

# Cómo *no* se hace una novela

*Sergio Cordero*

Poeta mexicano y crítico literario

sercor61@hotmail.com

*Recibido: 15 de abril 2021 / Aprobado 9 de mayo 2021*

## Resumen

Parafraseando al insigne maestro vasco-español don Miguel de Unamuno, quien aconsejaba cómo escribir una novela, en este ensayo se dictamina lo contrario: cómo no escribir una novela. Con un recorrido que se inicia en Aristóteles, quien distinguía entre historia y poesía (realidad y ficción), pasando por la famosa polémica entre el escritor norteamericano Truman Capote y el novelista Norman Mailer, que sentenció a la novela de Capote como: «la muerte de la imaginación». Se dialoga y se interroga sobre el peso de la ficción y la realidad en la ejecución de una novela. Asimismo, se discute sobre el creador «virgen» y espontáneo o el creador con formación académica y teórica. Se reflexiona también sobre terminologías muy cercanas a un novelista como ser: referir y comentar.

**Palabras clave:** novela, narración, poesía, historia, humor, drama, tragedia, comedia.

## Abstract

Paraphrasing the distinguished Basque-Spanish master, Don Miguel de Unamuno, who gave advised on how to write a novel. In this essay, the author proposes the opposite: how not to write a novel. With a journey that begins with Aristotle, who distinguished between history and poetry (fact and fiction), passing through the famous controversy between the American writers Truman Capote and Norman Mailer, who sentenced Capote's most famous

novel as: «death of the imagination». The weight of fiction and reality in the execution of a novel is also discussed and questioned. Likewise, the ideas of the «virgin» and spontaneous creator and of the creator with academic and theoretical training are discussed. As well as the terminologies very close to a novelist such as: to refer and to comment.

**Keywords:** novel, narration, poetry, history, humor, drama, tragedy, comedy.

*De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella —que posible fuera poner a Heródoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia—, empero diferénciense en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro ojalá hubieran pasado.*  
Aristóteles, *La poética*

*Interdum speciosa locis morataque recte  
Fabula nullius veneris, sine pondere et arte,  
Valdius oblectat populum meliusque moratur  
Quam versus inopes rerum nugaeque canorae.*  
Horacio, *Arte poética*

*A veces una fábula de belleza nula, vistosa y bien adaptada a las situaciones, sin peso ni arte, deleita mucho más y entretiene mejor al público que versos faltos de tema y melodiosas tonterías.*  
Traducción de Sergio Cordero

## Cómo, por qué y para qué

Don Miguel de Unamuno, poeta, novelista y filósofo español de la «Generación del '98», publicó un ensayo titulado *Cómo se hace una novela*. Lo singular de este texto es que trata de todo, menos de cómo *se escribe* una novela. Nadie aprendería a escribirlas leyéndolo. El propio Unamuno, quizás para evitar que el lector se sienta defraudado, en los párrafos finales incluye estas líneas:

Cómo se hace una novela, ¡bien!, pero ¿para qué se hace? Y el para qué es el porqué. ¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? ¿Para hacerse el novelista? ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan. (Unamuno, 1982, p. 185)

En su sorprendente síntesis, este párrafo cumple con creces lo que prometía el título: el novelista se construye a través de su novela y construye también a su lector. Ninguno de los dos existe antes de que la novela se realice *como tal*. Y si el lector no se identifica con el protagonista o los personajes ni siente, de algún modo, que *vive* la historia que está leyendo, entonces ese libro, esa novela, se escribió en vano.

¿Por qué? Porque, amigo principiante, lo que te vuelve un gran novelista no es haber escrito una novela, tampoco publicarla, sin importar dónde lo hagas o quién sea tu editor; lo que te vuelve un gran novelista, insisto, es que el lector *sienta la necesidad* de leer tu novela. Esta necesidad debe ser tan urgente, tan intensa, como

la necesidad de un fresco vaso de agua que padece un caminante perdido en el desierto. Si su necesidad de leer tu novela no equivale, por lo menos, a tu necesidad de escribirla; si el lector reacciona ante tu novela como un chimuelo al que lo obligan a mascar grava, entonces, sin duda, has fallado y debes averiguar dónde se encuentra tu falla.

Si me permiten una hipótesis, las principales (aunque no las únicas) causas de ese fracaso podrían consistir en dos presupuestos ingenuos y optimistas: 1) creer que es muy fácil escribir novelas (por lo menos, más que escribir poemas o cuentos), y 2) dar por sentado que lo que tiene importancia para uno mismo es igualmente importante para los demás. O como le dije a una señora que quería escribir una novela para vengarse de su exmarido:

—¿Crees que lo que tú quieres decirle a los demás es lo que los demás quisieran saber de ti?

Ella me miró indignada:

—¿Cómo te atreves? ¡Eres peor que mi ex!

### **Historia y poesía: realidad y deseo**

En mi experiencia como coordinador de talleres literarios, encontré una anomalía recurrente en los aprendices de narradores: cuando echan a andar su ficción, llegan hasta el planteamiento pero, a la hora de pasar al nudo, se atoran o empiezan a divagar. Lo anterior ocurre porque los personajes rebasan el esquema esbozado por el autor, reclaman su autonomía y le exigen a éste más trabajo y más páginas que las inicialmente planeadas.

¿Por qué los personajes se rebelan y desvían la historia hacia un rumbo incierto? Porque el autor no los ha imaginado con el suficiente rigor, con el detalle y profundidad requeridos para que sean verosímiles. Al ver que sus creaciones se rebelan, el narrador principiante o mediocre intenta regresarlas al redil a base de justificaciones, de explicaciones innecesarias que, por lo regular, acaban lastrando el desarrollo de las acciones y provocando que el lector pierda el interés en seguir el desarrollo de la historia.

Imaginar con rigor, en forma razonada, como lo plantean en sus relatos Borges y Bioy Casares, se ha vuelto un ejercicio cada vez menos frecuente entre narradores, porque los obliga a profundizar en la parte no realizada de cada uno de ellos. Atreverse a explorar ese territorio, sin miedo a lo que uno pudiera descubrir con respecto a sí mismo o a la relación entre uno y el mundo, es un rasgo que distingue al narrador maduro del mero aprendiz y al talentoso del mediocre. El aprendiz y el mediocre buscan solo fórmulas de aprendizaje fácil y aplicación cómoda, que les garanticen un rápido éxito editorial.

Así las cosas, no es de extrañar que la narrativa de ficción pase por una crisis. Últimamente el público prefiere leer reportajes novelados o novelas escritas por perio-

distas. Truman Capote se sentiría feliz si supiera cómo la *non-fiction* *estoy* o «novela sin ficción» ha proliferado en nuestros días. En cuanto a la ficción narrativa, hoy más que nunca merece la sentencia con la que el escritor Norman Mailer descalificó *A sangre fría* de Capote: «un fracaso de la imaginación» (Capote, 1981, p. 13).

Muchas de esas supuestas obras «de ficción» son autobiografías apenas disfrazadas o pastiches de los grandes autores (del *boom* latinoamericano principalmente) o torpes intentos de aprovechar los tópicos puestos de moda por los *best sellers* (sagas de magos, vampiros y hombres lobo, tierras medias o distopías extremas). Se trata de obras sin lectores, que nunca hubiesen llegado a las prensas si no fuera por las coediciones subvencionadas.

De hecho, ahora el *comic*, el cine y la televisión presentan mejores ficciones, aunque —justo es admitirlo— todo lo que están haciendo tales producciones es aprovechar los hallazgos de estilo, estructura y puntos de vista que la literatura aplicó en su campo medio siglo antes.

En su *Poética*, Aristóteles plantea una interesante distinción entre «historia» y «poesía» (hoy entendidas respectivamente como «narrativa historiográfica» y «narrativa de ficción», ya que el filósofo griego se ocupó solo de la poesía épica y de la dramática, desdeñando a la lírica, subordinada todavía en su época a la música y la danza): la «historia» cuenta los hechos tal y como sucedieron y la «poesía» los cuenta como desearíamos que fueran (Aristóteles, 1989, pp. 143-144). (A propósito, en los ensayos de su libro *Cuadrivio*, el poeta Octavio Paz [1980, pp. 99 y 190] define a la imaginación como «el deseo en movimiento» o «el deseo en acción»).

Acaso se les antoje a algunos que la definición del filósofo griego peca de subjetiva, que depende más de la psicología que de una teoría interna de la literatura, al basar su distinción en el *deseo* (entendido no en su acepción sexual, sino de forma más amplia y diversa), pero creo que muchos creadores y no pocos críticos apoyarían la tesis de que, en el estrato más profundo de toda obra de ficción narrativa (cuento, novela, pieza teatral), late un deseo insatisfecho, reprimido o postergado; un impulso que empieza con «las cosas no debieron ser así», sigue con «las cosas pudieran ser de otro modo» y termina con «las cosas deberían ser de esta forma».

La mayoría de los narradores se quedan en las dos primeras fases. Los mejores llegan hasta la última, pero no se detienen ahí, van todavía más lejos: invitan al lector a vivir en el mundo imaginario que proponen y logran que se sienta más a gusto en ese mundo que en la realidad.

Esta distinción aristotélica entre «historia» y «poesía» (entre realidad y deseo) sigue siendo válida y sirve para entender el actual deterioro de la ficción literaria. A la luz de dicha distinción, conviene rectificar la sentencia de Norman Mailer: no estamos, pues, ante un «fracaso de la imaginación», sino frente a un problema más grave, situado a un nivel más profundo: una desorientación del deseo, provocada por la invasión de falsos satisfactores, cuya sobresaturación impide ubicar y alcanzar el auténtico objeto del deseo. Y si el deseo está desorientado en relación a su

objeto, ¿cómo echar a andar la imaginación? ¿Hacia qué dirección han de moverse las ficciones literarias?

### Un trabajo «de ociosos»

En un artículo titulado «¿Usted también escribe?», el narrador guanajuatense Jorge Ibargüengoitia se quejaba de la idea que tenía (y, me temo, todavía tiene) mucha gente acerca de que escribir cuento o novela (más la novela que el cuento) es algo que puede hacer cualquier persona, sin importar su nivel de escolaridad o sus hábitos de lectura:

En nuestro medio inclusive, a pesar del elevado índice de analfabetismo que tenemos, el número de personas que creen que podrían escribir una novela, con las experiencias que han tenido en su vida, es tremendo. Un soneto es algo mucho más difícil, porque hay que aprender a rimar y a contar sílabas. Pero una novela, ¡en prosa!, es la cosa más fácil del mundo. Basta con sentarse frente a una hoja de papel y contar todo lo que nos ha pasado en nuestra vida, que es tan interesante. Lo malo es que no tiene uno tiempo, porque hay que trabajar para sostener a la familia, llevar a los niños a la escuela, ir a fiestas, lambisconear al jefe, etcétera. En realidad, escribir novelas es un trabajo de ociosos. Pero eso no quita que la mayoría de la gente tenga un talento novelístico innato o, mejor dicho, literario. La prueba está en las composiciones que hacíamos en la escuela y las dedicatorias que poníamos el día de las madres. Eran geniales.

Esta situación, la de vivir en un medio de novelistas potenciales, no frustrados, porque nunca han intentado ejercitar sus talentos, ni fracasado en el intento, hace que las personas como yo, que no hacemos más que lo que todos podrían hacer, seamos considerados como una raza parásita, superflua y, francamente, de muy poco talento, porque nos cuesta un trabajo horrible hacer lo que todos harían en sus ratos de ocio.

Por otra parte, esto de usar para expresarse un medio que todos conocen a la perfección desde primero de primaria, hace que los escritores tengamos una cantidad de críticos exactamente igual al número de personas que saben leer y escribir. El de lectores, en cambio, es mucho más reducido, porque la mayoría de los críticos son apriorísticos.

—¡Novelas, las mías! —dicen, y no compran las nuestras. (Ibargüengoitia, 1997a, p. 9)

Pido disculpas por una cita tan extensa, pero el autor de *Los relámpagos de agosto* nos ofrece en estos párrafos un punto de partida inmejorable para el tema que nos ocupa.

### Orales e inéditos

Durante los últimos treinta años, he trabajado como crítico, dictaminador, editor, maestro universitario y coordinador de talleres literarios. He conocido, por lo tanto, a muchos novelistas «potenciales» o «a priori» —como decía Ibargüengoitia— que buscaron mi ayuda para tratar de volverse novelistas «en acto». De ese modo, descubrí otros dos tipos que, de seguro, el autor guanajuatense tuvo la desgracia de encontrar en su época: los novelistas «orales» y los «inéditos perpetuos».

Los novelistas orales son aquellos que, en las tertulias de café, se la pasan horas platicando acerca del tema, argumento o personajes de la novela que planean escribir, que a ellos les parece maravillosa, de la cual cuentan muchas veces (y cada vez de forma diferente) capítulos y escenas enteras, pero cuando se les pide que muestren algunas páginas de esa obra genial, colocan su dedo índice sobre la sien y, con la misma extática sonrisa de Mozart (Tom Hulce) en la película *Amadeus* (Miloš Forman, 1984), exclaman: «¡Todo está aquí!» Y de ahí no la sacan.

Al contrario de lo que pasa con los «orales», sospecho que los novelistas «inéditos perpetuos» no tenían nada en la cabeza cuando iniciaron la redacción de sus voluminosos e indescifrables mamotretos, pero es evidente que confiaban en que, según fueran tecleando, se les ocurriría algo digno de contar. Truman Capote consideraba que tales escritores no son más que simples mecanógrafos: «Mecanógrafos sudorosos que llenan libras de papel con mensajes sin forma, sin ojos y sin oídos» (Varios, 1970, p. 324). Tal vez pensando en ellos, el novelista jalisciense Mariano Azuela le dijo por carta a su sobrino José Lobatón: «Es fabuloso el número de gentes que creen que para escribir una novela lo único que hace falta es tener un argumento, una resma de papel y un lápiz» (León, 2010, p. 131).

El autor de *Los de abajo* no se imaginó lo que provocarían el auge de las computadoras personales y el advenimiento de internet: páginas *web* saturadas de novelas «virtuales» de escritores aficionados de todas partes del mundo. ¿Alguien lee realmente esas novelas? Me temo que ni sus autores, después de escribirlas.

¿Exagero? No, señores. Me tocó conocer casos que, si en vez de presenciarlos me los hubiesen contado, yo tampoco los hubiera creído: una muchacha que alardeaba de haber escrito una saga de más de tres mil páginas sobre un personaje fantástico; una maestra que propuso para dictamen en una editorial del gobierno un volumen de cuentos pésimamente escrito, pero escrupulosamente registrado en Derechos de Autor y en la Secretaría de Educación Pública; una narradora que se negaba a releer sus propios textos para corregirlos porque tenía miedo de que, si los releía, ya no le gustaran o que, si los corregía, pudiera echarlos a perder en vez de mejorarlos. A uno de mis alumnos le ordené que subrayara los adjetivos calificativos que encontrara en su texto. Me miró con estupor, contempló horrorizado sus propias cuartillas, pidió la cuenta manoteando como si quisiera subir a un bote salvavidas y abandonó casi corriendo el café donde nos encontrábamos.

## **El autodidactismo como virginidad**

El novelista norteamericano Stephen King afirma que «a menudo los libros malos [es decir, mal escritos o aburridos] contienen más lecciones que los buenos» (2013, p. 160). Tiene razón, pero solo en parte. He leído la suficiente cantidad de novelas fallidas para suscribir que, en efecto, son todo un paraíso didáctico —siempre y cuando, uno posea nociones teóricas fundadas en una sólida preceptiva, las cuales le permitan distinguir, de un modo claro y sencillo, lo narrativo de lo no narrativo

porque, de lo contrario, esas pseudonovelas no quitarán la ignorancia y solo aumentarán la confusión.

Por lo tanto, no se aprende a narrar solo leyendo novelas, sean buenas o malas. También es necesario, indispensable, acceder al análisis y la reflexión, en suma, a la lectura de textos teóricos.

Al respecto, hasta aquellos escritores de talento cuya obra respeto y admiro evidencian prejuicios pueriles y fobias primitivas que la sola lectura de sus novelas difícilmente me hubiera insinuado. Uno de los prejuicios más difundidos y arraigados insiste en que un buen narrador es siempre autodidacta. Narradores tan diferentes como el ya citado King (2013, pp. 255-262) o el mexicano Jesús Gardea (Cordero, 2008, pp. 81-82) han execrado sin dudarlos de los cursos de «Escritura creativa» de las universidades y, por supuesto, de los talleres de creación literaria.

Entiendo su actitud y estaría tentado a apoyarla, si no fuera porque sirve de pretexto para adoptar posturas francamente absurdas como, por ejemplo, negarse a leer preceptivas, tratados teóricos o ensayos críticos, bajo el argumento de que la lectura de tales textos sofoca la inspiración o, ya de plano, seca la fuente de la creatividad para siempre. Quienes piensan así rehúyen las aulas de las facultades de letras y miran con recelo o franca hostilidad a los críticos de los suplementos culturales y de las revistas literarias.

Sin duda, hay una gran diferencia entre ser autodidacta y erigirse en defensor de la propia ignorancia, creyendo de ese modo que se preserva alguna clase de «virginidad» intelectual. Cualquier ginecólogo puede explicar que un útero que no se usa con el tiempo produce tumores. Solo que, en este caso, no hablamos del útero sino del cerebro. La atrofia no es pureza.

### Los puntos de partida erróneos

Soy testigo de primera mano: muchos talleristas y becarios que se proponen escribir una novela no finalizan su proyecto o la obra concluida dista mucho de coincidir con la propuesta original. ¿Por qué? La respuesta es muy simple: porque el punto de partida que han elegido es erróneo.

¿Cuáles son los puntos de partida erróneos más comunes?

- 1.º Una idea «brillante y original».
- 2.º Un personaje «atractivo» (real o imaginario).
- 3.º Un propósito «noble» o «edificante» («orientar a la juventud», «reivindicar a las mujeres golpeadas», «denunciar los vicios de las clases dirigentes», «decir la verdad acerca de...»).
- 4.º Un proyecto desmesurado: ser el nuevo Proust o el próximo Balzac, superar a García Márquez o a Carlos Fuentes; escribir la gran novela de Jalisco, Nuevo León, Coahuila, etcétera; ganar el Premio Planeta, el Reina Sofía o el Nobel... de la Paz.



¿Por qué son erróneos tales puntos de partida? Porque no son puntos de partida sino de llegada, intentos de construir un rascacielos empezando por la antena y no por los cimientos, o bien, de engendrar un bebé a partir de un cadáver y no de un óvulo y un espermatozoide. El aspirante a novelista, cuando adopta estos puntos de partida, sigue viendo el género desde el ángulo del lector hedónico, del que lee por diversión, y no del narrador con oficio. Si parte de esas semillas anómalas, el resultado será un monstruo, como le pasó al doctor Frankenstein, o un ser incompleto y amorfo, porque:

a) no hay ideas «brillantes» u «originales» por sí mismas. El crítico norteamericano Northrop Frye presume, en su libro *Anatomía de la crítica* (1957), haber hecho el inventario de todos los temas —léase ideas— usados en narrativa desde Homero hasta la fecha. Jorge Luis Borges, en su conferencia «El arte de contar historias» (2001, p. 65), opina que, en la literatura universal, hay tres historias básicas de las que se derivan todas las demás: la de Troya, la de Ulises y la de Jesucristo. Entonces —les dije a mis alumnos del taller de guiones para cine y televisión—, no existen ideas buenas o malas en sí mismas, sino ideas bien trabajadas o mal trabajadas. Ahora agregaría yo que una novela no se escribe con ideas, sino con acciones. Abundaré sobre esto más adelante;

b) lo mismo ocurre con el «personaje atractivo». Tampoco hay personajes atractivos e interesantes por sí mismos. Admito que existan o hayan existido personas interesantes, pero convertirlas en personajes de novela o usarlas para diseñar un personaje de ficción es algo muy diferente y depende única y exclusivamente de la capacidad de observación y síntesis del narrador. Si Emma Bovary, la esposa infiel de un médico de pueblo en la Francia del siglo XIX, nos resulta un personaje interesante, se debe al genio de Flaubert y no a las mujeres de carne y hueso en las que el novelista normando se basó para crearla.

Algunos intentan salvar este escollo tratando de encontrar personas con una historia (una vida) interesante y que estén dispuestas a dejar que el novelista se la apropie. Es el caso de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982) de Manuel Puig y del *Relato de un naufrago* (1970) de Gabriel García Márquez.

Sin embargo, el paso del relato oral a la narración escrita no es tan simple como grabar una serie de conversaciones y después transcribirlas o de intentar rescatar del olvido los consejos que escuchamos de padres o abuelos. Es frecuente, al hacer estos traslados, que la palabra viva se convierta en letra muerta y, en vez de obras literarias, uno tan solo produzca documentos de interés para lingüistas o antropólogos. Pocos, como el narrador saltillense Jesús de León, supieron tender ese puente entre lo oral y lo escrito a través del cual la voz de los ancestros se mantiene viva y fresca. Remito al lector a *Los relatos de la sierra* (2005), donde Jesús recupera lo que sus mayores le contaron en lo alto de la Sierra de Arteaga, Coahuila.

Por otro lado, este procedimiento, en el que una persona ofrece su historia y el novelista aporta el discurso, tiene la desventaja de que, si el libro tiene mucho éxito o el escritor se vuelve muy famoso, este sea demandado por difamación o plagio por el depositario original de la historia;

c) no se debe enunciar el propósito (edificante o no) de una novela —o de cualquier obra de creación literaria— *antes* de empezar a escribirla: es la mejor manera de *inhibir* la iniciativa creadora. Así muchas novelas han muerto en su cuna o antes de nacer. Subordinar un relato a una tesis previamente formulada lo convierte en pretexto para un simple alegato. Los personajes pierden autonomía. La historia deja de ser importante por sí misma y queda en segundo plano. El autor pasa de enunciar los hechos a explicarlos y justificarlos. Los autores que plantean así sus novelas deberían entender que, si lo importante para ellos es defender una tesis, están recurriendo al género equivocado: deberían de escribir un ensayo y no una novela.

Las novelas que consiguen muchos lectores, que trascienden fronteras y siguen vigentes a través de los siglos (*Don Quijote*, *Madame Bovary*, *En busca del tiempo perdido*), se caracterizan por su posibilidad de emitir mensajes nuevos y diferentes cada vez que el lector abre sus páginas. Una novela que expusiera siempre el mismo mensaje correría el riesgo de leerse una sola vez, por una sola generación de lectores y solo en una época y lugar determinados. Más allá de estos estrechos parámetros, el texto dejaría de ser una obra literaria y se volvería un simple *documento*, de interés solo para un pequeño grupo de especialistas.

d) Aquellos escritores que, desde el principio de su carrera, anuncian un proyecto ambicioso me recuerdan el célebre pasaje del *Arte poética* de Horacio: «Parturient montes, nascetur ridiculus mus» («Parirán los montes, nacerá un ridículo ratón» [1984, p. 7]). Vi muchos de esos partos cuando fui jurado de las solicitudes de beca del Centro de Escritores de Nuevo León: mientras más ambicioso y detallado era el proyecto, menos posibilidades había de que el solicitante cumpliera. ¿Por qué?

Primero, por lo que ya vimos en el inciso «c»: subordinar la narración a un proyecto es lo mismo que subordinarla a una tesis. En mi experiencia, los únicos proyectos de libro que se llevaban a cabo tal y como fueron planteados en la solicitud ya estaban escritos en un noventa o noventa y cinco por ciento antes de ser dictaminados y aprobados. Y aun en esos casos, podía ocurrir que la dinámica del taller echara abajo muchas páginas aparentemente terminadas.

En ese sentido, los peores enemigos del entusiasmo por un proyecto son las relecciones a conciencia y los lectores «piloto». Las primeras, al obligarnos a profundizar en el tema, cambian la perspectiva optimista que al principio teníamos. Los segundos, al criticar sin piedad nuestra obra en proceso, revelan que lo que uno se creía capaz de escribir en diez meses o un año, puede demorarse hasta dos o tres años o volverse interminable. Aquí aplica muy bien lo que decía Ibargüengoitia al respecto de la concepción de su primera novela, *Los relámpagos de agosto*: no es lo mismo con-

templar un bello panorama desde la cima de un monte que recorrerlo caminando con ampollas en los pies (1988, p. 73).

Segundo, escribir con beca, para un concurso o por un contrato implica, a fin de cuentas, escribir por *dinero* —es decir, por *obligación*, comprometido con la institución o la editorial a entregar la obra en un plazo perentorio. El escritor aficionado, el que escribe por gusto, por diversión, aspira a convertirse algún día en profesional y suspira por ello igual que un novio antes de casarse con su noviecita santa. Y ya sabemos qué pasa con muchos noviazgos al convertirse en matrimonios. No ocurre otra cosa cuando el joven narrador cae en las garras de un editor comercial, sucumbe a la adicción de las subvenciones o se encadena a la neurótica cuerda de los concursos. Así como un hombre casado termina siendo infiel, el narrador subvencionado o asalariado traiciona su vocación recurriendo al plagio (delito cada vez menos impune en esta época de internet y redes sociales), contratando los servicios de un «escritor fantasma» (en caso de que logre encontrar uno eficiente en nuestro medio literario, tan lleno de semiletradas ánimas en pena) o cayendo en trucos y fórmulas de probado éxito y nula originalidad.

### Los puntos de partida correctos

Ya hemos visto cómo *no* se hace una novela y, en general, cómo *no* se escribe narrativa. Si no elegimos los puntos de partida correctos, será inútil que escribamos una cuartilla sobre otra o que gastemos las retinas durante horas ante la pantalla de plasma: sin un punto de partida correcto, todo ese trabajo no producirá ninguna página rescatable.

Para encontrar puntos de partida correctos, apelemos a una autoridad: el maestro argentino Jorge Luis Borges. En su estudio titulado *Antiguas literaturas germánicas*, el autor de *El Aleph* describe cómo son las sagas islandesas, precursoras del moderno arte de la novela:

El estilo es breve, claro, conversacional; suele incluir, como adorno, aliteraciones. Abundan las genealogías, los litigios, las peleas. El orden es estrictamente cronológico; no hay análisis de los caracteres; *los personajes se muestran en los actos y las palabras*. Este procedimiento da a las sagas un carácter dramático y prefigura la técnica del cinematógrafo. *El autor no comenta lo que refiere*. En las sagas, como en la realidad, hay hechos que al principio son oscuros y que luego se explican y hechos que parecen insignificantes y que luego cobran importancia. (1951, p. 70, las cursivas son mías)

De las dos frases que destaqué en la cita anterior, la primera se antoja, de entrada, obvia; la segunda deja un resabio confuso. Examinémoslas en detalle.

**Acciones y diálogos.** Al narrar, las palabras refieren acciones. De hecho, son las acciones las que, a través de las palabras, cuentan la historia. De entrada esto parece obvio, pero no lo es. La palabra, como vehículo del relato, adolece de una grave

desventaja: hace que significados que proceden de diferentes niveles de abstracción (percepción, sensación, sentimiento, pensamiento, imaginación) aparezcan juntos en el mismo plano, como si fuesen iguales. El signo lingüístico convierte indistintamente en sustantivos a la piedra y al espíritu y, de igual modo, transforma en verbos procesos tan diferentes como comer y trascender.

La narración opera siempre en el ámbito de lo exterior: lo concreto y lo perceptible, lo que captamos con los cinco sentidos. Acciones, gestos y objetos adquieren una enorme carga simbólica y, al mismo tiempo, las personas y sus dichos se someten a un proceso de cosificación.

Esta desventaja de la palabra resulta ardua de discernir *desde adentro* del orbe de la literatura, pero se evidencia con facilidad al salir del sistema de los *signos verbales* y examinar dos tipos de discurso narrativo basados en los *signos visuales*: el *comic* y el cine, los cuales, en vez de palabras, usan como principal vehículo de la narración la viñeta (imagen fija que sugiere una acción) y el fotograma (imagen que representa una acción a través de un movimiento aparente acompañado de sonido).

En el *comic*, el dibujante sugiere la acción con la postura y la ubicación de cuerpos y objetos en cada cuadro o viñeta y con el cambio de esas posturas y ubicaciones cuando el lector pasa de un cuadro al siguiente (porque también las imágenes se leen, no solo las letras, es lo que se conoce como *alfabetidad visual* [Dondis, 1976]). En cine, las acciones fragmentadas en tomas breves sugieren, a través del montaje y la edición, una continuidad implícita, una causalidad con apariencia de casualidad (la trama disfrazada de azar) y la impresión, al terminar de ver la película, de unidad en la totalidad del conjunto.

Al respecto, tomemos dos ejemplos muy representativos: las caricaturas de Quino y las películas de Charles Chaplin.

**Quino.** En los volúmenes compilatorios de su famosa tira *Mafalda* pero sobre todo en sus libros posteriores, el caricaturista argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino) desarrolla tiras y cartones en los cuales —a diferencia de lo que hacen otros caricaturistas, sobre todo los cartonistas políticos— no se limita a ilustrar una serie de conceptos y argumentos, sino que logra que las imágenes digan mucho más de lo que podrían decir las simples palabras; además, agrega a la sintaxis convencional de la tira cómica trazos deudores de lo teatral y lo cinematográfico. Y aunque los diálogos de los personajes de *Mafalda* derrochan ingenio y lucen un agudo sentido crítico, en aquellas tiras donde se prescinde del diálogo la carga expresiva de las imágenes que sugieren acciones alcanza alturas inusitadas y el talento de Quino roza la genialidad.

En una tira de *Mafalda*, Quino traslada al *comic* un recurso del cine conocido como *plano secuencia*. Este consiste en una serie de acciones que, en lugar de filmarse fragmentariamente en diferentes tomas, se filma en una sola continua, sin cortes. Lo anterior exige que los actores la ensayen como si fuese una obra de teatro y que el director y el equipo de filmación no cometan el más mínimo error durante el rodaje.

Quizás uno de los primeros directores en usar con éxito el plano secuencia sea Orson Wells en su película *Touch of evil* (*Sombras del mal*, 1958).

El filme inicia con un plano secuencia de aproximadamente tres minutos, que es el tiempo que unas manos anónimas marcan en el cronómetro de una bomba antes de ser colocada dentro de la cajuela de un automóvil descapotable, a bordo del cual una pareja recorrerá la avenida principal de una ciudad fronteriza y llena de transeúntes y, después de cruzar el retén entre México y Estados Unidos, saldrá de cuadro un segundo antes de que el espectador escuche el estallido y, al instante, se corte la toma.

Por su parte Quino, en vez de dividir la acción de sus personajes en una secuencia usual de cuadros pequeños, dibuja un solo cuadro (un rectángulo, de hecho) donde hace caber una escena (el parque donde suelen jugar Mafalda y sus amigos), dentro de la cual se desarrolla una acción única: en un extremo, una niña muy bonita lee un libro sentada en una banca; en el otro extremo, se ve un árbol y parte de un prado; entre el árbol y la banca, cruza un sendero por el que se acerca caminando Felipe, el amigo de Mafalda. Quino lo dibuja en una serie de posturas sucesivas, ligeramente sobrepuestas entre sí, que indican los movimientos de Felipe desde que distingue a la niña, se acerca a ella, intenta hablarle, no se atreve, se retira y se sienta en el prado bajo el árbol. Estos dibujos sucesivos del personaje ilustran, a través de los gestos de su cara, los estados de ánimo por los que Felipe pasa a partir del momento en que distingue que la niña sentada en la banca es Muriel, de quien él está enamorado: distracción, hallazgo, entusiasmo, iniciativa, duda, timidez, miedo, vergüenza (al quedar frente a ella), pena de sí mismo, vacilación (cuando empieza a alejarse), tristeza, de nuevo vergüenza y, por último (cuando se sienta por fin en el prado, al otro extremo del cuadro), resignación (1981, p. 10).

En sus caricaturas posteriores a *Mafalda*, Quino abandona el formato de acción en cuadros, característico del comic, y dibuja cartones en los que renuncia a los «globos de diálogo», buscando narrar todo solo con imágenes fijas que apunten hacia el antes y el después de la acción implícita, de un modo sutil pero cargado de intensidad. Su libro *Gente en su sitio* (1980, s / p) contiene una viñeta donde se ven dos ventanas, una arriba de la otra, pertenecientes a un alto edificio de oficinas. A través de esas ventanas, se divisan dos despachos con idéntico decorado: escritorio, silla y, en la pared, un diagrama cuadrículado con la línea en forma de rayo que indica ganancias o pérdidas. La ventana superior muestra, de la cintura para arriba, a un hombre sonriente leyendo una cuartilla mientras, a su espalda, en la pared, la línea en forma de rayo asciende por el diagrama. La ventana inferior, en cambio, apenas deja ver las piernas colgantes de otro hombre; bajo éstas, un banco derribado en el suelo, al lado del escritorio, y la línea en descenso por el diagrama como un rayo que cae. El observador infiere, de entrada, que el hombre de la ventana superior es un inversionista que obtuvo grandes ganancias y que las piernas colgantes de la ventana inferior pertenecen a otro inversionista, cuyos negocios salieron tan mal que optó por suicidarse colgándose del techo.

Esta primera deducción resulta sencilla y lógica. Lo interesante viene después, al considerar la visión de conjunto y descubrir que podemos ver a los hombres de las dos ventanas como uno solo flotando en el aire, parado en el vacío.

El neoliberalismo y la globalización están sintetizados en esa imagen.

**Chaplin.** Lo dicho antes al respecto de que, en narrativa, son las acciones las que significan y no las palabras, se muestra de manera elocuente en el cine, específicamente en el cine mudo. Si, por ejemplo, vemos la evolución de las películas de Charles Chaplin, notaremos cómo pasa del humorismo burdo de persecución y pastelazo a la expresión de emociones más complejas y de conceptos cada vez más sutiles, *a través de acciones sin el apoyo de diálogo* (los intertítulos presentan cuando mucho resúmenes de diálogos).

Una de las mayores hazañas de Chaplin al respecto se ve en una escena de la película *Luces de la ciudad* (1931), cuando el vagabundo conoce a una muchacha ciega que vende flores. Antes de filmarla, acaso el cómico y cineasta se preguntó: ¿cómo lograría Charlot que la hermosa vendedora crea que él es un millonario *si no puede verlo*? Chaplin tuvo que construir minuciosamente una secuencia de acciones que fuera no solo convincente sino incluso *conmovedora* para el espectador.

Aquí surge otro de los mayores problemas de adaptar obras literarias a la pantalla o la escena: el amor, la generosidad, la ternura, etcétera, que en literatura se pueden nombrar con abstracciones y dejar su significación solo al nivel de lo *pensado*, cuando pasan al cine, la televisión o el teatro, deben *representarse*; tienen que volverse rasgos animados y tangibles para ser vistos y oídos por los espectadores. Esto exige que los escritores retomen *lo pensado* y lo reformulen como *imaginado*.

**Referir y comentar.** ¿Por qué Borges hizo esa distinción entre *referir* y *comentar*, palabras que algunos considerarían sinónimas? Opino que Borges no utilizó la palabra «comentar» tanto en el sentido de *glosar* o *explicar* como en el de *calificar* o *juzgar*.

A la hora de escribir un relato, por las características de la palabra que estudiamos en el apartado anterior, suelen filtrarse inconscientemente en el texto elementos ajenos a lo narrativo, los cuales bloquean, entorpecen o desvirtúan el desarrollo de la historia, pero que resultan difíciles de distinguir y de eliminar al principio; me refero a las explicaciones o justificaciones, las digresiones o divagaciones, los términos de contenido abstracto y las generalizaciones de diverso grado —en especial, hay que tener cuidado con los llamados «juicios de valor» o las (des)calificaciones de cuño ideológico o moral.

¿Por qué estos elementos salen sobrando dentro de nuestro cuento o novela? Como estamos transmitiendo un mensaje *hecho con acciones*, las palabras, igual que los dibujos en la tira cómica o los fotogramas en una película, deben ser meros vehículos de las acciones y volverse tan limpios y transparentes como el cristal de una ventana por la que vemos un hermoso paisaje.

Entre los vicios más recurrentes del narrador primerizo, se deben subrayar dos: 1) evitar la mención directa del hecho y reemplazarlo por una especie de eufemismo que, con frecuencia, encubre o disimula un juicio de valor o, por el contrario, 2) en un mal entendido afán estilístico, pretender que las palabras y no las acciones sean las protagonistas del texto y caer en alardes, rebuscamientos o interpolaciones que solo entorpecen el desarrollo del relato. Ambos vicios empañan o ensucian el cristal de la ventana. El paisaje se ve borroso, no se ve o lo reemplaza una torpe calca del original.

Examinemos el primer vicio. En un artículo publicado en 1974, Jorge Ibargüengoitia alude al secuestro de un político por parte de un guerrillero. Luego de ser rescatado por el ejército, el político declaró que el guerrillero era «un individuo de una crueldad inaudita» y «un sujeto falaz y cobarde que ha hecho de la simulación, la mentira y la calumnia su única arma».

Luego de citar las declaraciones del político, Ibargüengoitia observa que éstas adolecen «de una confusión [...] entre lo que es una descripción y lo que es un juicio» y se pregunta: *¿qué hizo* el guerrillero para que el político le atribuyera «una crueldad inaudita»? «¿Pateó a un niño? ¿Los dejó sin comer? ¿Les dio tormento?» El escritor concluye: «Todas éstas son acusaciones muy graves, pero *sería mucho más interesante oír los hechos que las provocaron*» (1997b, p. 263, las cursivas son mías).

El autor de una narración debe evitar que sus opiniones y prejuicios personales contaminen el discurso de su narrador, desfiguren el retrato de sus personajes o subviertan la lógica interna de los hechos desviando el curso de la historia y ofreciendo salidas en falso. Dentro de la dinámica de lo narrativo, los valores absolutos se vuelven inestables y entran en crisis y los personajes, a causa de las peripecias que enfrentan, pueden cambiar de una postura ideológica a otra radicalmente distinta.

Sin embargo, no es fácil eliminar los juicios de valor, los prejuicios y, en general, las ideas preconcebidas o infundadas que interfieren en nuestro mensaje y contribuyen a una presentación parcial o ambigua de los hechos. Se trata de un vicio tan arraigado en los hábitos mentales que incluso escritores con un oficio sólido no lo extirpan fácilmente de su estilo.

Pasemos al segundo vicio. «¿Por qué los que escriben mal narran las historias más interesantes y los que escriben mejor cuentan cosas tan insulsas?», me preguntó una vez Jesús de León, después de su ardua experiencia como jurado de concursos de cuento. Le contesté: «porque no es lo mismo saber narrar que saber escribir». Quien sabe escribir pero no sabe narrar (o carece de talento para ello) suele convertir las palabras en elegantes estorbos que le impiden al lector acceder al relato. Quien sabe narrar pero no sabe escribir (el caso de Juan Rulfo, de Jorge Ibargüengoitia y del argentino Roberto Arlt, buenos narradores pero torpes prosistas) no deja que las veleidades de estilo distraigan al lector del objetivo principal: que de inmediato acceda a la médula del relato y que lo aborde del modo más fluido y ameno posible.

Quien tiene talento narrativo puede aprender a escribir bien. En cambio, pocos de quienes escriben bien, pero no tienen talento narrativo, poseen la humildad para aprender desde cero el oficio de narrar.

Ahora analicemos un par de ejemplos en los cuales un narrador fracasa en su intento por narrar la historia de una manera objetiva e impersonal. Este proviene del primer libro de cuentos del narrador veracruzano Luis Arturo Ramos:

Pesado sopor, el [*sic*] duermevela, mientras la cortina se agita apenas, a duras penas. Ahora aquí, mirando el foco que no se balancea y el alfilerazo de la luz que le penetra por los ojos hasta insinuarle un dolor de cabeza. Se vuelve sobre su hombro derecho y toma la jarra por el cuello; utiliza el vaso-tapa para tomar agua. El líquido caliente se le atora en la garganta para que su organismo lo expulse después de una crujiente convulsión. Desde su mejilla brincan las gotas mezcladas con saliva, humedecen la almohada y manchan la sábana.

Entonces viene el sueño, esa breve historia que se instaura en su cerebro aun permaneciendo despierto. El arroyito sucio que desciende desde la comisura derecha de la boca para gotear hasta el asfalto. La gente que mira el cuerpo, curiosa, alterar el orden de la calle con su permanencia involuntaria: medio cuerpo en la acera, el resto en el asfalto azulnegro de las cinco de la tarde. (1979, p. 92)

En este pasaje del cuento «Antesala: permanencia voluntaria», las acciones están sobreinterpretadas. Se incluyen comentarios sobre los hechos (definir al sueño como «esa breve historia que se instaura en su cerebro aun permaneciendo despierto») o precisiones innecesarias (el hombro «derecho», la comisura «derecha», «el vaso-tapa», el asfalto «azulnegro»). La estructura de las oraciones tiende a restarle dinamismo a las acciones. Hay demasiadas oraciones subordinadas cuya función es explicar la intención de las acciones en las oraciones principales: «El foco *que no se balancea*», la luz «*que le penetra por los ojos hasta insinuarle un dolor de cabeza*», «El líquido caliente se le atora en la garganta *para que su organismo lo expulse*». Se atenta contra la linealidad del discurso narrativo y contra la dinámica de causa-efecto que asegura la continuidad de las acciones.

El siguiente fragmento es el arranque de la primera novela de Fernando Montesdeoca:

Desde la noche, que no es más que el lado del universo en donde no está el sol, llueve sobre la ciudad. Bajo la marquesina de un café un hombre joven ve caer la lluvia. Alguien más, bajo el quicio de un portón cercano, también se cubre de la lluvia y espera a que un Par-vial se acerque para correr, con cuidado, claro, y mojarse lo menos posible en el trayecto hacia el módulo de postes azules de la parada. Ve el reloj, ve la lluvia, se desespera, pero no mucho, porque después de todo qué más da. Hay un café casi junto a ella pero no piensa entrar. Se abraza a sí misma cruzando los brazos a la altura de la boca del estómago al mismo tiempo que sostiene contra el pecho una revista. Es bonita, o por lo menos puede parecer bonita, cabello castaño lacio y denso, delgada, falda a la rodilla, fajo [...]. (2002, p. 11)

En este arranque de novela, las acciones están sobreexplicadas. La primera explicación es obvia: la noche «no es más que el lado del universo en donde no está



el sol». La tercera oración es innecesariamente larga y además omite un dato que el lector debiera saber desde el principio: el Par-vial es el nombre que se le dio en Guadalajara (lugar donde ocurre la historia) a ese transporte público a base de trolebuses que atraviesa la ciudad de oriente a poniente y viceversa. En cambio, cae en la explicación totalmente ociosa de que la muchacha espera en el portón para «mojarse lo menos posible en el trayecto hacia el módulo de postes azules de la parada». Las frases «se desespera» y «no piensa en entrar» se refieren a la subjetividad del personaje, algo que, si el narrador pretende operar como observador impersonal y objetivo, no puede atribuirle a la muchacha. Si ya dijo que «se abraza a sí misma», resulta redundante detallar que lo hace «cruzando los brazos a la altura de la boca del estómago». El narrador tampoco puede permitirse titubeos subjetivos como el decir que ella «es bonita, o por lo menos puede parecer bonita». ¿Es bonita o no lo es? Estas explicaciones innecesarias interfieren con el desarrollo de las acciones y bastaría con quitarlas para que este pasaje adquiriera fluidez.

Alfonso Reyes ponderaba al filósofo Teofrasto como precursor del arte de la novela por la obra *Caracteres*, donde este discípulo de Aristóteles hace el retrato de algunos personajes de la Atenas de su época para deducir la pasión predominante de su carácter solo a través de sus pautas de conducta. Inspirado por Teofrasto, Reyes intentó, en *La crítica en la edad ateniense*, el ejercicio de sintetizar en uno solo los diferentes retratos esbozados por el filósofo de Lesbos. El resultado, «Un ateniense cualquiera», revela por qué nuestro regiomontano universal, pese a su impecable prosa, no hubiera sido un buen novelista:

Helo aquí, con sus cualidades y sus defectos no muy exaltados; mezclado, como la naturaleza misma, de todos los distintos humores que Teofrasto quiso aislar en su análisis. Es algo apocado y algo atento a la murmuración. Procura evitar los incidentes. Si no fuere absolutamente irremediable, preferiría no ser malo ni pasar por malo. Es el hombre moldeado por el roce de sus vecinos. Es el canto rodado. Responde a las frases hechas sobre la conducta. Sabe que «en boca cerrada no entran moscas»; se cuida de «no mentar la soga en casa del ahorcado», no quiere «cogerse los dedos en la puerta». Y aquello de «ni poco, ni mucho», «ni el primero ni el último», parecen ser las normas de su tranquila existencia. (1961, p. 330)

¿Cuál es el error de Reyes en este pasaje? Que presume saberlo todo sobre el personaje y nos lo presenta como algo hecho, terminado. Un narrador hábil presentaría al personaje inicialmente como un desconocido —no solo para nosotros, también para él— e iría paso a paso descubriendo su personalidad, a través de cada reacción con la que el personaje enfrenta las diversas situaciones.

Acaso alguien pueda objetar que no es posible escribir un relato por completo libre de explicaciones y de juicios y que, en todo caso, eso representaría un paradigma ideal pero inalcanzable. A esa objeción yo puedo oponerle el siguiente cuento de Guillermo Samperio:

## FOTOGRAFÍA

*A Guadalupe y Alejandro González Durán*

En la esquina se detienen dos VW's conducidos por mujeres. Algo se dicen de una ventanilla a la otra mientras el semáforo se pone en rojo. Se abre la portezuela del VW de la derecha, asoma una pantorrilla joven, tensa, bien formada, se apoya en un pie que se apoya en el pavimento. Aparece la mitad de una mujer. Del otro VW surge una mano delgada, rubia, limpia, joven también, sosteniendo una caja de cigarros. La de la pantorrilla toma uno, dice algo, mete su mitad de cuerpo y cierra la puerta; la de la mano mete la mano mientras la mueve como diciendo adiós. El semáforo se pone verde, el VW de la izquierda arranca y da la vuelta; el otro se va derecho. Suena un claxon. (Samperio, 1986, p. 117)

Es un error suponer que escribir correctamente basta para narrar. ¿Por qué? Porque, en el discurso narrativo, confluyen tres secuencias: 1) la mecánica de causa-efecto que encadena las acciones, 2) la serie de estímulos sensoriales a través de la cual los personajes perciben las acciones y reaccionan ante ellas y, por último, 3) el orden en que dichas acciones y reacciones son transmitidas al lector, oyente o espectador, a través de palabras (oídas o escritas) y/o imágenes (dibujos, fotografías, cine y video).

El estrato más profundo es el de la causalidad, que sostiene al estrato de las percepciones sensoriales de los personajes, el cual, a su vez, sostiene al estrato más superficial e inmediato: el discurso narrativo.

La trama teje la causalidad. El argumento plantea el problema ante cuyos estímulos reaccionan los personajes. El discurso articula con palabras y/o imágenes el relato ante el receptor del mensaje. Limitarnos solo a la corrección del discurso es quedarnos en el estrato más superficial de la obra narrativa.

La novelística de Carlos Fuentes, por ejemplo, ostenta un discurso narrativo impecable como literatura, pero pesado para contar una historia. Además, Fuentes era ciego y sordo para la poesía, lo que le restaba capacidad de síntesis: desperdió demasiadas páginas en descripciones y enumeraciones que no le dicen nada al lector. En cambio, Gabriel García Márquez y Jesús Gardea, excelentes lectores de poesía, sabían sintetizar un ambiente en una sola imagen bien elegida: «El pueblo flotaba en el calor» (García Márquez, 1980, p. 10), «La luz no cabe en la mañana» (Gardea, 1980, p. 77).

La clave para prevenir la infiltración de explicaciones innecesarias y prejuicios personales en el desarrollo del relato yace en una trama tensa y sin cabos sueltos, una dinámica ágil entre los personajes, una problemática claramente establecida y una causalidad cuyas acciones presenten un orden y una velocidad escrupulosamente calibrados. ¿Acaso no es obvio? *En narrativa, las ideas no se expresan a través de conceptos estáticos, se despliegan como estructuras dinámicas.*

### **¿Dónde empieza el cuento y termina la novela?**

He tenido largas conversaciones con el narrador Jesús de León. En cierta ocasión, nos preguntamos cuál sería el criterio más adecuado para distinguir un cuento de

una novela. Entre los criterios considerados, ensayamos el número de páginas, la intención de autor, la estructura del relato, la índole de las anécdotas y el tipo y el número de los personajes.

Ninguno de esos criterios nos sirvió para trazar unas fronteras confiables. Como en esta y otras cuestiones de teoría literaria, yo insistía en encontrar el átomo, la mínima expresión, el  $2 + 2 = 4$  de la clasificación por géneros narrativos. Al final, hallamos un criterio que a Jesús y a mí nos pareció satisfactorio: el efecto sobre el lector. Mientras más inmediato y visceral es el efecto, más breve y sencilla la narración.

Conforme se pasa de lo visceral a lo reflexivo, de lo sensorial a lo sentimental, el desarrollo del cuento exige un discurso más sutil y una trama más compleja, lo que aumenta su extensión y lo convierte en un relato propiamente dicho. Pero si, además, la narración incluye preocupaciones políticas, religiosas, históricas o filosóficas que cuestionen, subviertan o trasciendan alguna doctrina o teoría establecida, entonces el resultado será una voluminosa novela, con una historia principal y varias derivadas, poblada de personajes y ostentando una arquitectura de largo alcance, plena de simetrías, correspondencias y atención a los detalles.

### **El efecto emocional y teoría de los géneros**

El relato reducido a su mínima expresión sería el chiste: un cuento muy breve cuyo final busca como efecto hacer reír al lector o escucha. (El llamado «cuento mínimo», en cambio, busca la sorpresa, el asombro. Es más intelectual y refinado.) Pero incluso en una estructura tan sencilla como la del chiste, se deben cumplir las premisas básicas de todo cuento (planteamiento, nudo y desenlace) y se necesita contar las acciones en un orden escrupulosamente calculado, para que el principio abra una expectativa y el final cierre con el hilarante efecto deseado. Alterar ese orden conlleva el riesgo de que dicho efecto se anule y sea reemplazado por la confusión o la duda. Un chiste que requiere una explicación posterior es un chiste mal contado (un cuento de estructura fallida).

Relatos de otro tipo provocan otra clase de reacciones emotivas en el receptor, tal como lo sugiere la clasificación convencional que suele aplicarse a los programas de televisión, a las películas y a la literatura «de entretenimiento»: comedia (alegría), drama (tristeza), acción (ira), terror y suspenso (miedo) y, por supuesto, erotismo (placer sexual) o, si queremos verlo a la manera de Pavlov, por lo que brota del estímulo, entonces nos referimos respectivamente a la risa, el llanto, la bilis, la adrenalina y el lubricante genital.

Pero, como dije, se trata de efectos inmediatos, primarios y a corto plazo aunque, como estrategias para ubicar al narrador ante su narratario y también frente a la materia prima de su narración, pueden ser muy útiles. Resulta pertinente recordar aquellos versos del *Arte poética* de Horacio: «si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi» («si me quieres conmover, primero debes dolerte de ti mismo») (1984, p. 5).

En otras palabras, para conseguir el interés del lector, el narrador debe estimular las emociones de aquél y, para lograr esto último, debe antes apelar a sus propias emociones y, en consecuencia, a las experiencias —a las historias— que las motivaron.

Aquí están los verdaderos puntos de arranque para la creación narrativa: el estímulo externo, la reacción sensorial o emotiva resultante del estímulo, las experiencias invocadas por dicha reacción y la imaginación que transforma tales experiencias en una serie de acciones ficticias.

Así, una vez que el pequeño Marcel saboreó su magdalena mojada en té, Proust puso en marcha la maquinaria novelística que irá *En busca del tiempo perdido*.

### En el principio fue una imagen

«Intente un escritor recordar todo lo que se esconde detrás de uno solo de sus párrafos —advierte Alfonso Reyes—, y verá que la tarea sería inacabable. [...] Una investigación de este orden entre varios escritores descubriría los caminos secretos por donde adelanta la creación».

Y añade:

La provocación de apariencia más desdeñable puede haber determinado hasta la idea de una obra. A lo mejor resulta que a Baltazar de Alcázar se le ocurrió escribir *La cena* por aquello de «La cena de Baltazar». León Daudet cuenta que su padre tuvo la inspiración de *La arlesiana* oyendo una tarde, por la Camargue, a dos mujeres que gritaban el nombre de «Federico», una en tono grave, y la otra en tono agudo. Stravinski tuvo la primera idea de cierto motivo de *Las nupcias* oyendo, en Madrid, un caño descompuesto. (Reyes, 1969, pp. 115-116)

Podría objetarse que atribuir el origen del proceso creativo al azar de un estímulo cualquiera se antoja demasiado empírico, que los grandes escritores tuvieron de seguro ideas bastante originales y propósitos muy ambiciosos antes de poner la pluma sobre el papel y redactar sus magistrales obras. Plantear de este modo la situación del creador es, de nuevo, asumir el punto de vista del lector ingenuo, del escritor aficionado o, por el contrario, el de los críticos o los académicos; ver el proceso creativo desde el final, desde el hecho consumado, y no desde su humilde principio. Como se dice coloquialmente, se pone la carreta delante de los bueyes.

Bien les advertía Borges a sus alumnos: «Shakespeare no supo nada de bibliografía shakespiriana» (1980, p. 107). Por supuesto, se burlaba William Faulkner, Shakespeare no leyó, digamos, a Freud «y dudo que Melville lo haya hecho, y estoy seguro de que Moby Dick tampoco» (Varios, 1970, p. 181).

Para dejar las cosas en su sitio, basta con que repasemos lo que han declarado algunos autores famosos con respecto al origen de sus obras:

—¿Cómo empezó *El sonido y la furia*?

—Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica.

La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se lo contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol. Cuando llegué a explicar quiénes eran ellos y qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser un libro. (William Faulkner en Varios, 1970, pp. 174-175)

Sería estúpido que el autor tratase de convencer al lector de que sus personajes están realmente vivos. No nacieron del cuerpo de sus madres, sino de una o dos frases sugerentes o de una situación básica [...]. Como dije ya, los personajes no nacen como los seres humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, de una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún nada esencial (Milan Kundera, 1985, pp. 47 y 226).

Te preguntará donde queda la trama. La respuesta (al menos la mía) es que en ninguna parte. [...] Me fío más de la intuición, gracias a que *mis libros tienden a basarse en situaciones más que en historias*. [...] Deseo poner a un grupo de personajes (o a dos, o puede que hasta a uno) en alguna clase de aprieto, y ver cómo intentan salir (Stephen King, 2013, pp. 179-181. Las cursivas son mías).

*Yo veo a la novela [...] como una composición musical* en la que los personajes son temas que completan, de variación en variación, una parábola entera... (Alberto Moravia en Varios, 1970, p. 235).

—¿Cuál es, en tu caso, el punto de partida de un libro?

—*Yo siempre parto de una imagen*. «La siesta del martes», que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y de una niña vestidas de negro y con un paraguas negro, caminando bajo un sol ardiente en un pueblo desierto. *La hojarasca* es un viejo que lleva a su nieto a un entierro. El punto de partida de *El coronel no tiene quien le escriba* es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla [...].

—¿Y cuál fue la imagen visual que sirvió de punto de partida para *Cien años de soledad*?

—Un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo exhibido como curiosidad de circo (García Márquez en Mendoza, 2015, pp. 30-31).

*Todo empieza con una imagen*: una mujer joven que en el atardecer entra en un parque sombrío, se sienta en una banca y empieza a leer las cartas que acaba de recibir de un hombre que está ausente. Mientras la mujer se sumerge en la lectura, una niña que la acompaña canta canciones pasadas de moda, *Un viejo amor*, por ejemplo.

¿De dónde sale esta imagen? De algo que me contó mi madre. Ella es la mujer joven, la niña es una tía mía, prima suya, quince años menor que ella, el hombre ausente es mi padre. Todos difuntos. Por alguna razón, esta imagen que está en mi inconsciente desde hace treinta años, me hace pensar «es que detrás de esto hay aun libro» (Jorge Ibarquengoitia, 1988, pp. 90-91).

Muchas veces parto simplemente de la primera palabra que se me viene a la cabeza y de ahí tengo que desarrollar toda la historia. [...] Puedo escribir un cuento a partir de que me gusta un nombre. (Jesús Gardea en Cordero, 2008, p. 82)

¿Qué vemos en estas declaraciones? Intuiciones, tanteos, modelos provenientes de la música, imágenes recurrentes u obsesivas. Muchos entrevistadores y críticos se decepcionan al escuchar estos titubeos por parte de los creadores, a quienes se nota que les cuesta trabajo distanciarse de su trabajo y teorizar. En muchos admiradores y estudiosos de sus obras, preexiste la idea de que aquellas son producto de grandes construcciones teóricas o filosóficas, de estéticas originalísimas perfectamente delineadas, a partir de las cuales los autores desarrollan los ambiciosos parámetros de su trabajo.

En cambio, nos encontramos con esto:

Carlos Frías me ha sugerido que aproveche su prólogo para una declaración de mi estética. Mi pobreza, mi voluntad, se oponen a este consejo. No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector, simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; *narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo*; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. (Jorge Luis Borges, 1969, p. 975. Las cursivas son mías)

Debajo de las declaraciones de estos escritores yace la misma idea: no se parte de una tesis, de una teoría, sino de un estímulo específico, concreto y difícil de explicar racionalmente para el autor que lo toma como germen de su relato. Además, Lawrence Durrell (Varios, 1970, p. 250) y Thornton Wilder (ídem, p. 189) confiesan que no todos los estímulos prosperan. Muchas veces hay que romper las cuartillas hechas y comenzar de nuevo. Truman Capote tiró a la basura una novela entera y la mitad de otra (ídem, p. 325). Gabriel García Márquez desechó las casi trescientas cuartillas de la primera versión de *El otoño del patriarca* (Mendoza, 2015, pp. 41-42).

### **Del estímulo a la idea**

El caso es que, de un modo o de otro, estos narradores esbozan, con mayor o menor grado de intuición, un proceso que ha sido estudiado lo mismo por semiólogos que por teóricos de la didáctica, los primeros para explicar la confección de signos y los segundos para describir las etapas de adquisición del conocimiento: el camino que va desde la reacción instintiva ante un estímulo externo hasta el manejo consciente y deliberado de un código.

En su *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco (1988, pp. 51-53) describe el proceso de formación de un signo, utilizando el ejemplo del cavernícola que se tropieza con una piedra y, a partir del estímulo de dolor provocado por el golpe en el pie, el cavernícola decide que la piedra podría servir para ayudarlo a golpear mejor y así convierte la piedra en un utensilio, ya sea como arma (para cazar y defenderse)

o como una herramienta (para construir y demoler); después, por un proceso de sucesivos ensayos y errores, empezará a buscar distintos tipos de piedra por su forma y solidez, lo que, con el paso de los siglos, transformará a la piedra en martillo, punta de flecha, cuchillo, etcétera.

Por su parte, teóricos de la didáctica (Chadwick, 1983, pp. 99-121) aportan a este esquema una idea complementaria pero muy valiosa para nuestro tema: en este proceso de interacción, no solo la piedra cambia, también el cavernícola: la primera se convierte en utensilio; el segundo, en un ser civilizado. Transformar es transformarse.

En resumen: convertir una cosa (piedra) en un utensilio (martillo) y convertir un estímulo externo (visual, auditivo, de cualquiera de los otros sentidos) en una obra artística o literaria (una novela, por ejemplo) obedecen a la misma estructura profunda de pensamiento. Sólo que, en nuestro caso, como señaló Borges (1998, p. 9), no se fabrica una prolongación del cuerpo, se crea una prolongación de la memoria y un reactivo para la imaginación.

Volviendo a lo dicho por Unamuno, debemos asumir que meterse a fondo en la tarea de escribir creación literaria implica correr riesgos, entrar en un terreno salvaje y salir de ahí transformado en una persona diferente; de ser posible, en la versión mejorada de uno mismo.

Un narrador que parte de una tesis a demostrar está cancelando de entrada uno de los mayores atractivos del arte de la narración: la escritura como descubrimiento, como un viaje hacia lo desconocido. Cuando un narrador sabe de antemano a dónde va, cuando parte de ideas ya dadas, de trucos y fórmulas de probada efectividad, su actitud ya no es la de un explorador que espera encontrar nuevas tierras, sino la de un guía de turistas. Porque hay lectores que son como turistas: quieren que el escritor los divierta, pero sin correr el riesgo de que cambie o cuestione la cómoda visión del mundo donde se apoltronan sus mentes. Su folleto turístico es la literatura de entretenimiento: los llamados *best sellers*.

Y ciertamente, así *no* se hace, ni se debe hacer, una novela.

Guadalupe, N. L.

20 de octubre, 2020 / 15 de febrero, 2021

## Referencias

- Aristóteles. (1989). *La poética*. Prólogo de Emilio Carballido, versión e introducción de Juan David García Bacca. Editores Mexicanos Unidos.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer, edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. Editorial Crítica.
- Borges, J. L. (1998). *Borges oral*. Alianza Editorial (Biblioteca Borges / BA 0015).
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. Epílogo de Roy Bartholomew. Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme).
- Borges, J. L. (1974). *Elogio de la sombra*, en *Obras completas 1923-1972*. Emecé Editores.
- Borges, J. L. y Delia Ingenieros. (1951). *Antiguas literaturas germánicas*. Fondo de Cultura Económica (Breviarios 53).
- Capote, T. (1981). *Música para camaleones*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Editorial Bruguera (Narradores de Hoy 45).
- Cordero, S. (2008). *Escrito en el noreste y otros textos sobre literatura regional*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Chadwick, C. W. (1983). *Teorías del aprendizaje para el docente*. Editorial Universitaria.
- Dondis, D. A. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, versión castellana de Justo G. Beramendi. Editorial Gustavo Gili.
- Eco, U. (1988). *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Editorial Lumen.
- Frye, N. (1974), *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*. Traducción de Edison Simons. Monte Ávila editores.
- García Márquez, G. (1980). *Los funerales de la mamá grande*. Editorial Bruguera.
- Gardea, J. (1980). *Septiembre y los otros días*. Editorial Joaquín Mortiz (*serie del volador*).
- Horacio (Quinto Horacio Flaco). (1984). *Arte poética* introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién. Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorvm Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Ibargüengoitia, J. (1997a). *Ideas en venta*. Compilación de Aline Davidoff, edición de Jesús Quintero. Editorial Joaquín Mortiz (*Obras de Jorge Ibargüengoitia*).
- Ibargüengoitia, J. (1997b). *Misterios de la vida diaria*. compilación de Jesús Quintero, preselección de Aline Davidoff. Editorial Joaquín Mortiz (*Obras de Jorge Ibargüengoitia*).
- Ibargüengoitia, J. (1988). *Autopsias rápidas*. Selección de Guillermo Sheridan. Editorial Vuelta.
- King, S. (2013). *Mientras escribo*. Traducción de Jofre Homedes Beutnagel. Random House Mondadori (Best seller / Debolsillo).



- Kundera, M. (1985). *La insoportable levedad del ser*. Traducción del checo de Fernando de Valenzuela. Tusquets Editores (*colección andanzas*).
- León, Jesús de (2010). *Pasos, repasos y tropiezos de dos centenarios*. Instituto Coahuilense de Cultura / Gobierno del Estado de Coahuila.
- León, Jesús de (2005). *Los relatos de la sierra*. ilustraciones de Alejandro Cerecero. Instituto Coahuilense de Cultura / Ediciones La Terquedad.
- Mendoza, P. A. (2015). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Editorial Diana.
- Montesdeoca, F. (2002). *Esta ilusión real*. Editorial Lectorum / Conaculta - INBA (Colección Marea Alta).
- Paz, O. (1980). *Cuadrivio*. Editorial Joaquín Mortiz (*serie del volador*).
- Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón). (1981). *Mafalda 7*. Editorial Nueva Imagen.
- Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón). (1980). *Gente en su sitio*. Editorial Nueva Imagen.
- Ramos, L. A. (1979). *Del tiempo y otros lugares*. Editorial Amate.
- Reyes, A. (1969). *La experiencia literaria*. Editorial Losada (Biblioteca clásica y contemporánea 229).
- Reyes, A. (1961). *La crítica en la edad ateniense / La antigua retórica*. Nota preliminar de Ernesto Mejía Sánchez. Fondo de Cultura Económica (*Obras Completas XIII*).
- Samperio, G. (1986). *Gente de la ciudad*. Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).
- Unamuno, Miguel de (1982). *La tía Tula*. prólogo de Julián Marías. Salvat Editores (Biblioteca Básica Salvat 1).
- Varios autores. (1970). *El oficio de escritor*. traducción y presentación de José Luis González. Ediciones Era.