunciar que mientras que la poesía hace de la inmediatez su bastión a la hora de escribir, la narrativa lo hace con el fantaseo, aquel pasarse horas, días, semanas, puliendo dentro de nuestra mente cómo serán los personajes, la atmósfera, el estilo...

Por razones de claridad, dedicaremos esta parte del libro a *asistir* al futuro escritor de narrativa, quien, por otra parte, es el que sucumbe con mayor facilidad al placer de la lectura. Decimos esto tal vez injustamente, y basadas en nuestra propia experiencia de lectoras locas e impenitentes. Asimismo, es aconsejable a la hora de iniciarse encarar la escritura de un cuento y no de una novela. Un primer cuento podrá salir bien o mal, pero en ningún caso resultará frustrante, sino que será considerado como un primer ejercicio y acercamiento a la materia. Una novela, en cambio, exigirá del escritor novel, un gran esfuerzo, y por la misma materia con que trabaja y por la inexperiencia, se presta con mayor facilidad a naufragar en sus aguas. Esto no invalida que si alguien considera que “dentro de su cabeza tiene una gran novela”, vaya y se siente a escribirla. El consejo acerca de iniciarse con la escritura de un solo cuento es de índole meramente práctica y no artística.

⁶ Tomado de **Arte poética. Seis conferencias**. Editorial Crítica. Barcelona, 2001. Fueron seis conferencias dictadas en inglés en la Universidad de Harvard en 1967-68.

I - De dónde partir a la hora de escribir.

Elegir una imagen

Un cuento, una novela, una obra de teatro, pueden partir de cualquier cosa: de una imagen visual, de un recuerdo, de otra obra literaria, de una idea filosófica, de un chisme, de una hipótesis ensayística, de una noticia periodística, de un *talk-show*, de un suceso histórico y hasta de una receta de cocina o de un obituario. Todas estas expresiones son nada más que ideas, aun no tienen forma poética, pero como están capturadas por nuestra percepción en pos de convertirse en otra cosa, las llamaremos ideas o imágenes poéticas. Estas ideas poéticas están ahí, en el universo, a la espera de que uno las atrape y las transforme. Recién entonces, cuando cobren forma dentro de un cuento, una novela o lo que fuera, tendrán una poética por sí mismas. Se tratará de la *poética de una obra*.

Mientras tanto son simples chispazos y quien quiera ser un escritor debe estar a la caza de estos chispazos y no dejarlos escapar. Dice Niegzstche a propósito del “genio”, que todos los escritores tienen verdaderos aluviones de ideas, y que lo que llamamos genialidad es la capacidad de un sujeto de seleccionar las ideas viables –es decir, mejor cargadas de poesía- de las inservibles.

¿Cómo seleccionar una imagen de la otra? ¿Cómo sabemos que nos sirve? En primer lugar, por intuición. En segundo lugar, podríamos decir que esta intuición inicial que nos hace elegir una imagen respecto de otra responde a una selección profunda e inconsciente: la imagen nos resulta más atractiva, nos emociona. También habría que descartar las ideas con las que se podrán escribir futuras historias (al menos mientras el escritor se esté iniciando), cuando las mismas son demasiado complejas e implican un esfuerzo soberano de nuestra parte.

Un consejo que daba Ernest Hemingway era escribir sólo sobre lo que se conoce.

Decidir hacer un cuento sobre cómo se ganó la batalla de Waterloo, si no se es un entendido en historia, implica meterse en una ardua investigación que puede llevar un considerable tiempo y esfuerzo, y nada asegura que al cabo de la investigación la batalla de Waterloo como tema literario para un cuento siga pareciéndonos interesante.

Lo ideal es tomar una imagen que esté conectada con uno mismo de alguna manera. Un ejemplo a citar es **Las mejores intenciones** de Ingmar Bergman⁷: una novela construida a partir de fotografías y relatos que él oyó siendo niño acerca el noviazgo de sus padres. La novela no resultó ser el relato exacto de cómo habían sido los hechos, sino que estos hechos fueron *novelizados, literaturizados*, es decir, pasaron por el tamiz de la ficción, se transformaron en otra cosa. Tal es así, que los nombres de sus padres fueron cambiados. Su madre se llamaba Karin en la realidad y en el libro pasó a llamarse Anna. Esto es así, explica él mismo, porque pasaron de ser personas de su vida a ser personajes de una ficción. Otro ejemplo es cómo escribió Gabriel García Márquez **Cien años de soledad**: del recuerdo de la voz de su abuelo contándole historias.

⁷ Cineasta y escritor sueco, director de las películas **Gritos y susurros**, **El huevo de la serpiente**, **La muerte de la doncella**, entre otras. El libro antes citado fue llevado al cine por Billie August. **Las mejores intenciones** continuó su saga con **Niños del domingo** (luego llevada al cine por Daniel Bergman, su hijo), en donde el autor narra un fragmento de su infancia, y **Conversaciones íntimas**.

2. Acopio de material

El personaje

Una vez elegida la imagen de la que nacerá el futuro relato, comienza una etapa de búsqueda y el acopio de material. Si partimos de una fotografía de un bisabuelo inmigrante pisando por primera vez el puerto de Buenos Aires, debemos definir qué queremos contar: ¿sus primeros años en el país? ¿su primer día? ¿un hecho completamente circunstancial como su encuentro con alguien o hasta su amistad con un gato? Si partimos, en cambio, de un relato que antecede al futuro cuento deberemos acercarnos de diferente manera. Por ejemplo:

“El bisabuelo llegó a Buenos Aires en 1910, venía de Siria. Cuando dijo su nombre al empleado del Registro Civil Aduanero, éste no lo comprendió; el bisabuelo señaló al cielo clamando ayuda, y el empleado anotó como apellido: Estrella”.

Aquí no tenemos ninguna imagen visual, y, supongamos que tampoco tuviéramos una fotografía del bisabuelo en aquel momento. O peor aun: tenemos una fotografía del bisabuelo, pero por el motivo que sea, esa fotografía y el bisabuelo allí no nos gustan. De manera que tendremos que inventarnos cómo era el bisabuelo y aquí estaremos construyendo un *personaje*. Cómo era su cuerpo, su mirada, cómo caminaba. Y además, necesitamos sentir qué sentía el *personaje* que era el bisabuelo en ese momento, debemos buscar imágenes sensoriales. ¿Cómo veía *su* mirada? ¿Cómo olía el puerto? ¿Qué conclusión sacaba el bisabuelo de estas vistas y estos olores? ¿Se tropezó? ¿Le dolía el cuerpo? ¿Estaba cansado? Por este camino llegaremos pronto a qué pensaba el personaje, qué ideas tenía en su cabeza en ese momento, ¿ansiaba volverse de inmediato a Siria?, ¿estaba feliz del sitio que veía?, ¿recordaba en ese instante a un ser querido que especialmente extrañaba? De esta manera nos hallamos a los pies de la

siguiente cuestión: los recuerdos, vale decir, el pasado del personaje. ¿Quién quedaba en Siria? ¿Qué hacía él en su tierra? ¿Por qué la dejó? ¿Trabajaba en el campo o era artesano? ¿O era un príncipe? Como ya no estamos hablando del bisabuelo en cuestión sino de un personaje, podemos seguir caminando y *construirle un pasado diferente* ya sea mediante la imaginación o mediante otros elementos (relatos de terceros, literatura sobre los inmigrantes sirios, o hasta los viajes de Simbad, películas que hayamos visto, etc.). Finalmente le ponemos un nombre y un apellido que pueden ser o no ser los nombres y apellidos del verdadero bisabuelo. De pronto hemos creado un personaje al que llamamos, por ejemplo:

Alí ben-Harún, de diecisiete años, que llegó a la Argentina el 3 de abril de 1912, a bordo del barco Reina Victoria, que partió de Damasco. Estaba flaco y macilento, porque padeció mareos durante todo el viaje y su estómago no retenía la comida. Viajaba en la bodega y la visión de unas ratas que corrían de aquí para allá lo asustaron lo suficiente como para que no pudiera conciliar el sueño. En Buenos Aires era un día lluvioso como casi siempre lo es abril; Alí tenía las suelas de los zapatos rotos y se resbaló antes de bajar a tierra. Lo tomó como una señal funesta. Su padre era zapatero y le había cosido y pegado bastante mal esos zapatos. Ninguno de su familia quería que él emigrara. De pronto pensó en su padre, allá en Siria.

Una herramienta indispensable a la hora de juntar material es una libreta de apuntes. El futuro escritor anotará allí toda idea, semblanza, ocurrencia, imagen, diálogo, que le parezca pertinente para la historia que irá a escribir o para cualquier historia futura. La memoria suele traicionarnos y sin duda la libreta de anotaciones es el semillero de la obra literaria.

La verosimilitud

Por definición, lo verosímil es lo que *parece verdadero*. No es la verdad –que casi siempre es un incognoscible tal como la realidad- sino lo que se le asemeja. A lo sumo, *crea una realidad*. Lo verosímil suena como una verdad. Hacer uso del concepto de verosimilitud es imprescindible a la hora de escribir. Porque es lo que hace que el lector se zambulla en el texto, se divierta y no lance el libro por los aires completamente decepcionado. Cuando no hay verosimilitud hay decepción, es inevitable.

¿En qué consiste? Bien, cuando leemos un cuento de ciencia ficción, por ejemplo, **Las crónicas marcianas** de Ray Bradbury, sabemos de entrada que los marcianos no existen. Bradbury no hará cambiar nuestro concepto sobre el universo –y si lo hace no era su intención- puesto que lo que hace es poner a los marcianos a funcionar como metáfora de otra cosa. Para convencernos, crea una realidad que parezca cierta. El lector, a medida que avanza, dice: “Sí, muy bien. Marte podría ser como el mundo que este autor describe”. Hay una lógica interna que se desarrolla en el texto que hace que cualquier mundo pueda ser creíble.

La necesidad de sonar como verdadero se aplica a todos los géneros literarios, al menos en la narrativa.

El enigma de un cuento policial no puede resolverse con la primera ocurrencia descabellada que nos viene a la mente, sino que tiene que ser la consecuencia de la lógica que fuimos llevando durante todo el relato. Si el cuento ocurría en un crucero sobre el Amazonas, entre portugueses aristócratas, es muy poco creíble poner que un mayordomo inglés o un extraterrestre venusino que llegó de la nada, asesinó al Capitán echándole

un compuesto atómico en el aguardiente. Las salidas desesperadas desesperan a los lectores y hunden a los autores. Es preferible que en un cuento no pase nada, a que la acción sea una sucesión de disparates. Al fin y al cabo, la acción es el lenguaje. (Hasta en la vida la acción es el lenguaje: ¿quién no se conduce entre los demás por lo que yo creo que él-piensa-de-mí y lo-que-yo-creo-que-él-dijo?)

La acción

A continuación llevaremos adelante este mismo procedimiento para el resto del futuro cuento. Trabajaremos sobre *la acción*, es decir qué cosas pasan en nuestra historia, y una idea aproximada sobre la consecución de estas cosas. Una especie de planificación.

Decimos “ideas aproximadas” sobre el desarrollo de la historia porque puede suceder que en el hecho mismo de escribir esta historia se dispare hacia otros lugares y tome otras formas. De todas maneras, es bueno tener una idea de adónde quiere uno llegar y cómo puede hacerlo. Horacio Quiroga recomendaba no comenzar jamás un cuento sin saber adónde va a terminar. No obstante, y para volver a citar a Cees Nooteboom: “Existe cierta afinidad entre escribir relatos y construir carreteras, en ambos casos se ha de llegar a alguna parte”.

Podríamos definir la acción como la sucesión de diferentes situaciones que hacen atravesar al cuento por un enlace, un nudo y un desenlace.

Lamentablemente para quienes esperan grandes excitaciones de la forma, **el enlace-nudo-desenlace es el abc del cuento:** el enlace es la

exposición del tiempo y el espacio del cuento y la presentación de los personajes; el nudo es donde se expresan las dificultades (un enigma, un crimen, un adulterio, etc.) y el desenlace es el modo en que estas dificultades se resuelven y nos llevan al final del cuento. El final puede ser súbito, imprevisto y sobre todo sorpresivo (tal como recomendaba Edgar Allan Poe, quien escribió que un relato debe ser escrito atendiendo a la última frase y un poema atendiendo al último verso) o puede ser nada más que una exposición de los modos que tomaron estas dificultades. La mayor parte de los cuentos modernos insisten en esta última clase de finales.

Se puede comenzar un cuento desde cualquier lugar, terminarlo en cualquier punto y saltar los tiempos a gusto y placer; pero nunca se pueden practicar todos estos experimentos si no se tiene en cuenta que hay una regla subyacente a la construcción de cualquier buena historia que consiste en el enlace-nudo-desenlace. Para transgredir una ley primero hay que conocerla. Los dramaturgos hablan además de *conflicto*, que viene a ser el punto en que todos los personajes y las circunstancias expuestas manifiestan sus deseos que muchas veces entran en contradicción entre sí.

Para pensar la narrativa nos parece más adecuado aquel concepto de acción que sosténía Henry James: la acción es el lenguaje; la escritura siempre va hacia alguna parte y el lenguaje es el único protagonista.

Un modo de comprender con mayor facilidad la estructura del cuento es a través de la lectura de cuentos de un género específico como el policial o la ciencia ficción. No obstante es en el cuento policial de tipo inglés donde es más respetada esta fórmula del enlace-nudo-desenlace o en otras palabras del crimen-enigma-solución. Los mejores ejemplos de estos cuentos son **Los seis problemas de don Isidro Parodi** de Borges y Bioy

Casares, **Los cuentos de don Frutos Gómez**, de Velmiro Ayala Gauna, u otros especialistas del género como Rodolfo Walsh o Manuel Peyrou, y entre los anglosajones los cuentos de **El candor padre Brown** de G.K. Chesterton o de Agatha Christie, por ejemplo. Asimismo, en los llamados cuentos de la serie negra, es decir, cuentos policiales donde el acento está puesto en la violencia y la corrupción social, puede verse cómo la “límpida” fórmula del policial inglés fue contaminada por estos elementos, en pos de un realismo que los acerca a una literatura mucho más madura y actual. Un ejercicio interesante para hacer puede ser, luego de la lectura de cuentos de la serie negra, sumergirse en la lectura de cuentos fantásticos o de horror o de ciencia ficción. Entonces se verá que así como en los primeros (los de la serie negra) la violencia contaminaba la estructura crimen-enigma-solución del policial inglés, en estos últimos (los fantásticos) el fantástico aparece en idéntico sitio donde antes la violencia.

Estructura universal del cuento de hadas

El cuento de hadas tiene treinta y una funciones o figuras, según el etnólogo soviético Vladimir Propp. No en todos los cuentos de hadas están presentes todas las funciones: en su sucesión obligatoria hay saltos, agregados y síntesis, pero no contradicen la línea general.

- 1- alejamiento
- 2- prohibición
- 3- infracción
- 4- investigación
- 5- delación
- 6- trampa

- 7- connivencia
- 8- mutilación (o carencia)
- 9- mediación
- 10- consenso del héroe
- 11- partida del héroe
- 12- el héroe sometido a la prueba por el donador
- 13- reacción del héroe
- 14- donación del atributo mágico
- 15- transferencia del héroe
- 16- lucha entre el héroe y el antagonista
- 17- el héroe marcado
- 18- victoria sobre el antagonista
- 19- reposición de la mutilación o carencia inicial
- 20- regreso del héroe
- 21- su persecución
- 22- el héroe se salva
- 23- el héroe llega de incógnito a casa
- 24- pretensiones del falso héroe
- 25- al héroe se le impone una misión difícil
- 26- ejecución de la misión
- 27- reconocimiento del héroe
- 28- desenmascaramiento del falso héroe o del antagonista
- 29- transfiguración del héroe
- 30- castigo del antagonista
- 31- nupcias del héroe.

La voz

¿Cómo, entonces, comenzar a escribir esta historia que fuimos construyendo y cuyos apuntes yacen en nuestra libreta de anotaciones como jóvenes solteras a la espera de que las inviten al baile?

Pues bien: es necesario oír una música, una voz o fabricársela. ¿Y de dónde saldrá esta voz? Un cuento –al menos para los escritores noveles– debe ser narrado siempre en el mismo tiempo verbal, sea éste cual fuere: el pasado, el presente o el futuro. Asimismo, deberá ser narrado siempre por la misma persona: un narrador en primera persona, un narrador en tercera persona ya sea testigo u omnisciente, y hasta en segunda (“fuiste al circo el martes, te levantaste a las ocho...”).

Asimismo la extensión de las frases dará por resultado un ritmo particular. Hemingway recomendaba usar frases cortas y evitar las palabras raras o difíciles. Otros escritores usan frases tan largas que una sola puede ocupar una carilla entera. Hay quien alterna una frase larga con una muy corta; o quien llena sus frases de oraciones subordinadas (oraciones que contienen oraciones), o quien escribe sólo diálogos y apenas una indicación descriptiva.

Experimento:

Un experimento bastante divertido al respecto consiste en escribir cuentos con una música de fondo determinada. En una ocasión puede estar el escritor escuchando a Bach y a la siguiente a Elvis Presley. De esta manera, comprobará cómo el largo y la cadencia de sus frases se ven afectadas por la música exterior. ¿Quién podría contar una historia de tristeza (un funeral, por ejemplo) oyendo “Roll over Beethoven” de Jerry Lee Lewis?

Una vez que el escritor decida, llevado por la simpatía, cómo lo va a narrar, la voz surgirá como consecuencia de esta decisión.

Una vez hallada la voz, antes de sentarnos a escribir, es aconsejable pasarnos unos días con esta voz (este tono) en la cabeza, ejercitándonos en planear frases que podrán ser luego escritas o no, pero que darán la pauta de cómo va a sonar nuestro cuento.

El lenguaje no tiene la culpa

Una de las cosas a las que uno tiende a culpar de todas nuestras angustias con el cuento (esa materia que se nos resiste) es el lenguaje. Y sin embargo, es nuestro amor a la lengua el que nos ha seducido para que escribamos; no podemos ahora odiarla porque tengamos dificultad para desenvolvernos.

El dramaturgo brasileño Guilherme Figueiredo, en su obra **La zorra y las uvas**, escribió: “¿Qué hay mejor que la lengua...? La lengua es la que nos une a todos cuando hablamos. Sin la lengua, nada podríamos expresar. La lengua es la clave de las ciencias, el órgano de la verdad y la razón. Gracias a la lengua se enseña, se persuade, se instruye, se reza, se explica, se canta, se describe, se demuestra, se afirma. Con la lengua decimos ‘sí’. La lengua ordena a los ejércitos la victoria, la lengua desgrana los versos de Homero. La lengua crea el mundo de Esquilo, la palabra de Demóstenes. Toda Grecia, desde las columnas del Partenón a las estatuas de Fidias, de los dioses de Olimpo a la gloria sobre Troya, desde la oda del poeta a las enseñanzas del filósofo, toda Grecia fue hecha con la lengua, la lengua, la lengua de los griegos bellos y claros, hablando para la eternidad. (...) La lengua es lo peor que hay en el mundo. Es la fuente de todas las intrigas, el principio de todos los procesos, la madre de todas las discusiones. Usan la

lengua los malos poetas que nos fatigan en la plaza; usan la lengua los filósofos que no saben pensar. La lengua miente, esconde, tergiversa, blasfema, insulta, se acobarda, mendiga, impreca, babosea, destruye, calumnia, vende, seduce, delata, corrompe. Con las lenguas decimos ‘muere’ y ‘canalla’ y ‘plebe’. Con la lengua decimos ‘no’. Aquiles expresó su cólera con la lengua; con la lengua tramaba Ulises sus ardides. Grecia va a agitar con la lengua los pobres cerebros humanos para toda la eternidad. ¡Ahí tienes por qué la lengua es la peor de todas las cosas!” Deberíamos, claro está, permitirnos entonces pasar de uno a otro estado de ánimo respecto de la lengua, tal como el enamorado pasa de la alegría a la tristeza respecto del objeto amado.

Titular

Respecto del hecho de titular, es decir, del título que pondremos a nuestro cuento hay opiniones muy diversas. En algunos casos, la aparición del título puede preceder a la escritura del cuento; en otros casos no es sino luego de terminarlo y tras mucha reflexión, cuando aparece un título posible. El título tiene la misión de dar una idea general del cuento: puede llevar el nombre del protagonista (“Funes el memorioso” o “Emma Zunz”, de Borges o “Circe”, de Cortázar) o ser una breve frase extractada del cuento, una referencia a lo que sucede en el cuento (“Los funerales de Mamá Grande”, de García Márquez o “La hormiga argentina” de Italo Calvino) o un concepto abstracto (“El perjurio de la nieve”, de Bioy Casares o “La continuación” de Silvina Ocampo). Ante la duda de no encontrar un título que consideremos adecuado, es bueno realizar listas de dos o tres títulos, y recién al cabo de un tiempo (una semana o más) decidir sobre el mismo.

3. El trabajo.

Creándose una rutina. Una gorra colorada.

Uno de los problemas que parece inherente a la lectura y a la escritura es la falta de tiempo. La gente suele quejarse de que no tiene tiempo para leer, como si leer fuera una actividad que debiera realizarse en un recinto sagrado únicamente. Hay que desacralizar el sitio de lectura: se puede leer en el colectivo, en el subte, en la cola del banco, en la sala de espera del dentista... lo único que hace falta es llevar siempre con uno un libro, como quien lleva un talismán.

Daniel Pennac⁸, autor francés de **Como una novela**, un ensayo sobre la lectura, reflexiona: leer es como enamorarse, ¿y acaso alguien se atrevería a excusarse diciendo “no puedo enamorarme por falta de tiempo; este amor no entra en mi agenda”?

Algo similar sucede con la escritura. No es que se pueda escribir en cualquier parte, de hecho no se puede, sino que hay que inventarse una rutina. Para Stephen King, el futuro escritor debería poder entregarse al oficio la mañana entera dentro un horario estipulado y respetar a rajatabla esta rutina; aconseja escribir como media cinco páginas diarias: él escribe diez. Habría que preguntarse si una rutina casi militar condice o no con el oficio de escritor. Onetti decía que para él la literatura era como una amante, vale decir, que era el amor a la escritura el que determinaba el momento en que iban a encontrarse la hoja en blanco y él.

⁸ También es autor de libros de ficción como **El hada Carabina**.

La recomendación que nos atrevemos a hacer es *fingir* una rutina. Es decir: disponer para la escritura de un par de horas semanales: unas horitas en las que se esté seguro de que nadie vendrá a molestar, en que se pueda desconectar el teléfono, encerrarse, concentrarse en uno y nadie más. Uno y la hoja en blanco. Uno y su amante.

El sitio no tiene por qué ser un estudio, una habitación alquilada para eso: puede tratarse de un cuarto un rincón de la casa de uno, un altillo de un parente que ya no es usado. No son necesarias demasiadas cosas: lápiz y papel, o computadora o máquina de escribir, según los elementos con que el escritor se halle cómodo, algunos libros, un diccionario escolar para primeros auxilios. Puede ponerse música, pero hay que tener en cuenta que la música –como dijimos más arriba- modificará el ritmo que uno trae en la cabeza y que espera darle a su cuento. Puede tener consigo un termo de café o té, unas galletitas, y lo ideal es entrar y salir lo menos posible del cuarto, así como no prestar atención a las cosas que suceden afuera. El único mundo que existe es el de la historia que está por escribirse.

Un ejemplo muy divertido sobre la búsqueda de un espacio es la historia de cómo Fredric Brown lo hizo en sus comienzos. Como vivía en un departamento pequeño, para que su esposa e hijos no lo interrumpieran, se ponía una gorra colorada. La gorra colorada era el signo de que él estaba ocupado escribiendo. Y nadie lo molestaba. Pactar con los seres queridos es saludable y ayuda a que ellos sepan cuán importante es para nosotros lo que queremos hacer.

Se puede escribir –lo mismo que leer- sentado, parado, acostado o en la posición que el escritor elija y los elementos exijan: no hay dogmatismos en cuanto a esto.

Es aconsejable leer un poco de literatura antes de escribir, ya sea un cuento, unos poemas, un capítulo de una novela. La escritora argentina Liliana Heker recomienda leer a Guy de Maupassant para entrar en materia con el cuento, y Stendhal leía unas memorias jurídicas antes de sentarse a escribir: leyendo literatura uno está conectado con la literatura que se dispone a hacer.

Quizá la primera vez en estas horas no se logre escribir nada, y habrá que aceptarlo. Al cabo de intentarlo dos o tres veces en esas horas y ver que no es posible escribir, en lugar de dedicarse a hacer otra cosa o marcharse, será bueno leer algo, alguna ficción, y que esta lectura ocupe el resto de las horas que habíamos dispuesto para la escritura.

El resto de la semana seguiremos pensando en aquella historia que queremos abordar y volveremos intentarlo la semana siguiente y la siguiente y la siguiente. Es muy probable que “a la segunda sesión” ya surjan unos primeros párrafos, un primer borrador, un cuento que no acaba de gustarnos, pero...

Más adelante, cuando se tenga la costumbre de escribir, el escritor decidirá si debe respetarse o no su rutina: él conocerá su propio ritmo, su tenacidad y su pereza y sabrá cuándo es el momento y cuándo no.

4. La corrección.

La frustración y la perla.

Inevitablemente, el flamante escritor leerá su texto apenas lo acabe, sea en la sesión que sea, antes de marcharse. Ha ido corrigiendo a medida que escribía, una corrección que podríamos llamar “espontánea”: la ortografía, la puntuación, la claridad en la redacción. Es desaconsejable detenerse a corregir determinada cuestión mientras se está escribiendo: hay que hacer de cuenta que son piedrecillas del camino y hay que seguir: una

vez que se da por terminada la sesión, recién se corrigen los puntos complejos.

Habrá una sesión en la que el escritor irá a su cuarto de trabajo nada más que a corregir esta primera versión de su cuento. Quizá lo haga con el corazón en la boca, convencido o inseguro de la belleza de su texto. Es harto probable que la primera versión desilusione al escritor. Tal vez allí no están las cosas expuestas tal como él las había imaginado en su cabeza, o no son claras o el final es un fraude. Tal vez se esté desilusionando de la *imagen que tenía de sí mismo como escritor* y *no* del cuento en sí. El enojo puede llevarlo a la desesperación, y esto quiere decir: rasgará el cuento en cuatro pedazos. Esto, quiérase o no, es un error gravísimo, dado que de esta manera no hay cómo volver a enterarse de cuáles elementos del cuento eran susceptibles de corrección y de cuáles eran los fallidos. Ignoramos por qué sucede así a los escritores: ningún patinador artístico pretende que la primera vez que se calce los patines irá a convertirse en un campeón. Nunca o casi nunca se forjan perlas sin esfuerzo, y esta primera frustración puede ser útil para probarnos nuestro deseo de escribir bien un cuento. Un truco válido es no registrar al fracaso como fracaso, sino como un primer paso hacia un lugar, un primer acercamiento. El texto se nos resiste porque es una materia compleja: se escribe desde la experiencia vital y literaria que uno tiene, y esto no se crea sino a través del tiempo y la insistencia. Lograremos el objetivo más adelante, quizás la próxima vez que lo intentemos. Hace falta paciencia (para con el texto y con uno), tenacidad y ejercicio. En ningún aspecto de la vida se puede conseguir algo sin estas tres disposiciones, y que constituyen las virtudes cardinales del escritor. He aquí que alguno puede estar preguntándose qué lugar ocupa entonces el talento.

¿Qué es el talento? Es un potencial para hacer algo, una habilidad, una intuición, que en cualquier caso debe desarrollarse. Tener talento para algo no asegura a un escritor la buena fortuna para llevar adelante un texto en todas las ocasiones como tampoco lo hace para que un nadador profesional sea gracioso en el trampolín y no vaya un día a romperse la cabeza. El talento no salva a nadie de la corrección.

Puede que alguno considere a la corrección una tortura, y eso será, claro está, para aquellos escritores narcisistas poco dispuestos a lidiar con su vanidad. No obstante, *es en la corrección donde el cuento dará sus mejores frutos*; donde el escritor aprenderá y sistematizará la diferencia poética entre un punto seguido y un punto y coma.

¿Cómo corregir? Especialmente hay que hacerlo cuando se nos ha ido el enojo: la emoción no hará sino entorpecer y arrebatar un trabajo que solo una paciencia infinita y mesurada puede lograr. Puede ayudar leer el texto en voz alta para uno mismo, para encontrar sus falencias, o bien leérselo a otro. Stephen King aconseja no darle a leer a otro partes o fragmentos del texto en construcción, sino hacerlo recién cuando está terminado. El escritor novel se encontrará en esta, su primera vez, ante la duda de quién es el otro al que puede dárselo y al que debe escuchar.

Para quienes escriban en computadora, un método seguro es copiar el documento y abrir uno nuevo en el que se apliquen las correcciones: éste último constituirá una segunda versión del cuento. Hay también quienes imprimen en papel el cuento y corrigen sobre el papel y luego aplican las correcciones al documento en computadora. Es necesario que no se pierdan las primeras versiones del cuento, tanto porque son luego la demostración de la transformación que ha sufrido el texto, como porque al cabo de un

tiempo puede el escritor desear dejar el texto en determinado lugar tal como estaba en la segunda o tercera versión. Un cuento puede llegar a tener hasta ocho versiones, y el proceso de corrección puede llevar de una hora a un año entero.

El escritor norteamericano Truman Capote trabajaba de un modo que resulta provechoso puntualizar: escribía sus textos a mano, una vez terminados hacía una primera corrección y los dejaba descansar (o “levar”) y luego de tres días los mecanografiaba. Al pasar de un formato al otro hacía una segunda corrección. Aproximadamente una semana después lo daba a leer a un círculo de amigos (los primeros lectores), escuchaba las críticas que ellos tenían para hacerle sobre el cuento, y aquí aplicaba o no aplicaba nuevas correcciones. Recién entonces consideraba al texto como definitivo.

5. El otro

Una segunda instancia de corrección.

Cuando se escribe un cuento siempre se tiene en mente un lector. Se trata de un lector abstracto, ideal, que puede encarnarse en múltiples formas: puede ser el público de una revista, un editor, los amigos, los compañeros de trabajo, una maestra del colegio, los alumnos, los familiares, o el ser amado. En muchas ocasiones este lector se presenta de manera rotunda en la figura de tal o cual persona, y puede ser bueno realizar el cuento pensando que a este lector en cuestión le gustará. Kurt Vonnegut dice en **Barbazul**: “El secreto de cómo pasártela bien escribiendo y asegurarte de alcanzar un alto nivel es el siguiente: no escribes para todo el mundo, ni para diez personas, ni para dos. Escribe para una sola persona”.

Una vez que hemos acabado la primera corrección, y dado que no queremos hacer de nuestro flamante cuento un secreto de Estado, lo daremos a leer a otro. Este otro puede haber sido o no el lector en quien pensábamos cuando lo escribíamos. Pero ante todo, para no cargar las tintas sobre la respuesta que ansiamos escuchar, debemos sopesar *qué es lo queremos escuchar*. Obviamente, queremos saber si el cuento ha gustado o no. Pero no nos servirá de absolutamente nada, excepto para nuestro ego, que el otro exprese por nosotros una fervorosa admiración. Seguramente tendremos dudas muy específicas como si aparece con claridad tal o cual detalle. Si el o los personajes son verosímiles o no, etc. Si se ha transmitido la emoción que se quería transmitir, si el lector se ha entretenido, si el relato lo ha dejado pensando... Estas últimas cuestiones son sobre las que deberemos interrogar al lector.

Este otro a quien demos el texto no puede ser cualquiera. Claro que uno podría pensar que el mejor lector de nuestro cuento sería un escritor contemporáneo a quien admiramos por su obra, o un profesor de literatura. No obstante, es muy probable que al enviar nuestro relato a un otro a quien no conocemos, para que se constituya en nuestro primer lector, no nos traiga sino decepciones. El otro lector tiene que ser alguien a quien conocemos, es más: alguien de nuestros afectos. Uno podrá argumentar: “Pero mi madre (o mi hermano, mi amiga, mi esposo) no son lectores frecuentes, ¿cómo van a comprender mi cuento? ¿Cómo van a apreciarlo?” En primer lugar, para apreciar un cuento basta con ser suspicaz e inteligente. En segundo lugar, este otro ligado a nosotros sabe cuánto deseamos escribir, y por eso mismo nos marcará los defectos *que él ve* en nuestro cuento, pero no nos desalentará. Cuando el escribir se convierta en una actividad habitual, el flamante escritor seleccionará a sus propios primeros lectores e incluso sabrá qué marcaciones puede aportarle cada uno

a la lectura de su cuento, según la formación y personalidad de cada uno de estos lectores. En líneas generales, el primer lector es el cónyuge. También pueden serlo los hijos.

Claro que habrá que cuidar de no atormentar al lector para que lea nuestro cuento, ni presionarlo con los tiempos de lectura, ni apabullarlo con preguntas que emulen un interrogatorio policial. Hay anécdotas divertidas sobre este tema. En el **Sueño del Infierno**, Quevedo cuenta que hay un habitáculo en el infierno en el que los poetas se dedican a leer eternamente sus endechillas sobre los celos, y esto constituye el castigo infernal de los que están allí. Y Bohumil Hrabal⁹ en una de sus novelas cuenta de un poeta quien, para poder leer sus poemas a otro, lo violentaba y lo amenazaba poniéndole un puñal al cuello. Esperamos que el lector no tenga que llegar hasta esos extremos.

Uno deberá considerar cada una de las críticas, ajustar el texto con las críticas que uno intuye provechosas y descartar otras con las que no adhiere. A veces el escritor deberá mostrar su tozudez ante las críticas y no corregir su cuento de acuerdo a ellas. No obstante, como esta tozudez suele ser una reacción de la vanidad herida, es aconsejable apuntar esta crítica que uno considera inservible, y luego de unos meses volver a releer el cuento con afán de corrección para ver si podría aplicársela.

Por lo general, un cuento al que el escritor le ha puesto el punto final no puede desarmarse y volverse a armar. Borges aconsejaba “manosear lo menos posible la propia obra”: “No creo que retocar y retocar haga ningún bien. Llega un momento en que uno descubre sus posibilidades: su voz

⁹ Escritor checo, autor de novelas como **Trenes rigurosamente vigilados** y **Las cuitas del viejo Werther**. La anécdota citada pertenece a la novela **Una soledad demasiado ruidosa**. Milán Kundera lo considera su maestro.

natural, su ritmo. No creo que ninguna corrección superficial resulte útil entonces”.

De realizarse una última corrección, esta será hecha varios meses después de la escritura del cuento. Quizá para ese entonces ya hemos escrito dos o tres cuentos más, y es entonces cuando estaremos fríos y maduros para enfrentarnos a un texto que nos ha dado, como todos en su momento, ataques de inseguridad, celos, tortura, malestar y un placer incommensurable. ¡La próxima corrección se hará cuando las pruebas de imprenta!