

44 CONSEJOS PARA JÓVENES ESCRITORES

Anónimo – Consejos

1. Copiar en fichas todos los finales que se nos ocurran para un relato así como sus inicios, probar todas las combinaciones posibles y elegir la más eficaz.
2. Contemplar la vida, los hechos, los sentimientos, las cosas, las palabras... con actitud de asombro, de extrañeza, y escribir a partir de las nuevas percepciones que así tengamos de todo ello.
3. Inventar nuevas formas de enfocar nuestros actos cotidianos y escribir sobre ellos.
4. Mirar los objetos de nuestra casa como si pertenecieran a otro mundo y escribir sobre la nueva forma de percibirlos.
5. Inventar un mundo en el que las personas hablen con las cosas y las cosas hablen entre sí.
6. De entre todas las ideas que se agolpan en nuestra mente, apuntar una; la más simple, la más atractiva o la primera que podamos atrapar, sin preocuparnos por perder las restantes en el camino.
7. Es bueno relajarse unos minutos antes de comenzar a escribir, concentrarse en la respiración, para dejar fluir los pensamientos; coger al vuelo palabras que pasen por la mente y llevarlas a la página.
8. Se puede trabajar con listas existentes, tales como las del listín telefónico, la carta de un restaurante o la cartelera de los cines.
9. Plantearse la mayor cantidad posible de formas de soledad existentes para desarrollar en un texto la que más nos conmueva.
10. Observar lugares bucólicos y describirlos. Extraer noticias truculentas de periódicos sensacionalistas y ambientar los sucesos en dichos lugares.
11. Estar alerta cuando nos sentimos angustiados para rescatar aquellas imágenes que dan forma a la angustia.
12. Escribir sin estar pendientes del calendario, del reloj ni de lo que consigamos; simplemente, hacerlo.
13. Escribir sobre un tema, elegido a conciencia, que nos produzca la más intensa e íntima liberación.
14. Imaginar varias situaciones que ocurren en distintos lugares a la misma hora como método para contar algo desde distintos puntos de vista.
15. Repetir un mismo itinerario mental en distintas ocasiones para comparar resultados y recoger la mayor cantidad posible de material vivencial.
16. Imaginar un viaje de afuera hacia adentro y otro de adentro hacia fuera de uno mismo y escribir “durante” el viaje.
17. Planificar un viaje interior por el territorio que sea más propicio para las representaciones imaginarias.
18. Practicar el aislamiento durante un período programado de tiempo que puede ir desde un día completo hasta una semana, un mes... y anotar lo que experimentamos en ese lapso.

19. Escribir un texto a partir de la comparación de dos realidades: recuerdos, sueños, experiencias vividas, sonidos, perfumes...
20. Escribir un texto a partir de semejanzas y diferencias que resulten de compararse uno mismo con otra persona.
21. Encontrar las palabras que más placer nos produzcan o más significaciones nos provoquen para constituir las en componentes de una imagen.
22. Apelar a nuestros sentidos diferenciando aromas, sabores, sonidos, observaciones y sensaciones táctiles de todo tipo para incluir en nuestra lista para constituir imágenes.
23. Dividir un objeto en el mayor número posible de piezas que lo componen para jugar con ellas en un texto, llamando al objeto por el nombre de algunas de esas piezas o partes.
24. Inventar situaciones, personajes, conceptos que nos permitan transgredir las funciones del lenguaje.
25. Reunir todo tipo de géneros y discursos y a partir del contraste entre dos de ellos, para constituir una narración: noticias periodísticas, telegramas, poemas, diálogos escuchados al pasar, etcétera.
26. Analizar todo tipo de palabras buscando la mayor cantidad de explicaciones posibles que en torno a ellas nos aporta material para un texto o nos permite, directamente, constituir el texto.
27. Inventar imágenes inexistentes, con mecanismos similares a los productores de frases hechas, y desplegarlas literalmente en un texto.
28. Tomar una idea conocida y asombrarse frente a ella como si nos resultara desconocida como método para conseguir material literario.
29. Coleccionar refranes de distintas procedencias para trabajar con ellos en un texto.
30. Inventar refranes y jugar con su sentido literal.
31. Prestar atención a los episodios cotidianos, y convertir cada mínimo movimiento ocurrido en un espacio común -un bar, el metro, un edificio, la playa- en un episodio capaz de desencadenar otros muchos.
32. Elegir momentos a distintas horas del día y describir todo lo que sentimos y lo que sucede a nuestro alrededor, más cerca y más lejos.
33. Inventariar palabras a partir del alfabeto y crear entre ellas un itinerario, el esqueleto de una historia.
34. Tomar todo tipo de secretos: un “secreto de familia”, un “secreto de confesión”, “el secreto de estado”, “el secreto profesional”, como motores de un texto.
35. Hurgar en nuestro mundo interior, rescatar de él algún aspecto que no nos atrevemos a expresar y ponerlo en boca de un personaje.
36. Confeccionar una lista de afirmaciones y otra de negaciones como posible material para un texto en el que se omita algo específico.
37. Invertir el mecanismo lógico: secreto/confesión, es una manera de enfrentar la ficción. En consecuencia, partir de una confesión para luego inventar el secreto.
38. Emborrionar folios durante diez minutos exactos cada día. Al cabo de cada mes (y por ninguna razón antes) leer lo apuntado. Dicha lectura constituirá una grata sorpresa para su autor. Dado que escribió asociando libremente, el material acopiado será heterogéneo y muy aprovechable para ser transformado en texto literario.
39. Contar lo diferente y no lo obvio de cada día.

40. Trazarse un boceto de escritura “en ruta” y atrapar las ideas susceptibles de ser incorporadas a nuestra futura obra.
41. Recopilar anécdotas ajenas y apropiarse de algún detalle de cada una o de su totalidad.
42. Del intercambio de textos con otros escritores pueden surgir propuestas y comentarios reveladores.
43. Imitar una página del texto de un escritor consagrado y comprobar el ensamblaje de las palabras.
44. Rescatar la espontaneidad del niño. Jugar y crear con todo lo que se tiene a mano.

Cómo ser un buen escritor

(19 consejos para un aspirante a escritor: Humor)

Anónimo – Consejos

- Lo primero es conocer bien la ortografía.
- Cuida la concordancia, el cual es necesario para que Vd. no caiga en aquellos errores.
- Y nunca empiece por una conjunción.
- Evite las repeticiones, evitando así repetir y repetir lo que ya ha repetido repetidamente.
- Use; correctamente. Los signos: de, puntuación.
- Trate de ser claro; no use hieráticos, herméticos o errabundos gongorismos que puedan jibarizar las mejores ideas.
- Imaginando, creando, planificando, un escritor no debe aparecer equivocándose, abusando de los gerundios.
- Correcto para ser en la construcción, caer evite en transposiciones.
- Tome el toro por las astas y no caiga en lugares comunes.
- Si Vd. habla y escribe en castellano, O.K.
- ¡Voto al chápuro!... creo a pies juntillas que deben evitarse las antiguallas.
- Si algún lugar es inadecuado en la frase para poner colgado un verbo, el final de un párrafo lo es.
- ¡Por amor del cielo!, no abuse de las exclamaciones.
- Pone cuidado en las conjugaciones cuando escribáis.
- No utilice nunca doble negación.
- Es importante usar los apóstrofes correctamente.
- Procurar nunca los infinitivos separados demasiado.
- Relea siempre lo escrito, y vea si palabras.
- Con respecto a frases fragmentadas.

FIN

El tono narrativo

Anónimo – Consejos

Las palabras dan emociones, pero, en cualquier vuelo literario, las emociones nacen desde la voz del narrador. Pueden ser voces irónicas, cínicas, desafiantes, persuasivas, desconfiadas, enamoradizas, vengativas, melancólicas...

La voz del escritor sobrevuela el texto desde el momento en que elegimos narrar un relato desde ahí, desde nuestro particular punto de vista, pero lo que cuenta el narrador, “cómo lo dice” (tono del discurso), es tan importante -o más- que “lo que dice” (argumento).

“En literatura, no oímos al narrador y, por tanto, debemos estar atentos a otros índices de su actitud”, explica Enrique Anderson Imbert en su libro *Teoría y técnica del cuento*.

Una frase literaria, dicha en tono satírico, no significa lo mismo que expresada en tono frío o distante. Es como un chiste: será más o menos gracioso no sólo por la anécdota en sí, sino más bien por cómo la transmite la persona que la cuenta.

Por tanto, el tono de un relato es la actitud emocional que el narrador mantiene hacia el argumento y hacia los protagonistas.

La entonación crea un efecto de empatía en el lector, porque, según el tono con que se cuente la trama argumental, ésta puede expresar diferentes sentimientos.

No es el mismo discurso afirmar que lloverá, dudar si lloverá o no lloverá o amenazar a alguien con que le lloverá encima.

El tono del relato, en definitiva, puede modificar la historia y forma parte del punto de vista desde dónde quiere narrar el escritor. Cuando éste comienza un cuento, opta por una narración concreta, elige desde qué narrador va a contarla (primera, segunda o tercera persona), pero también desde qué sentimiento (tono) lo enuncia.

FIN

La creación de personajes

Anónimo – Consejos

Manejo de elementos psicológicos para la creación de caracteres perfectamente delimitables; asignación de nombres a los personajes; el personaje anónimo; el escritor como personaje.

Básicamente, un personaje es un ente capaz de ejecutar acciones en una historia. Aunque ésta podría ser tomada como una definición suficientemente compacta del personaje, tendremos que detenernos a desglosarla en sus dos elementos: *el personaje es un ente y este ente es capaz de ejecutar acciones en una historia*, para comprenderla cabalmente.

Cuando nos referimos al personaje como un ente tratamos de desligar el concepto general de personaje de la idea de que los personajes siempre han de ser seres humanos. Desde tiempos inmemoriales, la literatura ha estado llena de personajes encarnados en miembros de los reinos animal, vegetal o mineral, así como en objetos y hasta en ideas. Nada más pensemos, para ilustrarlo, en la poco conocida *Bracacomimaquia*, de Homero, que describe la batalla entre las ranas y los ratones, o las recurrentes fábulas de [Esopo](#): en ambos casos, los personajes son representados por animales. En el texto original de *Pinocchio*, del italiano Carlo Collodi, el personaje principal es un muñeco de madera y además hay personajes encarnados por animales o por humanos. En *Pedro Páramo*, del mexicano Juan [Rulfo](#), la mayoría de los personajes son personas muertas, lo cual nos brinda una perspectiva especial del concepto de personaje. En *La vez que lunes fue domingo*, del venezolano Francisco Massiani, los personajes principales son los días de la semana.

Como hemos visto, no existen límites para la naturaleza que tendrán los personajes en una historia. Así que lo que hace que un ente se transforme en personaje es que el escritor le dote de la posibilidad de ejecutar una acción determinada. Sin embargo, es preciso saber que esta acción debe ser ejecutada por el ente de manera consciente. El que en una historia exista una puerta que se abre no quiere decir que la puerta sea ya un personaje; el escritor tiene que añadir elementos que nos indiquen que la puerta se ha abierto por su propia cuenta con un objetivo específico. Si la puerta se abre, por ejemplo, porque *sabe* que debe abrirse, y lo hace ante circunstancias específicas, adquiere carácter de personaje y ocupa como tal un lugar en la historia. Este recurso del escritor, que esencialmente se logra otorgando características humanas a un ente que en la realidad no las tiene, ha sido académicamente denominado *humanización*.

Al dotarles de características humanas, el escritor le da a los personajes una posibilidad adicional: tener su propia psicología. A través de su experiencia vital, el escritor aprende que las personas pueden agruparse en diversas tipologías. Entonces localiza ciertas características clásicas del huraño, del rico, del trabajador, del borracho, de las feministas, de los orgullosos, de los débiles... Mientras mayor sea la experiencia del escritor, tanto desde el punto de vista literario como en las diversas situaciones que se presentan en la vida, mejor será el manejo de los personajes si logra traducir en ellos las características que ha aprendido de la gente que ha conocido en el tiempo.

En una historia compleja, donde los personajes sean en su mayoría seres humanos, es recomendable que el escritor aplique ciertos conocimientos de psicología aunque ni siquiera los posea. Esto es porque las características de las personas son definidas por la psicología, pero el conocimiento de estas características no se limita a quienes hayan estudiado esta ciencia profesionalmente. De hecho, los estudios psicológicos tienen como fundamento el conocimiento básico de las personas y van profundizando en ellas mediante la aplicación de lo que la ciencia sabe de la personalidad.

El escritor tiene la responsabilidad de diferenciar nítidamente entre las historias cuyos personajes deban ser sazonados con ciertas características psicológicas y las que no requieren de ello para su desarrollo. Esta diferencia viene dada generalmente por la importancia que los personajes tengan en la historia y por la longitud del texto. En el cuento breve, es casi innecesaria la profundidad psicológica porque el factor que cobra mayor importancia es el desarrollo mismo de la historia para ejemplificar un hecho determinado. En la novela, mayoritariamente es imprescindible que los personajes sean correctamente definidos desde el punto de vista psicológico. La extensión misma de la novela requiere generalmente que el escritor profundice en todos los elementos, pues dispone del tiempo y del espacio físico para hacerlo. Además, la complejidad de las acciones en una novela no puede ser ejecutada, en la mayoría de los casos, por seres simples sólo determinados por un nombre.

Aunque no hay tal cosa como una *teoría general de la construcción de personajes*, se verifica en la mayoría de los casos que el primer elemento a considerar por el escritor para crear un personaje es la acción que éste va a desarrollar en la historia y el peso que tendrá en la misma. Luego aparecerán las relaciones entre el personaje y los demás personajes de la historia. En ambos momentos se van añadiendo o eliminando ciertas características psicológicas del personaje, de la misma manera como un escultor moldea la piedra. En este proceso se le asigna el nombre al personaje o se decide si el mismo llegará a tener mayor o menor importancia en algún punto de la historia.

La caracterización de los personajes también tiene diversos grados de profundidad, independientes de la complejidad de la historia. Si un cuento se fundamenta en elementos psicológicos, los personajes deberán ser profundos; pero si el mayor peso recae sobre las actividades que los personajes ejecutan, el escritor puede dejar a un lado la profundización psicológica en la caracterización. En la novela, el escritor aplica sus conocimientos de las reacciones de los personajes de acuerdo a la importancia que éstos tengan en el desarrollo general de la historia. Estas reacciones, en todos los casos, deben tener relación directa con el estímulo que las genera. Si una reacción aparece como ilógica ante una situación determinada, el escritor generalmente aclara sus razones mediante el entrelazamiento de conductas y hechos posteriores.

Otro factor, que a primera vista pudiera no tener importancia, es el del nombre del personaje. No todos los personajes deben tener un nombre, ni siquiera es imprescindible que el personaje principal tenga un nombre; pero sí debe haber una forma de denominarlos. Hoy en día, es común encontrar historias en las que un personaje es definido simplemente por su actividad –*el periodista, la gran señora, el hombre*- o por un apodo con el que le reconoce el escritor o el resto de los personajes. Es posible, incluso, que un personaje tenga un nombre propio pero que el escritor decida apelarle usando alguna de sus características.

Hay quienes usan nombres propios para dar al lector una idea de cuál será el papel del personaje en la historia. En *Rayuela*, de Julio Cortázar, el personaje femenino de mayor peso se llama Lucía, pero el autor la nombra la Maga. También los demás personajes la llaman así, pero en sus conversaciones cotidianas algunos prefieren llamarla por su nombre. Se advierte, así, que el escritor puede construir su historia como si ésta fuera parte de la realidad, por lo que él puede tener una relación de mayor o menor afinidad con algunos personajes y reaccionar de manera similar a como éstos reaccionan con él. El personaje al que Cortázar llama la Maga tiene realmente ciertas características que podríamos definir como mágicas, cierto misterio la envuelve; así que cuando el lector se topa con este personaje ya tiene una idea de lo que le espera. Otras combinaciones son más claras: Kafka, obsesionado por el tema de la interacción entre el hombre y el poder, llama a sus personajes simplemente el guardián o el juez. En el mismo Kafka se observan casos extraños: un personaje recurrente en su narrativa se llama simplemente K -la primera letra del apellido del autor-, en algún cuento, Kafka asigna a sus personajes nombres de variables matemáticas: A y B.

Muchos escritores utilizan, en sus inicios, nombres demasiado simples para los personajes: Juan, José, Pedro. Otros, contaminados por las telenovelas, les dan nombres de galanes: Víctor Jesús, Luis Rafael, Juan Augusto. Aunque, como dijimos, este campo no puede ser completamente teorizado, es preciso que el nombre de un personaje dé a la historia cierta credibilidad. No hay nada que impida que un personaje se llame Pedro Pérez, pero es probable que un nombre así no impresione favorablemente al lector. Muchos escritores resuelven este problema utilizando nombres comunes pero poco usuales: el personaje masculino de *Rayuela* es Horacio Oliveira; los personajes de *Cien años de soledad* son José Arcadio, Aureliano, Úrsula. Quizás García Márquez habría podido llamar José Sinforoso en lugar de José Arcadio a sus héroes mitológicos, pero ciertamente los nombres escogidos tienen mayor sonoridad y esto, sin duda, ayuda a que el lector asimile la existencia de esos personajes como seres reales.

En algunos casos, el escritor se permite participar directamente en la historia. Todo es factible de ser literario, y el escritor no está fuera de esta regla. En *Niebla*, del español Miguel de Unamuno, un hombre de personalidad completamente gris ha pasado la mayor parte de su vida apegado a su madre. A la muerte de ésta, y ya convertido en un hombre, se enamora de una muchacha que acude regularmente a su casa a hacer trabajos domésticos. Eventualmente la muchacha no le corresponde y se va a vivir con un muchacho de la vecindad, y el protagonista decide suicidarse. Recuerda que una vez leyó un ensayo sobre el suicidio, escrito por un profesor universitario, y que al leerlo se prometió a sí mismo visitar a este profesor si algún día le asaltaba la idea de suicidarse. Cuando el personaje se presenta ante el profesor, éste resulta ser el mismo Miguel de Unamuno, quien le revela que está escribiendo una novela en la que ya no le es importante como protagonista y decide matarlo: por eso la intención de suicidarse, porque es un personaje que debe morir para dar curso al resto de la historia. El protagonista de la novela reta a su autor, a Unamuno, diciéndole que él no es Dios y que no puede decidir sobre su vida. Se vuelve a su casa resuelto a no suicidarse. Esa misma noche muere de una indigestión.

Recordemos que el autor y el narrador de una historia son dos instancias distintas: el autor es la persona real que crea la historia, el narrador es el ente que de alguna u otra manera -en primera o en tercera persona- se encarga de contar la historia. Pues bien, se puede hacer que

el narrador sea omnisciente pero que el mismo sea integrado como un personaje, y los resultados han sido bastante interesantes. Los personajes retan al narrador o le invitan a que cuente ciertas partes de la historia que han permanecido ocultas a los ojos del lector. Como ya hemos dicho en anteriores oportunidades, el escritor puede virtualmente hacer cualquier cosa que le plazca en su historia, pero la efectividad de los recursos que utilice se verifica en concordancia con la experiencia que le hayan brindado, previamente, el ejercicio de la creación y la lectura de los más diversos autores.

Ortografía

Anónimo – Consejos

El idioma

El idioma es el conjunto de las palabras con las que los individuos de un pueblo se comunican entre sí. Se ha dicho que una de las principales cartas de identidad de un grupo humano es su idioma. Sea que hablemos de lenguas habladas por millones de personas, como el castellano o el inglés, o de dialectos usados por grupos tribales para designar las maravillas de su cotidianidad, el idioma es la herramienta que ha dado al ser humano superioridad sobre las demás especies, al permitir transmitir conocimientos de una persona a otra, o a otras.

Las reglas de todo idioma están contenidas en dos disciplinas entrelazadas: la ortografía y la gramática. La ortografía se ocupa de la disposición de los signos del idioma -las letras y sus modificadores, como el acento, el punto, la coma- para el correcto entendimiento de las palabras, y atañe en última instancia al lenguaje escrito; la segunda es más compleja, pues dictamina las relaciones que existen entre las palabras para producir la frase, la versión escrita de nuestras ideas, y atañe tanto al lenguaje hablado como al escrito.

La ortografía y la gramática son, entonces, el esqueleto del idioma. Son establecidas formalmente por los estudiosos de la lengua, pero en realidad tienen su fundamento último en la manera como los pueblos hablan. A lo largo de los siglos, el idioma experimenta un verdadero proceso de evolución que se alimenta del habla del hombre común más que de las reglas dictadas por los filólogos. El idioma muta, constantemente cambia su forma, porque la gente lo enriquece añadiendo palabras o combinando las ya existentes, importando vocablos de otras lenguas y en ocasiones hasta sustituyendo palabras que se ignoran con otras que sólo tienen significado para un grupo, una familia o hasta para un solo individuo. Paradójicamente, este proceso suele ser designado comúnmente con la palabra degeneración.

Nuestro idioma es el español, o castellano si atendemos al reclamo que nos recuerda que nuestra lengua nació en la antigua provincia de Castilla. Evolucionó a partir de la mezcla procurada por diversas y sucesivas invasiones a la Península Ibérica, donde hoy están las naciones de España y Portugal. Para que se sentaran las bases de lo que hoy conocemos como nuestro idioma, fue necesario que los romanos tomaran en su poder la península en 218 a.C., conquistada tiempo antes por los cartagineses. Los romanos impusieron un nuevo nombre para la antigua Iberia, que pasó a llamarse Hispania, y como era de esperarse, por haber sido la actitud en los otros pueblos conquistados, impusieron también su lengua, el latín. Éste se hizo de uso masivo en la región y en relativo corto tiempo desaparecieron todas las lenguas ibéricas, a excepción del vasco -que aún en nuestros días se usa.

También el latín habría de desaparecer, pues con los siglos este idioma sufrió también el mismo proceso de transformación por el que necesariamente tiene que pasar toda lengua humana. En un principio se vio modificado por las lenguas ibéricas que pretendió sustituir, y los romanos establecidos en la península adoptaron un acento distinto al original. El latín hablado en la región poco a poco perdió el uso que se le daba a las letras f y v, y articulaba distinto la letra s. La f latina, utilizada como letra inicial de muchas palabras, se convirtió en la h que hoy conocemos. Palabras como hijo y hacer provienen de sus pares latinas filium y facere.

Estas modificaciones, que originalmente se debieron al uso popular de la lengua, se convirtieron con el paso del tiempo en grietas importantes en la manera como pueblos diversos, conquistados todos por Roma, terminaron hablando el latín. El idioma original permaneció inmutable, atado a sus reglas ortográficas y gramaticales con las que aún hoy se enseña académicamente. Pero el idioma hablado en la calle por mercaderes y campesinos se alimentó de las peculiaridades de cada región y dio vida a varias lenguas que serían llamadas romances: el castellano, el francés, el italiano, el portugués, el rumano, el catalán y otras menos conocidas como el dalmático -hoy lengua muerta-, el sardo o el provenzal. Estas lenguas iniciaron sus propios procesos de evolución, con toda libertad, a partir del siglo V, cuando cae el imperio romano de occidente.

En 415 d.C. llegan a la península cien mil visigodos, que tenían la más avanzada civilización germánica. La influencia de su cultura en nuestro idioma fue relativamente pequeña dado que por más de un siglo se mantuvieron reacios a establecer contactos con otros pueblos cercanos. De ellos conservamos algunas palabras que hoy reconocemos automáticamente como nuestras y que jamás pensaríamos provenientes de las raíces del alemán actual, como orgullo, ropa, garbo o guerra.

En 622 el profeta musulmán Mahoma lanza a su pueblo a una guerra santa con la finalidad de implantar la doctrina de Alá, contenida en el *Corán*. Los musulmanes eran guerreros feroces y en poco tiempo llegaron a dominar grandes territorios, adentrándose inclusive en Europa. A la Península Ibérica llegaron en 711 y en pocos años completaron el proceso de conquista de todos sus pueblos, a excepción de una pequeña reserva cristiana oculta en las montañas del norte. Estos cristianos emprenderían un proceso llamado Reconquista, que vio cumplido su objetivo sólo después de ocho siglos y entre cuyos personajes heroicos se encuentra el famoso Cid Campeador, Ruy (Rodrigo) Díaz de Vivar.

Esos ochocientos años de predominio árabe dieron a la cultura española gran parte de los elementos que la conforman hoy en día. No fue un período de guerra continua y en las

épocas de paz relativa se incrementaban las relaciones entre españoles y árabes. Había grupos de árabes viviendo entre españoles y viceversa, así como individuos de uno y otro pueblo que abrazaban la religión del que la historia había colocado como adversario. La gran influencia árabe que derivó de estas relaciones funcionó también en el idioma. Es así como la gran mayoría de los nombres que usamos quienes nacimos en países de habla hispana tienen raíces árabes, y un alto porcentaje de nuestras palabras, especialmente las que empiezan con la letra a, vienen directamente del árabe: albañil, arroba, albóndiga, almíbar, alcabala, aldea.

La Reconquista no fue un proceso fácil, pero tampoco esperó mucho tiempo antes de obtener su primera victoria, que fue el establecimiento del reino de Asturias en 718, después de que don Pelayo venciera a los moros en Covadonga. Los cristianos fueron recuperando poco a poco los territorios que los árabes les habían arrebatado. Hacia fines del siglo XI, la provincia de Castilla, creada después de que sus territorios fueran independizados del dominio ejercido por los reyes de Asturias y León, ejerce hegemonía política sobre otras provincias cristianas. Antes de Castilla la provincia principal había sido la de Navarra, antes la de León y mucho antes la de Asturias. Cada período tuvo también su lengua preponderante. El castellano se impuso cuando Castilla logró alcanzar la máxima importancia política, y definitivamente empezó su proceso evolutivo como lengua unificadora de regiones cuando el reino castellano echó a los árabes de Granada y, por añadidura, dio nuevos horizontes a la cristiandad española al anexarse los territorios conquistados en las Américas, ambos hitos en 1492.

Para el momento en que Granada es reconquistada, y con ella recuperada España toda, ya el castellano era una lengua de uso común entre el pueblo y los ámbitos cultos. En 1140 ya se había escrito la primera gran obra en nuestro idioma, el *Cantar del Mío Cid*, poema épico que exalta al héroe Rodrigo Díaz de Vivar. En el siglo XIII, el poeta culto Gonzalo de Berceo, clérigo educado en San Millán, desafiaba el uso del latín en la Iglesia escribiendo su poesía en castellano, idioma, como escribió, en cual suele el pueblo “hablar con su vezino”. Por la misma época, Alfonso X el Sabio ordena el empleo oficial del castellano en la redacción de documentos públicos y en los anales históricos, labores antes desarrolladas en latín. Se reconoce esto como el nacimiento formal del idioma castellano.

El idioma y el escritor

La creación literaria ha sido uno de los medios más efectivos para la difusión de nuestro idioma. De hecho, fue por mucho tiempo, después de la manipulación de la lengua por parte de la gente común, el factor más influyente en la solidificación y divulgación de los patrones que rigen el idioma. Hoy, además de la literatura y del habla vulgar, el idioma fluye a través de los grandes medios de comunicación y particularmente en nuestra década empieza a olvidarse de las fronteras al irrumpir las grandes redes electrónicas lideradas por Internet.

Al ser el idioma la sustancia con la que trabaja el escritor, éste mantiene una relación necesaria con aquél. Aunque no es un requisito imprescindible para ser buen escritor, el dominio del idioma brinda un arma invaluable. No es un requisito imprescindible por varias razones, pero particularmente porque el escribir de la manera correcta las palabras sólo cubre el aspecto técnico de la literatura. Los otros elementos de la literatura no dependen directamente de las reglas idiomáticas. La importancia real de conocer a fondo el idioma

está en la posibilidad de experimentar múltiples formas de expresar sensaciones, narrar situaciones o describir el entorno. Para uno y otro lado, los extremos son dañinos: el escritor que se valga únicamente del factor creativo a lo sumo podrá crear material para la lectura de evasión, para el entretenimiento; el que se apoye exclusivamente en el dominio del lenguaje se volverá inaguantable y seguramente su lenguaje será rebuscado; el escritor que logre establecer un vínculo de equilibrio entre lo que escribe y cómo lo escribe, estará en capacidad de generar un juego de interacción con sus lectores. Ésta es, a nuestro juicio, la mejor forma de hacer literatura.

En nuestra época, el castellano se ha afianzado como uno de los idiomas más importantes del mundo. Se lo enseña en universidades de países no hispanoparlantes y el desmesurado crecimiento demográfico de los asentamientos hispanos en otros horizontes ha dado un peso insospechado a nuestra lengua. Sin embargo, esto ha convertido al castellano en un ente cargado de reglas nada sencillas de aprender, a lo que se suman las dificultades que ocasiona el hecho mismo de encontrarse en constante e hirviente evolución.

Nuestro idioma, como varios otros idiomas occidentales, se basa en veintiocho letras - contamos aquí las letras ch y ll- y varios signos de puntuación. Cada una de estas letras tiene sus propias reglas de uso; lo mismo ocurre con los signos. Las letras nos dan el fundamento básico de lo que se dice y los signos son modificadores que contribuyen a dar la idea correcta de la entonación en que las palabras deben ser pronunciadas.

La acentuación

Las reglas más sencillas de aprender son las de acentuación. Se conoce como acento el signo que se coloca sobre algunas vocales para indicar determinada entonación de una palabra. Pero el concepto real de acento va más allá del signo, bifurcándose académicamente en acento ortográfico, el que se escribe, y acento prosódico, el simple hincapié en la entonación de una sílaba. Éste es el más importante de conocer, dado que al aprender a localizar la sílaba en la que cada palabra se pronuncia con mayor énfasis brinda la posibilidad de saber cuándo el acento debe escribirse y cuándo no.

Todas las palabras contienen una sílaba en la que la entonación debe hacerse más elevada. Esto sucede por la dinámica misma que el lenguaje adquiere en boca del hablante: es inusual decir todas las palabras en un solo tono. La aparición del acento ortográfico, el pequeño apéndice que solemos colocar sobre algunas vocales, se debe a que, según la palabra que se escriba, la entonación puede dar uno u otro significado, o dar un significado real en un caso y aniquilar cualquier significado en otro. Si escribimos *dolor* cualquiera podrá comprendernos; si agregamos un acento y escribimos *dólor*, y de hecho lo pronunciamos con mayor énfasis en la primera sílaba, desaparece todo significado. Cuando alguien escribe *terminó* cualquiera puede entender que hay algo que llegó a su fin; si se escribe *término*, la referencia es al fin mismo, y no a la acción de llegar a ese fin. Si comprendemos estos hechos simples ya hemos cubierto el primer paso para dominar la acentuación.

Por otro lado, las palabras se dividen en sílabas. Las sílabas son las moléculas de las palabras. Si recordamos algunos fundamentos de física, una molécula es la partícula más pequeña que conserva los elementos existentes en una sustancia. En las palabras existe un elemento indispensable: las vocales. Las consonantes dan complemento a aquéllas, pero no

se necesitan en todos los casos. Las palabras que sólo tienen una letra son todas con vocales, como las conjunciones “o” y “e” o la preposición “a”. Aún en el caso de la letra “y”, que puede ser usada como una conjunción, pierde su característica de consonante cuando es pronunciada sola, recuperándola cuando forma parte principal de una sílaba, como en *yelmo* o *leguleyo*. Así que la localización, en una palabra, de las sílabas, viene dada por la forma como la palabra es pronunciada. Existen pausas mínimas, casi imperceptibles, que ocurren cuando hablamos, y que son literalmente las fronteras que existen entre las sílabas. Cuando tenemos dudas sobre las sílabas que componen determinada palabra, las mismas quedan disipadas cuando la pronunciamos lentamente. Esas fronteras minúsculas aparecen de manera nítida y el concepto de sílaba toma, finalmente, forma. Las palabras de nuestro idioma tienen generalmente una, dos o tres sílabas, siendo menos frecuentes las de cuatro, cinco o más. No ocurre lo mismo en otros idiomas: el alemán se nutre de la unión de varias palabras para crear expresiones que para nosotros serían larguísimas. En castellano, cualquiera conoce palabras de muchas sílabas: un gran porcentaje de ellas son palabras compuestas. Submarino, agrídulce, fundamentalmente, y en general todas las palabras que definen la manera en que ocurre algo, terminadas en “mente”. Ya hemos cubierto el segundo paso.

Si prestamos atención, podemos localizar, en cada palabra que pronunciamos, una sílaba en la cual el tono de voz se eleva un poco sobre el resto. A esto los académicos le han dado el nombre de sílaba tónica, pues es la sílaba que lleva la responsabilidad de determinar el significado de la palabra, por lo que comentamos algunas líneas más arriba. La sílaba tónica diferencia a la palabra a la que pertenece de otras con ortografía similar. La localización con éxito de la sílaba tónica de una palabra es un ejercicio necesario para terminar el aprendizaje de las reglas de acentuación. En nuestro idioma elevamos el tono de la mayoría de las palabras en la última o en la penúltima sílaba. Si damos revista a todas las palabras que terminan en “ión” -acción, organización, ilustración-, o a las que terminan en “tura” -altura, cultura, pulitura-, podemos darnos una idea de la importancia de este hecho dada la cantidad de palabras de esta naturaleza que usamos a diario. También son muy comunes, aunque en menor número, las palabras cuya sílaba tónica es la antepenúltima, como óvalo, áspero o sílaba, y muchas formas verbales cuando se pronuncian en segunda persona, como úsalo, alábele o amárralo. En nuestro idioma no se emplean sílabas tónicas más allá de la antepenúltima sílaba, excepto en ciertos casos de palabras compuestas que, si son bien analizadas, tienen una especie de doble acentuación, como “especialmente” -en *cial* y *men*.

Estas diferencias entre la posición que la sílaba tónica ocupa en cada palabra permite establecer una clasificación de tres tipos de palabras. A las palabras que pronunciamos con tono más elevado en la última sílaba se les da el nombre de agudas; las que tienen este tono en la penúltima, graves (también conocidas como “llanas”); y las que tienen el tono en la antepenúltima, esdrújulas. Son agudas palabras como parar y camión, aunque ésta se escriba con acento y aquella no, porque a ambas les damos mayor entonación en la última sílaba. Son graves (llanas), bajo las mismas condiciones, las palabras lápiz y huerto. Las esdrújulas, todas las esdrújulas, se escriben con acento, por lo que son las más fáciles de escribir correctamente. La misma palabra esdrújula es esdrújula. El tercer paso está cubierto.

Ahora bien, el problema con todo esto no está simplemente en saber cuál es la sílaba tónica de una palabra, sino en saber cuándo el acento debe ser escrito. Es lógico: aunque no

sepamos cuál es la sílaba tónica de la palabra “trato”, no importaría porque esa palabra no lleva acento ortográfico y nadie se dará cuenta de nuestra ignorancia. El caso es que hay palabras que deben llevar acento ortográfico y si lo colocamos mal o lo obviamos, podemos no sólo delatar nuestro desconocimiento delante de quienes sí conocen las reglas de acentuación, sino además dar una idea errada de lo que queremos decir.

La presencia del acento ortográfico está determinada por la existencia de ciertas características en las sílabas que componen una palabra. En el caso de las palabras agudas, la regla más fácil de recordar es que toda palabra cuya sílaba tónica sea la última, y que termine en vocal, se escribe con acento. Lo cual puede ser simplificado así: toda palabra aguda que termine en vocal se escribe con acento. Es por esto que se acentúan las palabras maní, lloré y afiló. La otra regla concerniente a las palabras agudas es que toda palabra aguda, y que termine en “n” o “s”, se escribe con acento. Las palabras agudas que terminen en r, como los verbos -cerrar, matar, llover-, no llevan acento, pues no terminan en “n” ni en “s”. Es útil conocer esto, pues se suele cometer el error de escribir “capáz” cuando, al no terminar en n, s ni vocal, realmente no lo lleva. Mucha gente, cuando aprende estas dos reglas, se sorprende de que algo tan sencillo sea rehuido constantemente por considerársele algo muy complejo.

El caso de las palabras graves (llanas) es opuesto. Las dos reglas que valen para las palabras agudas se ven ante un espejo cuando hablamos de las graves (llanas). En las palabras graves (llanas), la regla a recordar será que toda palabra grave (llana) se escribe con acento, siempre que no termine en vocal, en “n” ni en “s”. Por esto, se escribe el acento en las palabras revólver, pómez y lémur. Igualmente, por la misma razón, y contra lo que mucha gente supone, no se acentúa la palabra “canon”. Tampoco se acentúan las formas verbales tales como realizaron, lograron, llegaron, que muchos escriben realizarón, lograrón o llegarón, principalmente porque suelen confundirse con palabras agudas que si se acentúan, como realización.

Ahora que hemos comprendido estas reglas concernientes a las palabras agudas y graves (llanas), y recordando que absolutamente todas las esdrújulas se escriben con acento, ya hemos cubierto el cuarto y más importante paso en el aprendizaje de las reglas de acentuación.

El quinto y último paso es el que se refiere a las excepciones. Es el verdaderamente complejo, porque la mayoría de las excepciones a estas reglas aplican a casos específicos y no siempre es tan claro. Generalmente, las excepciones de acentuación vienen dadas por la existencia de palabras con dos o más significados. Las palabras de este tipo más fáciles de reconocer son los monosílabos. Éstos por regla general no se acentúan, pues se considera innecesario escribir el acento en una palabra compuesta sólo por una sílaba. Las palabras vio, dio y fue no se escriben con acento, al contrario de lo que la mayoría de la gente supone. Pero tomemos el ejemplo de la palabra “más”: escrito así, con acento, se refiere a una adición o a una mayor cantidad de algo. Pero cuando se le escribe sin acento es un sinónimo, de uso frecuente en literatura, de “pero”. Lo mismo sucede con “te” (forma pronominal de segunda persona como en “te doy una canción”) y la hora del “té” (la bebida). En palabras con más de una sílaba, el caso más claro es el de “sólo” (sinónimo de únicamente) y “solo” (sin compañía de ninguna otra persona). Las formas interrogativas añaden también sus acentos a las palabras de las que se valen: “como”, sin acento, se usa

para comparar dos o más elementos (era rojo como la sangre), pero cuando escribimos “cómo”, con el acento, se pasa a inquirir algo. Esto es independiente de que en la oración existan signos de interrogación: lleva acento ortográfico la palabra “cómo” en estos casos: “¿cómo estás?” y “les diré cómo llegué hasta aquí”. Aunque la segunda frase no es una pregunta, sino una afirmación, la misma encierra una forma interrogativa. Estos mismos ejemplos valen para “quién y quien”, “cuándo y cuando”, “dónde y donde”, “qué y que”.

El caso de “porque” también presenta algunas peculiaridades dignas de estudio. “Porque” es una palabra compuesta, creada con “por” y “que”. Cuando ambas se escriben juntas, “porque”, es una conjunción que antecede a la razón o motivo de algo. Decimos: “llegamos tarde porque había mucho tráfico”. Dos frases quedan unidas por “porque”, siendo la segunda una explicación del motivo de lo que ocurre en la primera. Pero existe un caso en el cual esta palabra se escribe acentuada, y es cuando funciona como sinónimo de razón o motivo. Esto suele confundir a la gente con la anterior acepción, pero en realidad la diferencia está en el contexto de la frase. “Porqué” con acento se usa, por ejemplo, en este caso: “El profesor explicó el porqué de las bajas notas del curso”. Lo cual no podría confundirse, bajo ningún concepto, con una conjunción que anteceda a la razón o motivo de algo. Separadas, “por” y “que” son usadas para otros fines. “Por que” sin acento, se usa para expresar la intención de que algo suceda de determinada manera. Por ejemplo, se puede utilizar en: “Mis mejores deseos por que tenga una feliz navidad”. También, en: “El funcionario debe velar por que se cumpla la ley”. Cuando se escribe “qué” con acento, sirve como forma interrogativa para inquirir la causa de algo. Como mencionamos en el párrafo anterior, una frase en forma interrogativa no necesariamente lleva los signos de interrogación. Son frases en forma interrogativa, usando “por qué”, las siguientes: “¿Por qué llegas a esta hora?”, y “El señor pregunta por qué no hay habitación”.

Una excepción que no se debe pasar por alto es la que se aplica cuando las palabras este, esto, aquel y sus respectivos plurales sustituyen al sujeto en una oración, con la expresa finalidad de no volver a nombrar el sujeto. Normalmente estas palabras no se acentúan: “este” se debe escribir sin acento en “este automóvil es mío”. Pero en este caso: “había un automóvil rojo y otro blanco; éste fue el que compré”; se escribe el acento porque “éste” sustituye al automóvil blanco. Algo parecido sucede con el y él: el primero se escribe sin acento cuando se trata del artículo (el automóvil) y con acento cuando sustituye al sujeto (él llegó ayer). También observamos esto con tu (tu casa) y tú (tú tienes algo), así como con mi (mi cuaderno) y mí (eso es para mí).

Hay otras dos excepciones importantes y se refieren a las palabras graves (llanas). Ya hemos visto que éstas no llevan acento ortográfico cuando terminan en vocal, en n o en s. Para comprender el próximo caso es necesario saber que las vocales se dividen en dos grupos: las vocales abiertas y las cerradas. Las abiertas son la a, la e y la o. Las cerradas son la i y la u. Cuando la palabra grave termina en dos vocales, la primera cerrada y la segunda abierta, y la sílaba tónica es la cerrada, se escribe el acento. Es el caso de “comía, dormía o ganzúa”. La otra excepción con palabras graves que queremos comentar aquí es la correspondiente a las palabras que terminen en n o s, siendo una consonante la letra previa a éstas. Por ejemplo, en bíceps o en fórceps. Aunque son graves y terminan en s, se acentúan porque la letra anterior a la s es otra consonante, en ambos casos la p.

El correcto uso de las letras

La parte más difícil de la ortografía consiste en aprender el uso correcto de cada letra. Muchas de las letras de nuestro abecedario tienen usos específicos y aunque en principio debe aplicarse un gran esfuerzo en aprender estas reglas, luego de un tiempo se vuelve un ejercicio interesante dado que observamos ejemplos en todas partes. El problema es que en nuestro idioma hay letras que se pronuncian de manera muy parecida pero que se usan de forma distinta de acuerdo al entorno en que se enmarcan. Particularmente en Latinoamérica, se ha perdido la diferencia entre la pronunciación de las letras “c”, “z” y “s”, así como en las letras “b” y “v”, y en un caso de la “g” y la “j”.

En el caso de la c, la z y la s, se haría difícil para alguien inexperto saber si la palabra pacer debería escribirse pacer, pasar o pazer. Para resolver esto se han creado ciertas reglas cuyo grado de dificultad estriba en su abundancia y no en otra cosa. Citaremos aquí algunas de estas reglas sólo como referencia:

La c: verbos con terminaciones hacer, recibir, decir y conceder; sustantivos que terminan en homicidio, catolicismo y latrocinio; algunas palabras esdrújulas que terminan en: cómplice, cetáceo y lícito; muchos vocablos que terminan en prudencial, enjuiciar, ocioso, malicioso, calvicie, juicio, las palabras que terminan en abundancia, advertencia; los plurales de las palabras que terminan en z: lápiz, lápices; paz, paces.

La s: vocablos que terminan en: muchísimo, dantesco, medida, despotismo, crisis; los adjetivos que terminan en famoso, decisivo, nicaragüense; los sustantivos femeninos que terminan en alcaldesa, pitonisa; terminaciones como la de las palabras conclusión, propulsión; las combinaciones incorporadas en algunas inflexiones verbales: saltase, cubriese; los vocablos que contienen las combinaciones segmento, signo; y, por supuesto, como letra final de la mayoría de los vocablos castellanos.

La z: derivados de nombres terminados en portazo, melaza, maizal, pastizal, castizo, cobertizo, levadizo, pozuelo, cazuela; muchas palabras agudas como capataz, viudez, lombriz, arroz, arcabuz; las inflexiones correspondientes a los verbos terminados en nazco, padezco, conozcas, conduzco.

La h: cuando se trata de palabras que comienzan por los diptongos hialino, hielo, hueso, huidizo, hioides; en las palabras que comienzan como humano, horror, hombro; en las palabras que comienzan por raíces griegas, como hipopótamo, hidrografía, hipertrofia, hipnótico; se mantiene en los derivados de palabras como vehículo, enhebrar, vahído, truhán, anhelar, inhumano.

La b: palabras que terminan en recibir, debilidad, nauseabundo; las que llevan las combinaciones brumosa, blasfemia, cable; las formas del copretérito de los verbos de la primera conjugación como mendigaba, hechizábamos, realizabais; las que comienzan con el prefijo bilingüe, bisectriz, bizcocho; los vocablos que comienzan con budismo, burbujas, búsqueda; los vocablos que comienzan con objetar, abstraído.

La v: palabras que comienzan con ventisquero, vertebrado, vestíbulo; en el presente del indicativo, del subjuntivo y el imperativo de los verbos estar, ir, andar y tener: vamos, estuve; vocablos precedidos en las consonantes n, d y b: invitación, advertir, obviar; después de cierva, siervo, servicio, divino, levadizo; vocablos terminados en herbívoro,

equívoco; sustantivos y adjetivos que terminan en cava, inclusive, leva, grave, negativa, nocivo, nueve.

La g: palabras que terminan en agencia, urgente; vocablos que comienzan con el prefijo geo (tierra): geografía, geológico; infinitivos verbales con terminación er, ir, como escoger, corregir; antecedendo en regente, gesto; en los adjetivos que terminan en vigésimo, trigésimo, primogénito, octogenario; en las palabras que terminan como magia, elogio, religión.

La j: sustantivos que terminan en engranaje, relojería, consejero, extranjera; en el pretérito indefinido del indicativo y en el futuro y pretérito imperfecto del subjuntivo, de los verbos traer y decir: trajiste, dijo, trajera, dijéramos, trajese, dijese, trajere, dijere; en los verbos que terminan en ger, gir, cambia la g por j delante de a y o: recoger, corregir, recojo, corrijo, recoja, corrija; delante de a, o, u, como en maja, joroba, juglar; los verbos hojear y enrojecer que derivan de hoja y rojo.

La m: antes de p y b: diciembre, hombre, campestre, cumplido; antes de n: alumno.

La r: tiene sonido fuerte cuando se usa como comienzo de palabra: rincón, rápido; se escribe simple, aunque suene fuerte, después de consonante: enredo, subrayar; se escribe doble, para que produzca sonido fuerte, entre vocales: arrozal, carreta.

La x: en la formación de los prefijos ex (fuera de) y extra (además de): extemporáneo, extraordinario.

La ll: en la formación de las palabras que incluyen las partículas calleja, camello, fuelle, pajarillo, canastilla.

Es importante saber que todas estas reglas tienen algunas excepciones y además algunos usos particulares adicionales a los que aquí mostramos. Pero el presente texto no pretende ser una guía sobre esto, sino apenas una simple referencia, por lo que invitamos al lector a reflexionar sobre estos temas haciendo las comparaciones de rigor con textos que tenga a la mano o, inclusive, con un diccionario.

Los signos de puntuación

El tercer elemento a analizar en todo esto son los signos de puntuación. Añadidos al idioma escrito con la idea de representar las diferencias de velocidad o entonación que solemos hacer en el lenguaje hablado, los más conocidos son el punto, la coma y los signos de interrogación y exclamación. Son los más fáciles de usar.

La coma (,) es la representación de una breve pausa que haríamos si la frase escrita fuera pronunciada. Se usa para unir elementos en una descripción y se elimina cuando se llega al elemento final y debe ser usada la conjunción “y”: la casa, los árboles y el automóvil. Sería incorrecto escribir la casa, los árboles, y el automóvil. Igualmente, cuando se dicen varias frases cortas en una misma oración, deben ser separadas por comas: “gritos desesperados, rostros llorosos, miembros rígidos: era la desolación”. Se usa coma también cuando se construye una frase a la manera del antiguo vocativo latino: “Roberto, corre a casa”. Esto implica también el uso de coma en la frase “corre, José, corre”. Se usa también cuando se omite el verbo: iremos a la playa, ustedes también (decimos que se omite el verbo porque la frase es una forma abreviada de decir iremos a la playa, ustedes irán también). Igualmente,

cuando se intercala una frase que explica algo que tiene que ver con la que le sirve de alojamiento: las puertas del Ayuntamiento, declaró el alcalde, estarán abiertas. También se debe usar coma cuando se trasponen los elementos de una oración: a tempranas horas de la mañana, yo lo leía. Y, finalmente, cuando se escribe una conjunción adversativa: la encomienda llegó, no obstante, se quedaron algunos objetos.

El punto y coma (;) define una pausa mayor que la de la coma. Es el término medio entre la pausa representada por la coma y la representada por el punto. Suele separar oraciones de sentido opuesto (todos convenían en la necesidad de decir siempre la verdad; excepto Pedro, el mitómano) o que, siendo largas, guarden entre sí estrecha relación (ya no volverás a soportar la inmundicia maloliente de mi suciedad y mi embriaguez; ya podrás almacenar todos los días, rincón oloroso a cedro de Perijá). El punto y coma se utiliza también para separar ideas cuando sirven de explicación a los elementos de una descripción (los ojos, azules y grandes; la boca, carnosa y provocativa; las manos, blancas y suaves). También se usa antes de luego, sin embargo y no obstante, y con menor frecuencia antes de pero y mas (sus declaraciones son ciertas; sin embargo, carecen de toda efectividad).

Los dos puntos son una pausa un poco más larga que el punto y coma que funciona como anuncio de que una frase que debe ser tomada en cuenta para entender la anterior está por ser pronunciada (lo comprendí entonces: había llegado mi fin), o para hacer una cita textual (Bolívar dijo: «Moral y luces son nuestras primeras necesidades»), así como para marcar el inicio de una enumeración (había muchas personas: desde mercaderes hasta marineros, desde niños hasta ancianas, desde doctores hasta campesinos). Algo importante es que la presencia de los dos puntos no quiere decir que la palabra siguiente deba iniciar con mayúsculas. Este es un error bastante común.

El punto representa la pausa más larga de todas. Marca el final de una frase y el inicio de otra. También se usa para indicar una abreviatura, excepto cuando la misma es la abreviatura de alguna unidad de medida.

Otros signos de puntuación de usos más específicos:

Exclamación e interrogación: identifican una exclamación o una pregunta directamente. Se escriben al abrir y al cerrar la exclamación o la pregunta: ¿está muy cerca? ¡ya viene! La presencia del signo de exclamación o de interrogación implica que, si está al final de una frase, el punto desaparece absorbido por el que ya incluye el signo en su parte inferior. Esto no ocurre cuando el signo que debe seguir es una coma o cualquier otro, y se mantiene.

Paréntesis: se utilizan abriendo y cerrando una expresión que amplía la posibilidad de comprender una frase específica. El hombre caminó (nunca había corrido) lo más rápido que pudo.

Comillas: destacan palabras o giros (le llamó «dotol») y reproducen citas textuales (dijo, mirándome: «No tienen nada que ver»). También encierran títulos de partes de obras, títulos de revistas y periódicos. En algunos casos indican que se está empleando un vocablo extranjero. Es un error usar las comillas para destacar la importancia de una frase en particular.

Guión largo: sirve para indicar la aparición de un diálogo en el texto o como los paréntesis, encerrando en sí una frase dentro de otra que funge de principal. En el primer caso, el guión se coloca al principio del párrafo y no se cierra al terminar el diálogo:

-Dime qué piensas, hermana.

Esta frase puede a su vez ser interrumpida por el narrador añadiendo un nuevo guión largo, que se cerrará sólo si la frase contenida en él no está al final del párrafo:

-Dime qué piensas, hermana -dijo el niño, con lágrimas en los ojos-, me tienes preocupado.

Como vemos, se mantiene la presencia de cualquier signo de puntuación que, de no existir el guión, se hubiera colocado en ese punto de la frase. El tercer caso es cuando la frase que se inserta en el diálogo termina el párrafo:

-Dime qué piensas, hermana -dijo el niño.

En este último caso, el guión no se cierra, pues el punto y aparte cumple la función de cerrarlo automáticamente.

Cuando el guión trabaja como un paréntesis, la sintaxis es básicamente la misma comentada. Agregaremos que en este último caso, el guión deja de cerrarse cuando le sigue un punto y seguido o un punto y aparte, a diferencia del caso anterior, donde deja de cerrarse sólo con el punto y aparte.

Guión corto: separa las sílabas al final de una línea. También se usa en la escritura de las palabras compuestas separadas.

Diéresis: dos puntos que se colocan sobre la u cuando ésta se encuentra entre “g” y “e” o “i” (aragüeño, Güiria).

Llaves: agrupan contenidos en cuadros sinópticos.

Corchetes: indican que lo que se encierra en ellos puede quedar fuera del discurso, se está declarando fuera de contexto.

Asterisco: hace una llamada que luego el lector debe seguir al final de la página o del texto.

Recursos y ornamentos poéticos

Anónimo – Consejos

Términos descriptivos generales:

1. Manierismo: el procedimiento general de decorar los versos con varios ornamentos poéticos o retóricos que se multiplican excesivamente en el barroco, algunas veces se confunde con el barroquismo.

2. Culto, culterano, culteranismo: la actitud artística del barroco que busca la razón del arte en el arte mismo, y que dicta que la obra sea escrita para un público ya culto.

3. Gongorismo, gongorino: el o lo que busca su modelo en la obra poética de Luis de Góngora, el protoculto.

4. Concepto, conceptista, conceptismo: un juego de palabras o conjunto poético dependiente de la sorpresa o agudeza ingeniosa. Por ejemplo, comentar la triple negación de San Pedro (la noche del viernes santo):

“¿No había que cantar el gallo, viendo tan grande gallina?”

5. Llano: la tendencia de escribir poesía más popular que conceptista o culterana tal como la obra de Lope de Vega frente a la de Góngora o Quevedo.

Ornati o recursos específicos:

1. Ablativo absoluto: el empleo del participio perfecto con fuerza de toda una cláusula adverbial.

Ejemplo: Hecho ya el trabajo se fue.

2. Acumulación: la abundancia de detalles amontonados.

Ejemplo: Cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

3. Acusativo griego: cuando las palabras modificantes concuerdan no con las palabras que modifican sino con el sujeto principal, reemplazando así una preposición que requiere el caso acusativo.

Ejemplo: Desnuda el pecho anda ella (Ella anda con el pecho desnudo)

4. Alegoría: (en griego: otra lectura). Un conjunto de elementos descriptivos o narrativos en el que cada elemento corresponde directamente a los elementos de otro conjunto, distinto del que representan en el sentido literal.

5. Aliteración: la repetición de consonantes en un pasaje, sobre todo de consonantes iniciales.

Ejemplo: ...un no sé qué que quedan balbuciendo.

6. Alusión: la descripción de cualidades de un objeto o de una persona por medio de citar o mencionar (aludir a) otro (bíblico, literario, histórico, etc.)

Ejemplo: Un Job era deste siglo presente

7. Amplificación: expansión por medio de descripciones, comparaciones, repeticiones.

Ejemplo:

¿Qué es la vida? Un frenesí;
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción...

8. Anacronismo: el empleo de un elemento para ornamentar a otro fuera de su debido tiempo cronológico.

Ejemplo: En ventura Octaviano... (hablando del padre de Jorge Manrique)

9. Analogía: una semejanza establecida por la imaginación entre dos o más cosas concebidas como distintas.

Ejemplo:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir.

10. Anáfora: repetición deliberada de una palabra (o más) al comienzo de varios versos o estrofas para prestar un tono reforzado al estilo.

Ejemplo:

Sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son.

11. Anástrofe: inversión del orden normal para dar énfasis al segmento final.

Ejemplo: En tu edad ningún peligro hay leve.

12. Antífrasis: emplear una palabra o una expresión en sentido contrario al literal por medio de la ironía o eufemismo.

Ejemplo:

¡Vete al cielo!, o bien,
¡Pégale bien, pero en la cara redonda!

13. Antítesis: presentación de una idea por medio de términos contradictorios, en forma paralelística y concisa.

Ejemplo: sirena dulce si no esfinge bella.

14. Antonomasia: el empleo del nombre de una persona para representar una abstracción.

Ejemplo: Casi en sombra de la muerte, un nuevo Orfeo.

15. Apóstrofe: el dirigirse a una persona o a una idea personificada.

Ejemplo: Y tú, Amor...

16. Apoteosis: la deificación de un hombre o de una calidad humana.

Ejemplo: Melibeo soy. En Melibea creo.

17. Asíndeton: supresión de la conjunción copulativa.

Ej: en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada

18. Asonancia: la rima femenina o masculina de vocales, o la repetición dentro del verso de la misma vocal en sílabas acentuadas.

Ejemplo: infame turba de nocturnas aves.

19. Bimembración: la división de un concepto o un verso en dos elementos paralelos. Véase también polimembración.

Ejemplo: al sonoro cristal, al cristal mudo.

20. Decoro: el empleo de elementos apropiados al sujeto.

21. Elipsis: dejar una idea incompleta.

Ejemplo: Anoche soñé... ¿Direlo?

22. Emblema: una imagen o una figura simbólica acompañada de una divisa o lema o una referencia a un emblema consagrado por la tradición.

Ejemplo: el dulce nido del ciego niño

23. Encabalgamiento: dos versos que siguen sin pausa por necesidad del sentido o sintaxis.

Ejemplo:

Pues	no	hay	otro	camino	
por	donde	mis		razones	
vayan	fuera	de	aquí,	sino	corriendo
por	tus	aguas,	y	siendo	

en ellas anegadas.

24. Epíteto: lo que se refiere a una persona o su nombre.

Ejemplo: El Cid: “el que en buen hora nació.”

25. Gradación: elementos calificativos que van en orden de importancia creciente o menguante.

Ejemplo:

Mal te perdonarán a ti las horas:
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

26. Hipérbato o hipérbaton: ordenación anormal asintáctica de palabras.

Ejemplo: Un monte era de miembros eminente

27. Hipérbole: exageración sorprendente con el motivo de hacer aceptar lo inverosímil.

Ejemplo:

Yo vos fui siempre leal
más que fue Paris a Elena.

28. Ironía: saber lo que otros no sabemos que sabemos, o decir el contrario de lo que literalmente significan las palabras (puede llegar al sarcasmo cuando se hace amarga o cruel).

Ejemplo:

Bien podéis salir desnudo
pues mi llanto no os ablanda;
que tenéis de acero el pecho
y no habéis menester armas.

29. Litote: emplear una expresión menos fuerte de la entendida.

Ejemplo: “menos mal” o “no es mala la idea”

30. Metáfora: una manera de sustituir una palabra o expresión por otra, con la que tiene algún rasgo en común.

Ejemplo:

“Una prisión de nácar” (perla) o “campo de flores lucientes” (cielo).

31. Metonimia: el empleo de una palabra o expresión para indicar otra relacionada (como la causa por el efecto, lo que contiene por lo contenido, etc.)

Ejemplo: Vertido Baco el fuerte arnés afea (Vino).

32. Onomatopeya: una palabra que tiene el sonido del significado.

Ejemplo: “el susurro de las abejas” o “maullar del gato”.

33. Oxímoron – poner elementos contrarios en conjunción.

Ejemplo: “cortezanos labradores”, “esqueleto vivo”

34. Paradoja: dos cosas que evidentemente se niegan o se contradicen, pero por lo que sigue, no lo son.

Ejemplo:

un cuerpo con poca sangre,
pero con dos corazones.

35. Paralelismo: estructuras seguidas que se relacionan entre cosas comparables.

Ejemplo:

su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.

36. Parataxis: la coordinación de elementos de una cláusula.

Ejemplo:

labré, cultivé, cogí,
con piedad, con fe, con celo,
tierras, virtudes, y cielo.

37. Paronomasia: el empleo de palabras con casi el mismo sonido.

Ejemplo:

sin velas desvelada
y entre las olas sola.

38. Perífrasis: emplear varias palabras en vez de una sola, o sea circunlocución.

Ejemplo: un rubio hijo de una encina hueca (panal de miel)

39. Personificación: dar calidades humanas a cosas inanimadas.

Ejemplo: ¡Oh noche que guñaste...

40. Polimembración: la división de un concepto en varios elementos paralelos.

Ejemplo:

¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!
¡Poco antes, nada; y poco después, humo!

41. Polisemia: El empleo de una palabra con varios significados a la misma vez.

Ejemplo:

Volviose en bolsa Júpiter severo;
levantose las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.

42. Polisíndeton: la adición de innecesarias conjunciones copulativas.

Ejemplo: preso y forzado y solo en tierra ajena

43. Prosopopeya: atribuir sentimientos humanos a la naturaleza, generalmente en simpatía con el ser humano tratado en el pasaje.

Ejemplo:

Se desatacó la noche
y se orinaron las nubes. (Sobre Leandro)

44. Quiasmo: presentación de un par sintáctico ya presentado en orden contrario.

Ejemplo: apenas llega cuando llega a penas.

45. Símil: la comparación explícita de dos cosas.

Ejemplo:

Como la tierna madre que el doliente
hijo le está con lágrimas pidiendo

.....

así a mi enfermo y loco pensamiento

46. Sinécdoque: tomar el mayor por el menor, la materia por el objeto, o la parte por el todo.

Ejemplo: viendo que sus ojos a la guerra van

47. Sinestesia: la percepción de una imagen por medio del sentido que no le pertenece.

Ejemplo: la canción azul

48. Zeugma: el empleo de un sólo pronombre con dos antecedentes posibles.

Ejemplo:

sucia de besos y arena
yo me la llevé del río.

Consejos para escribir ciencia ficción

Miguel Barceló

Nadie puede enseñar a escribir ciencia ficción, aunque muchas veces se ha intentado. Escribir ficción es una habilidad acumulativa: a fuerza de escribir se van dominando las técnicas narrativas y se obtienen mejores resultados.

Hay gente especialmente dotada que, de forma natural y espontánea, es capaz de escribir muy bien desde el primer momento. Son pocos. La mayoría de los escritores ha de realizar muchas pruebas e intentos para aprender a resolver los

variados problemas que plantea el hecho de escribir historias y entretener a los lectores.

A pesar de esto, recientemente han aparecido muchos libros, artículos y cursos que “enseñan” a escribir y que, en realidad, pueden evitar perder mucho tiempo en las primeras pruebas. Se trata, simplemente, de dar a conocer algunas de las cosas que los escritores van aprendiendo con el tiempo y la experiencia. Pero nadie debe pensar que se trata de recetas seguras.

Es necesario escribir y probar, volver a probar y, aún, volver a probar. Por ello éste es uno de los muchos ámbitos en los que dar consejos resulta siempre arriesgado y, aunque ahora voy a hacerlo, antes quiero recordar que siempre se puede decir aquello que se atribuye a Napoleón: “No me deis consejos que ya sé equivocarme yo solo”.

Otra advertencia antes de empezar. Aquí se habla, simplemente, de narrativa tradicional. También caben en la ciencia ficción obras de tipo más experimental, pero no las recomiendo en el inicio de una carrera de escritor. Un editor italiano de ciencia ficción me hablaba, hace ya unos años, de cómo las mayoría de autores noveles italianos le presentaban, en su primera novela, “la novela definitiva de su vida”, aquella en la que ya habían incorporado todo el “mensaje” temático y estilístico que pretendían transmitir. No es éste el punto de vista bajo el cual se escriben estas notas.

Mi enfoque aquí tiene mucha más relación con la narración entendida como un oficio y no como un arte. Los oficios se pueden aprender con la práctica, mientras que, para las artes, son imprescindibles cualidades especiales y no sólo habilidades. Por eso no creo que sea posible enseñarlas. En la literatura hay obras de arte y de las otras. Si está llamado a escribir obras de arte, nadie puede enseñar a hacerlo, tan solo usted puede lograrlo al expresar lo que lleva dentro. Los artistas no deberían seguir leyendo. Pero si lo que pretende es entretener e interesar a la gente (y no es poca cosa...) tal vez sí pueda seguir haciéndolo.

En realidad, aunque tiene poco predicamento y a menudo se toma a broma, escribir best-sellers es una habilidad interesante que se puede aprender, aunque el factor definitivo es, casi siempre, que un editor acepte hacer un best-seller de su obra... aunque sólo pensará en hacerlo si ésta supera unos mínimos.

En cualquier caso, empecemos.

Es imprescindible captar y mantener la atención del lector

Si es de aquellos (o aquellas) que saben explicar chistes, o de esos que cuando cuentan una película a los amigos logran que éstos se sientan como si la

estuvieran viendo, todo irá bien. Si eso le ocurre, la verdad es que ya sabe explicar historias que es de lo que se trata cuando se escribe narrativa como en el caso de la ciencia ficción que aquí nos ocupa. Si no es un “narrador natural”, hay cuatro o cinco cosas que se pueden aprender y, tal vez, le pueden ahorrar horas y horas de pruebas. Eso es lo que voy a intentar comentar aquí.

Lo primero que debe tenerse en cuenta, y aún más en los tiempos que corren, es que si bien usted desea escribir, no es nada seguro que los demás deseen leer aquello que escribe. Debería pensar siempre que el lector está sometido al reclamo de muchas más actividades de ocio: televisión, cine, juegos de rol, juegos de ordenador, deportes, artes y un larguísimo etcétera.

Si el lector le hace el favor de utilizar su precioso tiempo para leer sus historias, debe ser a cambio de algo que le pueda compensar. Ese algo es muy diverso y, en el caso de la ciencia ficción, las posibilidades aumentan.

Los elementos de la narración

Se puede interesar al lector describiendo un entorno nuevo y sorprendente: una sociedad nueva, una tecnología diferente, unos seres extraños, unas costumbres distintas, etc. En la ciencia ficción éste es un elemento con muchas posibilidades y, en realidad, el famoso “sentido de lo maravilloso” de que se habla como rasgo característico del género reside a menudo en ese entorno que los anglosajones etiquetan como background.

También se puede interesar al lector con la idea central de su historia. A veces la idea descansa, precisamente, en el entorno extraño en el que transcurre la narración y, si la ciencia ficción es realmente una “literatura de ideas”, muchas veces todo arranca a partir de una idea. Veamos un ejemplo famoso: ¿qué ocurriría si el sexo de una persona no fuese estable y, a lo largo de la vida de un individuo, éste pudiera ser tanto varón como hembra? Una respuesta se puede encontrar en *La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin, uno de los clásicos indiscutidos del género. En la ciencia ficción, a menudo (aunque no siempre) la idea es el motor inicial de las narraciones o, en todo caso, de la voluntad del escritor para narrar una historia.

Otra posibilidad es interesar al lector con los personajes. Pueden ser atractivos o repulsivos pero, en cualquier caso, no deben dejar indiferente al lector. Fíjese, por ejemplo, en los culebrones: J.R., en Dallas, era lo suficientemente malvado para interesar a los espectadores como también interesan, por otras razones, los héroes positivos. A menudo los lectores se identifican con uno de los personajes y éste es el sistema más viejo y seguro para mantener la atención del lector. Eso sí, los personajes deben reaccionar como lo haría un ser humano con los

conocimientos y el carácter que el escritor deja entrever que pueda tener el personaje. Y, lo más importante de todo, el personaje central, el protagonista (y, si es posible, los demás también) debe cambiar en algo como consecuencia de aquello que le ocurre. Todos sabemos que la vida nos va cambiando poco o mucho y no sería verosímil que un personaje pase por un montón de aventuras y no evolucione.

En realidad, demasiadas historias de ciencia ficción tienen poco prestigio literario o narrativo debido a que los personajes son de “cartón-piedra” y no reaccionan como cabría esperar lógicamente como consecuencia de todo lo que les ocurre. Piense por ejemplo en el Hans Solo de *La guerra de las galaxias*, el James Kirk de la primera *Star Trek*, o, para seguir con Harrison Ford, en las películas de Indiana Jones. Para ellos las aventuras no significan nada. Siguen siempre igual. No es creíble. Intente evitarlo.

Pero si, a veces, aceptamos personajes que no evolucionen, con toda seguridad es porque la trama de la historia resulta suficientemente interesante y mantiene la atención del lector o espectador. Las aventuras de Indiana Jones, Hans Solo o James Kirk son, por sí solas, lo bastante eficientes para mantener el interés de los que siguen la historia. Aquí se hace imprescindible un consejo: no lo cuente todo, deje que el lector siga intrigado por algo que le mueva a girar una hoja tras otra. Fíjese, por ejemplo, en la técnica de los culebrones que van liando y liando el argumento para mantener el interés de los espectadores. Aunque, eso sí, si complica la trama debe pensar que la narración ha de finalizar atando todos los cabos de forma que el lector no se sienta engañado. A los autores de culebrones puede no serles necesario, pero a los buenos narradores de ciencia ficción sí. Por otra parte no olvide nunca que algo de misterio es, a menudo, imprescindible: imagine la pobreza temática de la saga de *La guerra de las galaxias* sin la “Fuerza”...

En realidad para mantener la trama hacen falta conflictos. Los personajes deben tener problemas y la trama debería explicar cómo se plantean esos problemas, cómo los personajes buscan diversas soluciones y cómo se llega a la solución o, también, cómo los personajes fracasan en su intento. Los problemas o conflictos deben ser tanto grandes (el central en la narración) como pequeños (los que dan “vida” a la historia y mantienen la acción en movimiento). Suele ser conveniente que haya un clímax general que resuelva la historia, pero debe construirse a partir de pequeños clímax parciales que resuelvan los problemas menores que van conduciendo la narración hasta la resolución (o el fracaso de ese intento...) del conflicto principal. Es evidente que todo esto depende mucho de la longitud de la narración y no se pueden dar recetas únicas. En cualquier caso, sí conviene destacar aquí que personajes distintos deben resolver de formas diferentes unos mismos conflictos o, para expresarlo aún con mayor claridad, a personajes

diferentes, unos mismos hechos les deberían generar conflictos diferentes.

Un breve resumen provisional

Ya tenemos cinco elementos que pueden mantener el interés del lector. Hay varios más, pero éstos son los centrales en la gran mayoría de historias. Es lógico que en cada narración pueda dominar uno o más de esos factores. En las novelas de aventuras a menudo es la trama y los conflictos y los peligros a que se enfrentan los personajes el aspecto dominante y lo que mantiene el interés del lector. En los relatos cortos a menudo es una idea, mientras que en las narraciones más largas hay que organizar la historia central rodeada de otras historias menores que la complementen, siempre y cuando el lector no pueda encontrar gratuitas esas historias laterales y, además, encuentre fácil relacionarlas de forma natural con el hecho central de la novela.

Para sintetizarlo podríamos decir que:

- La trama es lo que sucede.
- El conflicto es la razón final de lo que sucede, el motor de la trama.
- El entorno es el lugar y las circunstancias donde sucede la trama.
- Los personajes son aquellos a los que les suceden las cosas que ocurren, y quienes evolucionan y cambian como consecuencia de lo que sucede.
- La idea, si existe explícita como elemento central, es lo que ha movido al escritor pero, y esto es muy importante, debe ser mostrada de forma indirecta por medio de los otros elementos.

Conviene recordar que es imprescindible mantener la atención del lector mientras está leyendo y, también, después de haberlo hecho. El lector, cuando acaba de leer, debe pensar que le ha sido rentable el tiempo que ha otorgado a su narración. Puede haber pasado un buen rato con ella y considerarla un buen entretenimiento aunque haya sido intrascendente; o puede haber encontrado un interesante motivo de reflexión en una buena idea especulativa; o sentirse maravillado por un entorno extraño y sorprendente. Aunque no se debe olvidar que, muy a menudo, es el personaje central quien puede haber focalizado y mantenido el interés del lector y, por lo tanto, aquello que perviva en su recuerdo.

Inventar historias

Parece que el problema principal de los nuevos escritores es “encontrar las historias”. Muchos autores de esos libros o cursos que pretenden enseñar a escribir narrativa, dicen que la pregunta más repetida es: ¿de dónde sacan los escritores sus historias? No hay una receta fácil ni única. Graham Greene habló

de la necesidad de que el narrador sea un buen observador y yo creo que esto también vale para los escritores de ciencia ficción: exagere algún rasgo de una tendencia social, tecnológica o económica observable, ponga a un determinado personaje en un entorno extraño o en una situación imprevista, invente lo que ocurriría si..., etc. Pero los caminos para encontrar historias son muy variados. Siempre podrá encontrar alguno nuevo.

De hecho, tras años y años de ciencia ficción, la mayor parte de las historias que pueda inventar es muy posible que ya hayan sido narradas.

Orson Scott Card aconseja que no se preocupe por ello. Es difícil que tenga ideas nuevas que no hayan sido ya exploradas. Pero, aunque repita historias (evitando siempre el plagio, evidentemente...), les puede dar un tono o un enfoque distinto, un punto de vista nuevo. Piense, por ejemplo, en *Aviso* de Cristóbal García que ganó el premio UPCF del año 1993 (BEM número 35). La historia que nos narra Cristóbal posiblemente no sea nueva, pero el planteamiento lo es y el cuento resulta interesante y efectivo. A veces, cuando le falten temas para nuevas historias, puede practicar a partir de un viejo cuento que haya leído tiempo atrás y que todavía puede recordar. Sin releerlo de nuevo, tan sólo a partir del recuerdo que guarda, escriba su versión. Cuando lo haya hecho, compárela con el cuento original y fíjese en las diferencias. Es un buen ejercicio. Como la memoria es siempre muy selectiva, puede ocurrir que su cuento resulte francamente distinto del original y sea incluso utilizable. Robert A. Heinlein, uno de los escritores más admirados en Estados Unidos, hablaba de tres tipos centrales, y para él únicos, de historias:

- chico-encuentra-chica: una historia de amor o de búsqueda o de fracaso de este amor. Las variaciones son infinitas.
- el sastrecillo valiente, o su inverso: la historia de un triunfo o de un fracaso.
- el-personaje-que-aprende: la historia de alguien que piensa de una manera al iniciarse la narración y que, como consecuencia de los conflictos y de lo que le sucede, cambia de forma de pensar.

Seguro que hay muchas variaciones posibles, pero si Heinlein logró construir una carrera de éxitos con esto, tal vez le pueda ser útil también a usted. Recuerde que Heinlein fue el primero que logró vivir de su carrera como escritor de ciencia ficción. En nuestro país eso es, por ahora, imposible, pero tal vez en un futuro... Alguien debería comenzar.

Un camino para construir historias

Para finalizar esta breve recopilación de consejos le daré mi versión resumida de los pasos más interesantes que los editores de Asimov's Science Fiction recomiendan para escribir ciencia ficción, y es justo decir que parecen muy razonables:

- Empiece con una idea.
- Lleve esta idea a la vida por medio de un conflicto (no caiga en las disertaciones de profesor, son demasiado aburridas...).
- Utilice los personajes que mejor puedan “dramatizar” el conflicto, y haga que cambien en su forma de ser o de pensar por efecto de lo que les sucede.
- Establezca una secuencia de los hechos que ocurren, una trama, que pueda mostrar los pasos principales a través de los cuales sus personajes detectan el problema o los problemas, buscan las soluciones posibles e intentan llevar a la práctica dichas soluciones.
- Prepare un buen entorno para rodear y ambientar todo lo que sucede en la historia. Haga que sea razonable. No hace falta que explique con detalle todo lo que haya pensado como entorno pero, como futuro escritor que quiere ser, debe tenerlo muy claro en su imaginación.
- Si es posible, inicie la historia en mitad de un conflicto para atraer al lector. En la mayoría de los casos, el escritor debería tener clara la estructura general de la trama: planteamiento, nudo y desenlace según establece la tradición clásica, pero nadie le obliga a que la narración sea completamente lineal.
- Busque un buen punto de vista para explicar la historia. (Conviene decir que éste es un apartado bastante complejo y que merecería un tratamiento aparte que ahora no es posible).
- Déjese de teorías y... ¡escriba!

Advertencia final

Todo esto es, debería resultar evidente, insuficiente para escribir profesionalmente, pero no para empezar. Tal vez podría resultar interesante que intente estudiar algunos cuentos o novelas que haya leído y lleve a cabo un sencillo ejercicio para buscar en ellos los cinco elementos antes citados: identifique los conflictos principales, analice la estructura de la trama, localice el punto de vista bajo el cual está narrada la historia, vea cómo cambian los personajes principales, estudie la congruencia del entorno y lo que aporta a la narración, sintetice la idea central. En realidad, la mayoría de los talleres literarios funcionan así, aunque puedan ir acompañados de exposiciones más o menos teóricas.

La práctica es, en definitiva, la única que enseña de verdad. Empiece analizando la práctica de los demás y, también, practicando usted. El camino no es corto, pero vale la pena.

Punto de vista

Janet Burroway

El punto de vista es el elemento más complicado de la narración. Si bien es posible analizarlo, definirlo, esquematizarlo, se trata en última instancia de una relación entre escritor, personajes y lector que, como toda relación, tiene sus sutilezas. Podemos discutir sobre el narrador, la omnisciencia, el tono, la distancia o la credibilidad en determinado cuento, pero ninguna conclusión que saquemos lo ubicará en el mismo casillero con otro cuento.

En primer lugar debemos desechar la acepción común de la frase “punto de vista” como sinónimo de opinión, como cuando decimos por ejemplo “desde mi punto de vista debe haber pena de muerte”. La visión del autor acerca de lo que es o debería ser el mundo se nos revelará al final, según el uso que haga del punto de vista; y no al revés: identificar las creencias del narrador no sirve para describir el punto de vista en el relato. En lugar de pensar que el punto de vista consiste en la opinión o las creencias del autor, hay que tomarlo de un modo más literal, como “el punto desde donde se mira mejor”.

¿Quién se ubica dónde para mirar la escena?

O, mejor, como estamos hablando de lenguaje, las preguntas deben ser: ¿Quién habla, a quién, cómo, a qué distancia de la acción, con qué limitaciones?: aspectos todos relacionados con la elección del punto de vista. Dado que el autor quiere hacernos compartir su perspectiva, las respuestas nos ayudarán a descubrir su opinión, sus juicios, su actitud o su mensaje.

¿QUIÉN HABLA?

La primera decisión que debe tomar un autor respecto al punto de vista tiene que ver con el narrador. He aquí la clasificación más simple que se puede hacer acerca de quién habla: un cuento puede ser narrado en tercera persona (Ella pasea bajo la luz de la luna), en segunda persona (Paseas bajo la luz de la luna) o en primera persona (Paseo bajo la luz de la luna). Los relatos en segunda y tercera persona los cuenta un narrador, los relatos en primera persona, un personaje.

Tercera persona

La tercera persona, desde la cual el narrador cuenta el relato, se puede subdividir según el grado de conocimiento u omnisciencia que asume el narrador. Advierta que, como estamos

hablando de grados, las subdivisiones son sólo aproximadas. Como autor está usted en condiciones de decidir cuánto sabe. Puede conocer la verdad plena y eterna; puede saber qué hay en la mente de uno de los personajes pero no qué piensa el otro; o puede saber únicamente lo que se ve desde fuera. Usted decide. Al comienzo del cuento deberá indicar al lector qué grado de omnisciencia ha elegido; una vez hecha esta señal, se abre un “contrato” entre el autor y el lector, contrato delicado de romper. Si se ha limitado a la mente de James Lordly durante cinco páginas mientras James mira lo que hacen la señora Grumms y sus gatos, rompe usted la convención si se mete de pronto en la mente de la señora Grumms. Igualmente, nos sentiríamos tratados mal y dispuestos a romper gustosos el contrato si nos da usted los pensamientos de los gatos.

El narrador omnisciente -llamado a veces narrador editor omnisciente porque dice de frente lo que se supone que debemos pensar- tiene un conocimiento total. Cuando es usted autor omnisciente es un dios; puede:

1. Informar objetivamente lo que está pasando.
2. Meterse dentro de la mente de los personajes.
3. Interpretar por los lectores la apariencia de los personajes, lo que dicen, sus actos o sus ideas, aun si los propios personajes no pueden hacerlo.
4. Moverse libremente en el tiempo y en el espacio para brindarnos vistas panorámicas o telescópicas o microscópicas, o históricas; puede decirnos lo que sucede en cualquier parte, o lo que sucedió en el pasado, o lo que sucederá en el futuro.
5. Hacer reflexiones generales, juicios, proporcionar verdades.

Los lectores aceptarán que el narrador omnisciente hable así. Si el narrador nos dice que Ruth es una mujer buena, que Jeremy no comprende sus verdaderas motivaciones, que la luna va a estallar dentro de cuatro horas y con eso todo se pondrá mejor, le creemos. Aquí tenemos un párrafo que muestra los cinco campos de conocimiento señalados:

(1) Juan le dio una feroz mirada al bebé que lloraba. (2) Asustado por el gesto el bebé tragó saliva, y lloró más fuerte aun. Odio esto, pensó Juan; (3) pero lo que sentía no era odio. (4) Hace solo dos años él había llorado de esa manera. (5) Los chicos no saben diferenciar entre el odio y el miedo.

Este es un ejemplo burdo, pero el autor que domine su oficio puede pasar de un campo de conocimiento a otro. En la primera escena de *La guerra y la paz*, Tolstoi describe a Anna Scherer así:

Ser entusiasta se había vuelto su vocación social, y, a veces, aunque no sintiera entusiasmo se entusiasmaba con el propósito de no desilusionar a quienes la conocían. La tenue sonrisa que, aunque no le iba a sus suaves rasgos, llevaba siempre en los labios, expresaba, como en los niños mimados, una continua consciencia de su meloso defecto, que ella ni deseaba ni podía ni consideraba correcto corregir.

Aquí en dos oraciones Tolstoi nos dice lo que pasa por la mente de Anna y sus expectativas, cómo se ve ella a sí misma, qué le conviene, qué puede y no puede hacer, y además ofrece un comentario general sobre los niños mimados.

La voz omnisciente es la voz de la épica clásica (Y Meleager, distante, no sabía nada de aquello, pero sentía que sus partes vitales ardían en fiebre), de la Biblia (Así el Señor envió la peste sobre Israel; y cayeron 70,000 hombres), y de la mayoría de novelas del siglo XIX (Tito estiró la mano para ayudarlo, y es tan extrañamente rápida el alma de los hombres que en ese instante, cuando empezó a sentir que su expiación era aceptada, tuvo el fugaz pensamiento de las molestias que lo aguardaban). Pero una de las tendencias actuales de la literatura es su movimiento hacia abajo: de los héroes a los personajes comunes; y hacia adentro: de la acción a la mente; por lo tanto, los escritores del siglo XX evitan sobre todo la posición de dioses omniscientes y prefieren restringirse a unos pocos campos de conocimiento.

El punto de vista de narrador omnisciente limitado es aquel en el cual el narrador puede moverse con cierta libertad, pero no toda la libertad del narrador omnisciente. Se puede conceder a sí mismo, por ejemplo, el conocimiento de lo que están pensando los actores en escena, y el de sus actos, pero a los demás personajes conocerlos solo exteriormente. Puede ver microscópicamente todo, pero no presumir de dueño de la verdad eterna. La forma de omnisciencia limitada que se usa más a menudo es aquella en que el narrador puede ver los hechos objetivamente, y además acceder a la mente de uno de los personajes, pero no a las del resto, ni se otorga a sí mismo ningún poder explícito de juzgar. Es el punto de vista particularmente útil para el cuento porque establece rápidamente quién es el que lleva el punto de vista o tiene los medios de percepción. El cuento es una forma tan apretada que apenas hay tiempo o espacio para desarrollar una sola consciencia. Quedarse con la visión externa de las cosas y con el pensamiento de uno de los personajes ayuda a mantener el control del foco del relato, y evita los cambios torpes de punto de vista.

Pero también la novela utiliza frecuentemente este método, como en *The Odd Woman*, de Gail Godwin:

Eran las diez de la noche del mismo día, y los residentes del condominio en la montaña iban regresando a su rutina y su sobriedad. Jane, en cambio, sentada en la cocina con un vaso de escocés sobre la mesa limpia ante ella, iba cayendo más y más en un sentimiento que sólo identificaba como algo poco familiar. No podía describirlo: era a la vez temible y agradable. Era como dejarse llevar y traer de algún lugar. Trató de recordar, ¿cuándo había comenzado exactamente?

Se nota que aquí la autora ha limitado su omnisciencia. No nos dirá la verdad final sobre el alma de Jane, ni definirá para nosotros ese sentimiento “poco familiar” que la propia mujer no puede definir. El narrador tiene a su disposición los hechos y los pensamientos de Jane, pero eso es todo.

La ventaja de la omnisciencia limitada respecto a la omnisciencia total reside en la inmediatez. En el ejemplo que hemos visto, como no nos está permitido saber lo que no sabe Jane de sus propios sentimientos, buscamos a tientas con ella el entendimiento. En este proceso se crea un convenio entre autor y lector, un convenio que no se puede romper. Si al llegar a ese punto la autora se detiene y responde a la pregunta de Jane “¿cuándo había comenzado exactamente?” diciendo “Jane no lo recordaría jamás, pero lo cierto es que empezó una tarde cuando tenía dos años”, sentiremos que hay una imprevista y no solicitada intrusión del autor.

Dentro de las limitaciones que la escritora se ha impuesto hay no obstante fluidez y una gama de posibilidades. Note que el pasaje comienza con una observación panorámica (Las diez, residentes, rutina) y pasa luego a un enfoque más cerrado, con una visión todavía exterior de Jane (sentada en la cocina), antes de introducirse en su mente. La frase “Trató de recordar” da cuenta de manera relativamente factual de sus procesos mentales; en cambio con la siguiente oración “¿Cuándo había empezado, exactamente?” ya estamos dentro de la mente de Jane, oyendo la pregunta que se hace a sí misma.

Aunque parece restringida esta forma usual de omnisciencia limitada (información objetiva, más una consciencia), dadas todas las posibilidades de la omnisciencia dispone no obstante de una libertad que ningún ser humano posee. En la vida cotidiana uno tiene acceso total a una sola mente, la propia, y al mismo tiempo uno es la única persona a la que no se puede observar desde el exterior. Como escritor puede usted hacer lo que ningún ser humano puede: estar simultáneamente dentro y fuera de un personaje determinado. A esto se refiere E.M. Forster en *Aspectos de la novela* como “la diferencia fundamental entre la gente común y los personajes de las novelas”:

En la vida diaria nunca nos comprendemos uno al otro, ni existe la clarividencia plena ni la confesión total. Sabemos del otro por aproximación, por tanteos, por signos externos, y eso basta para la vida social e incluso para la vida íntima. Pero la gente en las novelas puede ser comprendida totalmente por el lector, si así lo desea el novelista; su intimidad puede ser exhibida lo mismo que su vida interior. Y por esa razón a menudo nos parecen mejor definidos que los personajes de la Historia, nos parecen incluso conocidos nuestros.

El narrador objetivo. A veces el novelista o el cuentista no desea mostrar más que los signos externos. El narrador objetivo no es omnisciente sino impersonal. Cuando escribe como narrador objetivo restringe usted su conocimiento a los hechos que cualquier persona puede observar, a los sentidos de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. En el cuento “Colinas como elefantes blancos” Ernest Hemingway nos informa lo que dice y hace una pareja que disputa, sin revelar directamente sus pensamientos y, al mismo tiempo, sin hacer ningún comentario:

El norteamericano y la muchacha que lo acompañaba ocupaban una mesa en la sombra. Hacía mucha calor y el expreso de Barcelona tardaría cuarenta minutos en llegar. Se detenía dos minutos en el empalme, y seguía hacia Madrid.

-¿Qué vamos a tomar? -preguntó la muchacha. Se había quitado el sombrero para dejarlo sobre la mesa.

-Hace mucha calor -dijo el hombre.

-Bebamos cerveza.

-Dos cervezas -dijo él, mirando la cortina.

-¿Dobles? -preguntó una mujer desde el umbral

-Sí, dobles.

La mujer desapareció con dos vasos de cerveza y dos redondeles de fieltro que colocó sobre la mesa para poner encima los vasos llenos. Luego quedó mirando al hombre y a su

compañera. La muchacha no apartaba la vista de la línea de colinas. Brillaban blancas bajo el sol y el terreno era oscuro y reseco.

En el transcurso de este cuento sabremos, íntegramente por deducción, que la chica está encinta y que se siente coaccionada por el hombre para hacer un aborto. Ni la preñez ni el aborto son mencionados en ningún momento. La narración se mantiene recortada, austera y externa. ¿Qué gana Hemingway con su propósito de objetividad?

Guía al lector al descubrimiento de lo que realmente ha pasado. Los personajes evitan el tema, buscan evasivas, disimulan, pero sus verdaderas intenciones y sus pensamientos son traicionados por sus gestos, sus reiteraciones y los deslices de su lenguaje. El lector, guiado por el autor, saca sus conclusiones, como en la vida cotidiana; así es como tenemos la satisfacción de conocer a los personajes incluso más de lo que ellos mismos se conocen.

Hemos dividido con propósitos de claridad las posibilidades de la narración en omnisciencia editorial, omnisciencia limitada y narración objetiva, pero entre los extremos de la omnisciencia editorial (conocimiento total) y la narración objetiva (sólo observación externa) las posibilidades de la omnisciencia limitada son infinitas. Como es usted quien va a escoger su voz narrativa dentro de ese rango, necesita saber que al hacerlo impone sus reglas propias y que, después de fijarlas, tiene que ceñirse a ellas. Como narrador está usted en situación parecida a la de los poetas que tienen que escoger entre el verso libre y la rima. Si el poeta escoge el soneto está obligado a rimar. Los escritores que recién empiezan muchas veces se sienten tentados de cambiar el punto de vista, cuando es innecesario y, al mismo tiempo, un fastidio.

El cuello de Leo era raspado por la tela áspera de su uniforme. Se concentró en los botones y trató de no mirar a la cara al director de la banda, quien, sin embargo, estaba más divertido que enojado.

Este es un torpe cambio de punto de vista, porque tras haber sentido el embarazo de Leo, de pronto se nos pide saltar dentro de los sentimientos del director de la banda. Puede mejorar si se pasa de la mente de Leo a su observación:

El cuello de Leo era raspado por la tela áspera de su uniforme. Se concentró en los botones y trató de no mirar a la cara al director de la banda, el cual, sin embargo, sorprendentemente estaba sonriendo.

La nueva versión es más fácil de aceptar porque nos mantiene dentro de la mente de Leo mientras observa que el director de la banda no está enojado. De paso sirve al propósito de sugerir que Leo fracasa en su intento de concentrarse en los botones, y así la confusión se destaca.

Segunda persona

Primera y tercera persona son las más comunes en la narración; la segunda persona es experimental e idiosincrásica. Pero mejor mencionarla, porque varios autores del siglo XX se han interesado en sus posibilidades.

El concepto de narrador se refiere a los modos básicos de la narración. En tercera persona todos los personajes son llamados él, ella o ellos. En primera persona el personaje que cuenta la historia se refiere a sí mismo como yo, y a los demás personajes como él, ella o

ellos. La segunda persona es un modo básico del relato sólo cuando un personaje es llamado tú o usted. Si un autor omnisciente se dirige al lector como tú o usted (Recuerda que fulano estaba en tal situación al comienzo...), esto no cambia el modo básico de la narración en primera o tercera persona. Sólo cuando “tú” se convierte en personaje, en actor del drama, la novela o el cuento está en segunda persona.

En *Even Cowgirls get the Blues* Tom Robbins muestra ambos usos de la segunda persona:

Si puede usted abrochar su reloj pulsera a un rayo de luz su reloj seguirá caminando, pero las manecillas ya no se moverán.

Pero cuando el narrador se dirige al personaje central, Sissy Hankshaw, la narración está básicamente en segunda persona:

Tira dedo. Al comienzo tímidamente, mostrando apenas el puño, inclinándote levemente en dirección a tu soñado destino. Una ardilla corre por una rama. Le tiras dedo a la ardilla. Un arrendajo pasa volando. Tu señal va hacia abajo.

Esta narración en segunda persona tiene un efecto extraño y original: el narrador observa a Sissy, y las órdenes que le da aun así implican una relación íntima y afectiva, que nos hace más fácil introducirnos en su mente.

Tu pulgar hace la diferencia con los demás seres humanos. Empieza a sentir la presencia alrededor de tu dedo. Te sorprendería que no haya magia allí.

En este ejemplo el tú del texto se refiere a un personaje nítidamente delimitado, distinto al lector. Pero también se puede usar la segunda persona como medio de convertir al que lee en personaje, como en el cuento “Panel Game” de Robert Coover.

Te retuerces, enviciado en Lady (que te excita) y en Norteamérica (que no, pero la bendices de todos modos); sin embargo tus contorciones serán mal interpretadas: Lady amorosa levanta sus pestañas, cierra los ojos y su respiración se acelera con la excitación... El público aúlla feliz mientras tanto. ¿Y quién puede maldecirlo? Tú resígnate a pasar la prueba en paz y saluda con una sonrisa tímida, no te muevas.

Una vez más el efecto de la segunda persona es inusual y complejo.

El autor atribuye al lector características y reacciones específicas; y así -presumiendo que uno le sigue la corriente- lo va empujando más adentro y en mayor intimidad con el relato.

Es poco probable que la segunda persona se vuelva un modo mayor en la literatura, como la primera y la tercera personas; pero precisamente por eso puede usted encontrarla interesante para la experimentación. Es sorprendente y relativamente poco ensayada aun.

Primera persona

Un relato está en primera persona cuando el que habla es un personaje. El término narrador se refiere a menudo al que narra el cuento, pero, hablando estrictamente, un cuento tiene narrador sólo cuando es contado en primera persona por uno de los personajes. Puede ser el protagonista, yo que cuento mi historia, en cuyo caso se trata de un personaje narrador central. O puede ser alguien que cuenta la historia de otro, en cuyo caso es un narrador periférico.

En cualquier forma, es importante indicar desde el comienzo qué tipo de narrador usamos, de manera que se sepa quién es el protagonista del relato. Como en el primer párrafo de *La soledad del corredor de fondo*, de Allan Sillitoe:

En cuanto llegué a Borstal, me destinaron a corredor de fondo de cross-country. Supongo que pensarían que tenía la complexión adecuada para ello, porque era alto y flaco para mi edad (y lo sigo siendo), pero, fuese como fuere, a mí no me contrarió nada, si debo decirles la verdad, porque en mi familia siempre le hemos dado mucha importancia al correr, especialmente al correr huyendo de la policía.

La atención se entra inmediatamente aquí sobre el yo del relato, y esperamos que ese yo sea el personaje central, cuyos deseos y decisiones llevan adelante la acción. En cambio desde las primeras líneas de *La declinación y caída de Daphne Finn*, de Bruce Moody, es Daphne la que adquiere vida por la atención y el detalle, mientras que el narrador se establece como observador e informante del asunto:

-¿Eres realmente tú?

Alta y melodiosa, la voz descendió hacia mí desde atrás y arriba -como parece que lo haría siempre, según parece- indistinta, igual que campanadas de otro pueblo.

Incapaz de contestar negativamente, me volví en el escritorio, alcé la vista, y sonreí amargamente.

-Sí -dije sorprendido por el rostro que se asomaba sobre mi hombro, un rostro cuya belleza era evidente, sin concesiones a lo convencional.

El narrador central siempre está, como lo indica su nombre, en el centro de la acción; el narrador periférico puede estar en virtualmente cualquier otra posición que no sea el centro. Puede ser el segundo en importancia en el cuento, o no estar involucrado en la acción para nada, sino ocupar simplemente la posición de un observador. El narrador puede describirse a sí mismo con detalle, o puede ser alguien difícilmente identificable, e imparcial. Es posible incluso un narrador en primera persona del plural, como el que usa Faulkner en “Una rosa para Emily”, relato que es contado por un narrador que se identifica solo como nosotros, gente del pueblo en el que tiene lugar la acción.

Es cosa aceptada, y lógica, que el narrador puede ser central o periférico, personaje que cuenta su propia historia o alguien que cuenta la de algún otro. Sin embargo, el crítico y editor norteamericano Rust Hill, en su libro *Writing in general and the Short Story in particular*, plantea interesantes observaciones al respecto. Según Hill, el punto de vista falla cada vez que nuestra percepción de lo que sucede en el curso de la historia es diferente de la del personaje que cambió con la historia, o soporta la acción. Incluso si el narrador parece un observador periférico y la historia se refiere a otro, es realmente el narrador el que ha cambiado, y debe serlo, para que nos sintamos satisfechos en nuestra identificación emotiva con él.

Creo que siempre pasa esto en los relatos de mayor éxito; o bien el personaje que sufre los cambios con la acción es el que lleva el punto de vista, o, quienquiera que sea, el personaje que lleva el punto de vista se convierte en el personaje que cambia con las acciones. Llámelo la ley de Hill.

Por supuesto, esta opinión nos obliga a deshacernos del valioso concepto de narrador periférico. Hill usa los conocidos caos de *El gran Gatsby* y *Corazón de las tinieblas* para ejemplificar lo que sostiene. En el primer caso Nick Carraway es un personaje testigo que nos cuenta la historia de Jay Gatsby, pero, al final de la historia, es la vida de Nick la que cambia con todo aquello que ha observado.

En el segundo ejemplo Marlow nos cuenta la historia de Kurtz, el buscador de marfil; incluso nos advierte: “No quiero aburrirlos con lo que a mí personalmente me sucedió”. Al final de la novela Kurtz (al igual que Gatsby) es asesinado, pero no es la muerte de Kurtz la que más nos afecta, sino lo que ha aprendido Marlow personalmente de Kurtz y de su muerte. Lo mismo se puede decir de *La declinación y caída de Daphne Finn*: el foco de la acción está en Daphne, pero el dolor, la pasión y el fracaso los pone su biógrafo. Incluso en “Una rosa para Emily”, donde el narrador es un nosotros colectivo, es el impacto implícito de Miss Emily sobre la población el que nosotros compartimos. Como tendemos a identificarnos con aquel a través del cual percibimos la historia, nos conmueve su percepción, incluso si la acción más fuerte de la historia está en otro lugar; a menudo es el mismo acto de observar el que produce la epifanía.

Hay que reconocer que un narrador en primera persona tiene todas las limitaciones de un ser humano, y que no puede por tanto ser omnisciente. Está obligado a informar sólo lo que sabe. E incluso aunque el narrador interprete efectivamente las acciones, haga sentencias o prevea el futuro, siguen siendo opiniones de un ser humano falible; no estamos obligados a aceptarlas, como lo estamos en el caso de las interpretaciones, verdades y predicciones del narrador omnisciente. Si quiere usted que aceptemos el mundo del narrador lo más difícil, la piedra de toque de la narración, consiste en convencernos a los lectores que confiamos y creamos en su narrador. Por lo contrario si su propósito fundamental consiste en que rechacemos las opiniones del narrador y nos formemos unas propias, se trata de un narrador no fiable.

¿A QUIÉN?

La mayoría de relatos están dirigidos a esa convención literaria que llamamos el lector. Cuando abrimos un libro estamos aceptando tácitamente el rol de miembros de un auditorio impreciso de lectores. Si el relato comienza diciendo “Mis padres fueron un borracho y una analfabeta; nací en las ciénagas de turba de Galwall durante la Gran Hambruna de la Papa”, no nos alarmamos en absoluto. No nos colocamos al frente de ese desfalleciente irlandés que ha cruzado el Atlántico para hacernos sus confesiones, ni le increpamos ¿Por qué me viene a mí con todo esto?

Note que el concepto tradicional del lector presume la universalidad del público. La mayor parte de los cuentos no se dirige a determinado sector o periodo de la humanidad, ni permiten diferenciar entre lector y autor; se presupone que quien quiera lea el cuento puede llegar más o menos a la misma idea que su autor tiene del lector. De hecho la mayoría de escritores, aunque no lo reconozcan en el texto ni lo admitan, se dirigen a alguien que podría ser más o menos del mismo nivel de inteligencia que ellos. El autor de una novela romántica gótica se dirige a un lector genérico, pero sabiendo que su público ya está acostumbrado a la repetición de una fórmula, y que espera ciertos hechos: una amante rica, una heroína virtuosa, una casa amenazadora, vestuario colorido. La noción de cuento de *New Yorker* es ligeramente menos convencional: se podría decir que es lo que el autor

nota que los editores notan que es lo que quieren los lectores del *New Yorker*. Cualquier persona que escribe algo que parece literatura asume el hecho de que sus lectores acostumbran leer, lo cual sólo es cierto para la mitad del género humano. Mi madre, fastidiada con las dificultades de mi estilo, acostumbraba recomendarme que escribiera para las masas, refiriéndose a los lectores del *Selecciones* que según ella necesitan afecto y distracción. Yo solía considerar su meta demasiado estrecha, hasta que me di cuenta de que mi propia meta, ser universal, era incluso más limitante: miraba a mis lectores como la gente que no leerá jamás el *Selecciones*.

No obstante, el supuesto más común de quien narra el relato, sea autor omnisciente o personaje-narrador, es que el lector es alguien tan convencible y entretenible como cualquier otro, y que el relato no necesita una justificación.

Pero hay varias excepciones a esta tendencia, que se pueden usar para implicar dentro del drama al narratorio de la historia. El narrador puede dirigirse al lector, pero señalándole ciertos rasgos específicos que nosotros, los lectores reales, debemos aceptar para poder compartir la ficción. Los novelistas del siglo XIX acostumbraban dirigirse “A ti, amable lector, querido lector”, etc., y esta pequeñísima caracterización era la manera de comprometer la comprensión mutua. En *La soledad del corredor de fondo* de Allan Sillitoe, el narrador divide el mundo en nosotros y ustedes. Nosotros, el narrador y los de su clase, son los marginales, los que viven por medios ilegales; mientras que ustedes son, por lo contrario, los que respetan la ley, los prósperos, los educados pero aburridos. Citemos nuevamente *La soledad*...

Supongo que esto les hará reír a ustedes, que yo digo que el gobernador es un canalla estúpido, cuando se da el caso de que yo apenas sé escribir y él sabe leer y escribir y sumar como un profesor. Pero lo que yo digo es la pura verdad. Él es estúpido, y yo no, porque yo sé ver mejor lo que hay dentro de los de su clase que lo que él ve que hay dentro de la mía.

La alusión más clara en este párrafo es que el narrador puede ver mejor dentro de nosotros los lectores que lo que nosotros vemos en quienes son como él; y gran parte de la ironía que se desprende del cuento se basa en el hecho de que mientras más simpatizamos y nos identificamos con el narrador, más aceptamos su condena de nosotros.

A otro personaje

Más específicamente, la historia puede estar contada a otro u otros personajes, en cuyo caso los lectores somos una especie de mirones; el que cuenta no nos reconoce ni por suposición. Así como narrador-autor que cuenta la historia en tercera persona es teóricamente más impersonal que el personaje que cuenta mi historia en primera persona, el lector es teóricamente un receptor más impersonal que cualquiera de los personajes del cuento. He dicho teóricamente porque, sobre todo tratándose del Punto de vista, más que de ningún otro elemento de la estructura narrativa, cualquier regla que se trate de imponer parece más la invitación a violarla hecha a un autor creativo.

En la novela o cuento epistolar, la narración consiste íntegramente de cartas escritas por un personaje para otro.

Yo, Mukhail Ivanokov, maestro del mesón de la aldea de Ilba en la República Soviética de Ucrania, le saludo y pido clemencia, Charles Ashland, comerciante petrolero de Titusville, Estados Unidos. Estrecho su mano.

O la convención puede ser un monólogo, dicho en voz alta por un personaje, para otro personaje:

¿Me permitiría, Monsieur, ofrecerle mis servicios? Si no le molesto, naturalmente. Mucho temo que ni pueda usted hacerse entender por ese estimable gorila que maneja este bar. No habla más que holandés. Y si usted no me permite ayudarlo, nunca comprenderá que desea usted un gin.

(Albert Camus, *La caída*)

Una vez más las posibilidades son infinitas; el narrador puede hacer una confesión íntima a un amigo, a una amante, o puede presentar el caso ante los tribunales o ante un grupo de personas; puede estar escribiendo un informe muy técnico sobre la situación asistencial, adecuado para ocultar sus propios sentimientos; puede estar exprimiendo su corazón en una carta que él sabe que nunca enviará.

En cualquier caso, la convención adoptada siempre será contraria que cuando se cuenta la historia al lector. El oyente, al igual que el narrador, está inmerso en la acción; la convención no dice lo que son los lectores, sino lo que no son: somos espías, con toda la ambigua intimidad que esto supone.

FIN

Construcción de un cuento

Eutiquio Cabrerizo

Para escribir un cuento podemos seguir varios procedimientos. Uno de ellos es redactar las respuestas a una serie de supuestas preguntas ordenándolas en tres partes, introducción, desarrollo y desenlace, conforme a la estructura que debe tener el texto. El resultado será el cuento. Para el principio de la narración las preguntas pueden ser:

-¿Quién es el personaje principal?

-¿Cuáles son sus cualidades o características más importantes?

-¿En qué tiempo tiene lugar lo que se cuenta?

-¿Cuál es la situación de las cosas en el momento en que empieza la historia?

-¿Qué se propone hacer el protagonista?

-¿Por qué quiere hacerlo?

El desarrollo del cuento puede estar formado por las respuestas a las siguientes preguntas:

-¿Qué hace el protagonista?

-¿Qué problemas encuentra para alcanzar su objetivo?

-¿Le sorprende algún peligro?

-¿Tiene que superar alguna prueba difícil?

-¿Encuentra alguna situación misteriosa a la que se tiene que enfrentar?

-¿Tiene que resolver algún enigma?

El final del cuento nos lo pueden facilitar las siguientes preguntas:

-¿Cómo resuelve el protagonista los problemas planteados?

-¿Qué hace para alcanzar su objetivo?

-¿De qué modo supera los peligros que encuentra?

-¿De qué manera modificará su mala conducta a causa de la desagradable experiencia vivida?

-¿Ocurrirá algo al final del relato que cambie el significado de todo lo anterior o que introduzca algún elemento sorpresivo?

Este sistema de preguntas implícitas y respuestas explícitas pueden seguir un orden lógico dispuesto por nosotros mismos, pero también podemos escribir las preguntas en fichas independientes y mezclarlas entre sí para que sea el azar quien fije el punto de partida, la dirección del recorrido y el final del argumento. En este caso, podremos elegir parte de las fichas, según nuestra idea inicial, prescindiendo de las que consideremos innecesarias para lograr nuestro propósito

Estructura del cuento

Eutiquio Cabrerizo

El cuento es la composición literaria más antigua de la humanidad, pero también se está convirtiendo en su modalidad de relato breve en una fórmula moderna de expresión dotada de inagotables posibilidades.

Se trata de una composición de pequeña extensión en la que empieza, se desarrolla y finaliza lo que se desea decir, y se escribe pensando que va a contarse o va a leerse

completamente, sin interrupción, de forma diferente al resto de los géneros literarios, en los que el escritor considera que puedan ser leídos por partes, en veces sucesivas.

Leyendo un cuento detenidamente, pueden observarse las distintas partes que lo forman: La introducción, el desarrollo y el desenlace. Cada una de estas fases se subdivide, a su vez, consiguiendo un efecto armónico unitario.

De acuerdo con esta estructura, el principio debe explicar:

-Quién es el protagonista.

-Dónde sucede la acción.

-Cuándo ocurre.

-Qué es lo que sucede.

-Por qué ocurre.

El núcleo del relato puede contener:

-Los obstáculos que dificultan el cumplimiento de un deseo. En el cuento “La boda de mi tío Perico” los personajes secundarios entorpecen que el invitado pueda asistir a la fiesta.

-Los peligros que amenazan directa o indirectamente al protagonista. Un ejemplo es el cuento de “Los tres cerditos”, donde el lobo representa las fuerzas del mal que se oponen a la felicidad de los héroes.

-Las luchas físicas o psíquicas entre personajes contrarios, que se resuelven en la parte final del cuento mediante algún procedimiento inesperado. Sirve de ejemplo, entre otros muchos, la relación de Cenicienta con sus hermanastras, salvada por el príncipe mediante el símbolo del zapato.

-El suspenso producido por una frase que se repite o un enigma imposible de descifrar para el lector o el oyente. Puede ser el caso de la esfinge en la Grecia clásica o, en la más arraigada tradición oral, el cuento de Caperucita, que es capaz de encoger el corazón de los más pequeños en el insuperable diálogo de la protagonista con el lobo.

El desenlace de la narración podrá ser:

-Terminante: El problema planteado queda resuelto por completo. En el cuento de “La Cabra y los siete Cabritos” la muerte del lobo cayéndose al agua con la barriga llena de piedras aleja para siempre el peligro.

-Moral. El comportamiento de los personajes transmite el valor ético que se desea mostrar. Entre los muchos cuentos moralistas pueden citarse “El pastor y el lobo”, “El león y el ratón”, etc.

-Dual. Existen dos protagonistas de caracteres opuestos, que producen efectos contrarios dependiendo de sus actos. En el cuento de “Las dos doncellas” una de ellas arroja sapos por la boca por su mal comportamiento mientras que de la boca de la segunda salen joyas y piedras preciosas debido a su generosidad y buen corazón.

-Esperanzador. Al final del relato se sugieren posibles modificaciones de actuación que pueden resolver el problema en el futuro. Un cuento de este tipo puede ser “El ruiseñor y el emperador“, donde la proximidad de la muerte de éste le ayuda a conocer el verdadero comportamiento de sus servidores y le permitirá corregir sus errores a partir de ese momento.

FIN

Los diálogos

Eduardo J. Carletti

Hay un momento en la creación literaria cuando un escritor, con descripción y otros recursos, ya ha llevado a la vida a sus personajes. En ese momento éstos toman vida y comienzan a actuar frente al lector. Es un momento crítico. Las descripciones del personaje pueden ser más o menos detalladas: el lector llenará los huecos con su imaginación. El movimiento físico de un personaje se puede “disfrazar” usando más o menos detalle en el relato. Quiero decir que, como en el cine, se puede enfocar su acción física con variados recursos, que involucrarán, a voluntad del escritor, diferentes “tomas” o puntos de vista de cámara. Se ve todo de lejos, por ejemplo. O el hecho lo ve un personaje y sólo se cuentan algunas de sus impresiones. En otros casos una acción se puede describir, por ejemplo, con un breve párrafo: “Lucharon y en la refriega el ladrón le clavó un cuchillo en el vientre”, en lugar de con una larga y detallada escena de movimientos, con su coreografía y descripciones. En el primer caso se logra decir, con poco texto, lo que en el segundo caso se **muestra**, recurso que evita un excesivo compromiso con la acción (uno podría ser un mal coreógrafo de peleas) y permite que los detalles sean creados por la imaginación del lector.

Pero llega un momento en que los personajes deben actuar en un nivel que ya no es tan fácil de dibujar: los diálogos.

Dice Umberto Eco: «Hay un tema muy poco tratado en las teorías de la narrativa: [...] los artificios de los que se vale el narrador para ceder la palabra al personaje». Los diálogos son lo más difícil de la literatura escrita: no hay un estándar, cada tipo de persona se expresa de diferente manera; no se puede llenar la brevedad de texto con gestos y expresiones, como en el teatro (donde los actores deben ser buenos, además del escritor); los textos demasiados largos pasan a ser discursos y poca gente -excepto los políticos, cuando quieren convencernos de que los votemos- habla con discursos.

Para tener una buena idea de cómo es en un diálogo real es un buen experimento grabar la conversación de un grupo sin que ellos lo sepan; se sorprenderán al ver cómo se expresa la gente en realidad.

La forma de expresión de un personaje, si está bien lograda, indica qué y quién es. Si se sabe llevar un diálogo y se sabe condimentar su contenido, se pueden obviar parrafadas de explicaciones y pesada descripción. El otro extremo es algo parecido a un teatro de títeres: el autor habla a través de muñecos, intentando darles vida, pero se nota que son muñecos

porque todos hablan igual. O hablan de un modo que -se nota de inmediato- nadie hablaría. En alguna parte leí, como ejemplo, que los personajes hablan a veces como “si recitasen papeles aprendidos de memoria en una mala obra de teatro”. Lo de “mala obra” es clave aquí: los personajes de un texto no pueden apelar a la expresión corporal como lo haría un buen actor en una obra con un pobre guión. En una obra escrita, si el texto del diálogo es malo no hay solución, se nota de inmediato: el diálogo es malo, por ende la historia es mala.

El diálogo se puede analizar científicamente, intentando hacer una completa disección. Intentaré enumerar algunos elementos que me parecen clave:

Lenguaje y modo:

Las personas hablan de muy diferente modo según su:

Origen: nacionalidad, provincia, ciudad, barrio, clase social;
Formación: cultura nacional y local, entorno familiar, estudios, lecturas;
Edad: física, mental y cultural;
Inclinaciones: políticas, sexuales, de gustos, culturales;
Emoción que lo domina.

Se suele trabajar en base a “tópicos” o ideas ya hechas sobre los tipos de personas, las franjas de edad y las clases sociales. Pero todo esto es terreno pantanoso: las costumbres de las clases sociales, las formas de expresión de las diferentes franjas de edad, incluso el lenguaje en general de un entorno cultural, cambian continuamente. No se puede basar un diálogo en diálogos leídos en un libro, a menos que todos los parámetros (época, lugar, clase, tipo de persona) coincidan plenamente. Mucho menos de películas u obras de teatro, donde la expresividad de los actores ayuda a lograr lo que no pueden lograr los textos de los diálogos. El escritor debería hacer un “trabajo de campo”, procurando escuchar diálogos entre personas de diferentes grupos, al efecto de compenetrarse o al menos comprender que existen formas extremadamente diferentes de expresarse y llevar una conversación.

El escritor jamás debería dejarse llevar por **sus** necesidades de expresión: el diálogo pertenece al personaje, no al autor. El resultado de un error así suele resultar grotesco: los personajes -para ayudar al escritor a informar al lector- se explican entre ellos las cosas que acaban de vivir (algo que nadie hace), o cuentan sucesos que los emocionan como si fueran doctores en biología que describen una disección, o se mandan un largo discurso más parecido a una clase de Historia que a cualquier tipo de información que se pueda intercambiar entre personas.

Otra falla muy común es repartir un discurso entre varios personajes, este pedazo para Juan, este otro para Pedro, aquel otro para Ignacio, en fragmentos de diálogo encadenados entre sí y llevados siempre en el mismo estilo y con la misma entonación, y en un acuerdo total de intención y expresión, logrando que se note claramente que en realidad habla un solo interlocutor a través de las bocas de varias personas, como si se tratara de un extenso espectáculo de ventriloquía. Este tipo de diálogos se encuentra muy habitualmente en las obras de ciencia ficción.

Estado emocional:

No es fácil expresar el estado emocional de un personaje que dialoga. Las acotaciones constantes pueden quitar ritmo o resultar molestas, y cualquier descripción del estado mental del personaje al principio de la conversación es olvidada rápidamente por el lector si los diálogos tienen contenido de importancia y si los personajes se expresan de un modo neutral que no refleje sus emociones. Y esto último es la clave: las personas se expresan de muy diferente modo según su estado emocional. Si el texto del diálogo no refleja ese estado mental es inútil bombardear al lector con descripciones y aclaraciones. Es necesario aquí, de nuevo, un “trabajo de campo” que nos permita observar de un modo imparcial la manera en que una persona habla si está feliz, o enojada, o nerviosa, o asustada, o se siente mal, o está embobada con su interlocutor, o lo odia, etc. Veremos que las frases se cortan, que el flujo de pensamiento lleva a la persona a saltar de tema y luego volver, que no siempre -o pocas veces- el interlocutor apoya el texto del otro, ayudándolo a seguir, sino que muchas veces interrumpe, complica y deforma el sentido, o habla de otra cosa “descolgada”, etc. Un buen diálogo debe tener un poco de este tipo de estructura -demasiado puede hacer confusos los diálogos-, tan habitual en la vida real.

Estructura de las frases y lenguaje:

Justamente, la estructura de las frases de un diálogo está en relación directa con los dos puntos anteriores. El autor debe esforzarse en reflejar características en la estructuración de los textos de diálogo que serían normales en el habla de una persona según cuál sea la extracción social, económica, de edad, etcétera, del personaje que tiene la palabra. Frases más cortas -telegráficas- o extensas y farragosas; oraciones que se cortan; mal uso de algunas palabras o una estructuración más pulcra; reiteración de algunas palabras; uso de términos relativos a un grupo cultural; conjugaciones incorrectas; etc. Además, según el estado mental del personaje, es imprescindible mostrar algún cambio en su forma de expresarse. La variación en la expresión caracteriza y da vida a los personajes mucho más que lo que hacen cuando se mueven por la escena y mucho más que lo que el autor quiera “vender” en las descripciones.

Contenido del texto:

Hay que tener mucho cuidado en los contenidos de un diálogo. Uno debe preguntarse todo el tiempo: ¿Habría así? ¿Lo diría así? No siempre es posible responder desde la subjetividad, hay que preguntarse también si nuestro personaje, tal como lo hemos delineado, diría eso y de esa manera. Hay que imaginarlo en una esquina de nuestro barrio, o en el colectivo que toma todos los días, o en su trabajo, diciendo eso que ponemos en su boca. ¿Lo diría así? ¿Qué gestos haría? ¿Se cortaría, largaría un exabrupto en el medio, esperaría la afirmación de su interlocutor antes de terminar? Hay que observar, observar, observar. Insisto, observar gente real, no actores. Cuidado con el cine, cuidado con las novelas, cuidado con las series. Hay mucha, muchísima falsedad.

Explicaciones:

Un defecto muy común es el de introducir excesivas explicaciones en los diálogos: los personajes aparecen explicando lo que el autor desea -o necesita- explicar. Esto suele ser muy malo para los climas. Se debe evitar toda vez que se pueda. Las explicaciones debe hacerlas el autor fuera de los diálogos. O intercaladas. Nunca poner un personaje dando

discursos en un diálogo. Es recomendable, en estos casos, extraer la explicación fuera, como en el ejemplo que sigue:

Dentro del diálogo:

-Son muy agresivos -dijo Jorge con odio-. No sabemos de dónde vienen. Tienen naves gigantescas, del tamaño de una ciudad, que se mueven con algún sistema de antigravedad. Se lanzan sobre nosotros desde órbita, sin previo aviso, y en segundos matan a decenas de miles. Dicen los científicos que su comportamiento agresivo se debe a un arrastre genético, que en la parte primitiva de su evolución eran depredadores al estilo de los carnívoros cazadores de la Tierra. Parece que conservan gran parte de esa agresividad que produce la adrenalina (o lo que sea que se vuelca en sus sistemas circulatorios) cuando pretenden obtener algo. Es el instinto de cacería, un estado excitado parecido al que deben sentir los animales que persiguen en jauría cuando se lanzan en carrera tras una presa. Seguramente has visto documentales de lobos: cuando alcanzan la presa entran en una especie de frenesí que los lleva a destrozar la presa en pedazos en instantes, e incluso pelearse feo entre ellos.

Fuera del diálogo:

-Son muy agresivos -dijo Jorge con odio-. No sabemos de dónde vienen.

Explicó que esos seres tenían naves gigantescas, del tamaño de una ciudad, movidas por algún sistema de antigravedad, y se lanzaban sobre ellos desde órbita, sin previo aviso, matando en segundos a decenas de miles. Según los científicos, un comportamiento agresivo que se debe a un arrastre genético.

En la parte primitiva de su evolución esos seres eran depredadores al estilo de los carnívoros cazadores de la Tierra. Al parecer conservan gran parte de esa agresividad que produce la adrenalina, o lo que sea que se vuelque en sus sistemas circulatorios cuando pretenden obtener algo. Son arrastrados por el instinto de cacería, un estado excitado parecido al que deben sentir los animales que persiguen en jauría cuando se lanzan en carrera tras una presa.

-Seguramente has visto documentales de lobos: cuando alcanzan la presa entran en una especie de frenesí que los lleva a destrozar la presa en pedazos en instantes, e incluso pelearse feo entre ellos.

Hemos visto un ejemplo breve, donde no parece haber gran diferencia en el resultado. Sin embargo, en algunos casos es esencial. Este tipo de trabajo de “extracción” de las explicaciones es muy efectivo cuando se hace en párrafadas muy extensas de discurso.

El apoyo de los diálogos:

Le llamo apoyo a las acotaciones que se hacen en o entre los textos que hablan los personajes, tales como “dijo Pedro”, “explicó Juana” o “dijo con tristeza”, o a veces antes de la línea de diálogo: “Jorge se levantó y dijo con decisión:”. Parece que hubiera, en la lengua hispana, alguna contrariedad a estas acotaciones. Suele ocurrir que los autores hispanoamericanos se vayan a los extremos y no pongan absolutamente ninguna acotación, volviendo difícil seguir las conversaciones. Ocurre en un diálogo más o menos intenso que de pronto uno se ha perdido, que de repente el personaje que uno creía era Juana dice algo que sólo puede decir Pedro. Hay que volver atrás y resincronizarse. Considero que esto es

lo peor que le puede ocurrir a una historia en la parte de los diálogos. El lector debe saber en cada momento quién habla, sin esforzarse. Y además debe saber cómo habla: si gesticula, si levanta la voz, si lo dice en un tono más bajo, si se emociona, si se nota la agresividad, si aprieta los dientes entre frases, si sus ojos brillan o si mira con enojo; si se respalda en su silla o está tenso, inclinado hacia delante, etcétera. He leído cuentos impactantes, poderosos, excelentes, ágiles pero colmados de acotaciones, sin notar que éstas estaban ahí. Sólo las vi cuando analicé el texto, no al leerlo. No es cierto que el lector se traba con estas acotaciones o que éstas frenan o quitan fluidez a la lectura: todo lo contrario, las acotaciones ayudan a leer con mayor claridad y sin “tropezones”.

Conclusión:

Por último, es importante acotar que los diálogos son un elemento fuerte e imprescindible en una historia. Jamás hay que evitarlos, porque le dan vida a una historia. No es concebible imaginar una novela sin un diálogo, aunque sí hay cuentos que no los tienen. Los cuentos sin diálogo suelen ser pesados o aburridos. Sólo se salvan aquellos escritos en primera persona porque en realidad funcionan como un diálogo (un monólogo) entre el escritor y el lector.

El diálogo da vida y fluidez a una historia. Quita el centro de atención del discurso del escritor y lo lleva a los personajes. Permite que el lector sienta los hechos junto a los personajes, apartándose un poco del autor. Si el lector se identifica con los personajes, esta vida se convierte en sentimiento y emociones. A pesar de que los diálogos sean difíciles de trabajar y nos asusten las dificultades, esforzarse en ellos puede producir un efecto final mucho más intenso que cualquier otro elemento de una obra literaria.

Es un buen ejercicio releer obras que hemos disfrutado mucho buscando los diálogos y analizándolos en estructura y contenido, para ver cómo han sido manejados por el autor.

FIN

Algunos consejos prácticos

Ricard de la Casa

¿Siente usted la necesidad de escribir? ¿De volcar fuera todo aquello que tiene dentro? Aquí tiene unos cuantos consejos que podrán, sin duda, ayudarle.

1.- Escribir, escribir y escribir

Uno puede estudiar todo lo que quiera, asistir a tantos Workshops como desee, pero no hay mejor ejercicio para progresar que escribir. Nada puede sustituirlo. Sólo escribiendo podrá analizar sus virtudes y errores, sólo así podrá desentrañar su estilo, sólo así aflorará lo mejor de usted.

2.- Temas (El concepto de la página vacía)

Enfrentarse a una página en blanco es un error, deberíamos tener ideas a punto de desarrollar. Aunque escribir es también costumbre y método, es bueno que nuestra mente esté siempre en movimiento, creando mientras caminamos, comemos, es decir mientras vivimos debemos engendrar en nuestro interior para después volcarlo al exterior. Para ello...

A/ Observe el mundo, todo es interesante, todo tiene una belleza intrínseca. Sólo debemos acostumbrarnos a tener una mente que lo capte.

B/ Todo lo cotidiano que nos rodea es susceptible de ser tomado por nosotros. Las personas, las situaciones, las palabras, los colores.

C/ Y finalmente recuerde que no hay condiciones. Ser escritor significa ser libre y por lo tanto puede investigar, elucubrar, probar tanto como quiera, nuestro único límite es nuestra mente.

3.- Luchar contra el yo interior que no desea escribir.

No se martirice pensando que usted es el único al que le cuesta escribir. A todos (o a casi todos) nos cuesta. Para ello nada mejor que...

A.- Sistematizar el trabajo, es la mejor manera de avanzar en todos nuestros proyectos creativos. Así se acostumbrará a unas rutinas que le ayudarán a escribir como quien conduce, casi sin pensar estará escribiendo en su ordenador.

B.- Quedar con amigos para leer lo escrito. Es una manera de que exista una obligación y eso le ayudará a plantearse más seriamente la necesidad de escribir.

C.- Premiarse a sí mismo después de escribir. Es una manera magnífica de hacer las cosas. Escoja algo que le guste especialmente

4.- Olvidarse de revisar constantemente

Ya tendrá tiempo para eso. Déjese llevar por la inspiración, será el momento de aprovechar todas esas horas de ejercicio que le proponía en el primer punto. Ahora será capaz de poner el léxico, la prosodia, la semántica y la sintaxis en piloto automático. Revisar es interrumpir el proceso creativo. No se ponga a revisar sin más. Sólo hágalo cuando haya concluido el capítulo o escena o ¡mejor! todo el texto, si siente que todo bulle en su cabeza, no abandone por nada ni por nadie. Puede leer las páginas anteriores cuando va a iniciar una nueva sesión, en ese caso revisar las páginas anteriores puede ayudarle a preparar su cuerpo y su mente, justo colocarle con el ánimo adecuado para proseguir la narración. Abandone simplemente la lectura / revisión en cuanto sienta de forma incontenible que la mente se le dispara y los dedos buscan el teclado con fruición. Es una sensación maravillosa.

5.- Construir el edificio por partes

No quiera empezar la obra sin más. Toda gran obra tiene detrás un trabajo importante, gestando los personajes, ligando tramas, preparando conflictos. Estudie primero las escenas necesarias para desarrollar el argumento general. Algunos escritores parecen que simplemente se sientan y empiezan a escribir, en realidad tienen detrás mucha experiencia, tienen todo pensado en su cabeza y sólo deben pasarlo a papel (y desarrollarlo por

supuesto). Lo mejor es preparar las escenas necesarias (lo que ocurre en cada una de ellas), tener definidos los personajes y los conflictos, es decir tener la estructura del edificio, sólo entonces podemos empezar realmente a escribir nuestra historia.

6.- No creer que somos unos genios ni unos desastres

Aunque también los hay, eso no va, desde luego, con nosotros, así que podemos y debemos trabajar para conseguir aquello que queremos. Necesitamos un poco de paciencia, perseverancia, un poco de gusto, pero todo eso lo podemos adquirir. Sólo hay una cosa que no la podemos sustituir, pero eso ya lo tiene, sino no estaría leyendo esto: ganas de escribir.

7.- No utilizar la escritura para ser más interesante a los ojos de la gente

La gente utiliza todo tipo de artimañas para llamar la atención de los demás, para sentirse importante. Usted es libre de utilizar este método para ello, pero hay otros mucho más sencillos y tan buenos como este, menos costosos y retorcidos. Pero si lo hace por eso y luego resulta que usted es un gran escritor ¡bienvenido sea!

8.- Detalles reales, nunca personajes reales

Parece una contradicción y lo es. Pero existe una respuesta. Los detalles no tienen personalidad propia, no tienen vida, en cambio las personas sí, y pueden variar, alejándolo de su personaje y usted se encontrará en un dilema, o puede no tenerlo a mano cuando lo necesite o le interese. Es más sencillo tomar detalles de aquí y de allí y construir sus propios personajes. Le garantizo que en pocas páginas cobrarán vida propia en su mente y estarán tan vivos como los que deambulan a su alrededor.

9.- No decir que un personaje está triste ¡Muéstrelolo!

Hay que dar alas a los lectores para que sean ellos los que imaginen qué está ocurriendo. Esa es una regla básica, nunca diga qué emociones tienen los personajes, muéstrelas a través del diálogo, de los gestos, de su comportamiento. Lo otro sería empobrecer el texto, acotar la imaginación del lector.

10.- Todos tenemos problemas, todos tenemos obsesiones, manías.

Una buena manera de trabajar es conseguir que todo esto trabaje a nuestro favor y no al contrario. Sepa sacar partido de todo aquello que le afecta y vuélquelo en forma de experiencia a su obra. Seguro que la enriquecerá.

11.- No escribir la Opera Prima de nuestra vida en primer lugar

Nunca debería de enfrentarse al papel (es una posición incómoda), sino tomarlo como un amigo en el que se vuelcan las confidencias. Sobre todo no debe tomarse como si uno fuera a escribir la octava maravilla del mundo. Todo llegará y ya habrá tiempo para enfrentarse a esa obsesión, aplique el consejo 10 y deje que de momento eso le enriquezca y no se plantee nada muy largo, ni muy grande, ni muy importante. Sólo después de que haya acabado, la haya revisado valórela en su justa medida.

12.- Mantenerse en forma

Escribir es un ejercicio solitario, tómese algún tiempo para alimentar su espíritu. Dele de comer (como a su estómago). Véase con los amigos y charle de sus obras y de las de ellos, asista a tertulias, acuda a congresos, conferencias, reuniones. En definitiva enriquezcase como una forma más de mantener y acrecentar una mente despierta y creativa. No deje que el mundo le venza. No se olvide de seguir leyendo y sobre todo escriba, escriba y escriba.

13.- No quiera correr

Escribir conlleva un enorme gasto de tiempo. El tiempo vuela cuando estamos escribiendo. El tiempo se convierte en nuestro bien máspreciado y buscado. Una novela, como un buen vino, como un bonsái, necesita su tiempo para alcanzar su plenitud. No se precipite en acabar la novela, eso tan sólo la perjudicará.

FIN

Estructura de la obra

Ricard de la Casa

La novela puede dividirse en tres fases importantes. El tempo de las mismas, puede alargarse o acortarse, al fin y al cabo las reglas están para saltárselas. En una buena novela, sin embargo, se podrá identificar fácilmente todas esas partes. A continuación he aquí algunos ejercicios que puede realizar para profundizar en los aspectos de las secuencias, tiempo, etc.

El Comienzo

El principio de una novela es el momento más delicado, nunca se la juega uno tanto como en esos primeros párrafos y páginas. El lector debe sentirse atraído como un imán por nuestra prosa, hay muchos métodos para conseguir eso, pero no olvidemos que debemos ser honestos con nosotros, y sobre todo con los lectores. Debemos situar, dar a conocer al personaje central (o personajes), dar algunas pistas.

Ejercicios:

Escribir varios comienzos alternativos (no mucho más largo de dos o tres párrafos). He aquí algunos:

- 1/ Descripción de algunos objetos de importancia en la escena.
- 2/ Desde el punto de vista del Narrador empezar desde alguna acción inesperada.
- 3/ Desde algún punto de vista exterior al Narrador (como reflexión o pensamiento).
- 4/ Unas seis líneas de diálogo entre dos personajes (tres para cada uno de ellos, más o menos) tratando algo que sea importante para el argumento.
- 5/ Una descripción del lugar donde ocurre la primera escena (incidiendo en detalles importantes de la trama) y / o que nos cuenten algo sobre la personalidad del personaje principal

Escoger entre el que se escribió como primero y estos otros.

La Zona intermedia

¡Bien! Hemos captado el interés del lector, este lugar no es tan delicado como el principio, por cuanto será difícil que el lector nos abandone, a menos, claro está, que lo matemos de puro aburrimiento (todo es posible). Sin embargo aquí es donde se desarrollará todo lo que en el Comienzo se presentaba, es por tanto muy importante tener claro cómo vamos a hacer avanzar la trama. Los personajes deberían coger entidad propia, desarrollarse, donde los conflictos adquirirán todo su esplendor, la problemática debería aumentar su dramatismo y en definitiva dejar al lector, con un ansia por ver cómo las cosas van a resolverse.

Ejercicios:

1/ Escoger varias novelas o relatos que se conozcan bien e intentar en un párrafo o dos un resumen del argumento (no del tema).

2/ Escoger de esas novelas o relatos una y hacer una lista de todas las fuerzas que intervienen en esa parte concreta y cómo contribuyen al clímax.

3/ Escoja una de ellas y liste todas las escenas. Considere cada una de ellas por separado. ¿Cuál es su función? ¿Desarrollo del personaje principal? ¿Argumento o ambos? Si es un relato ¿podría convertirla en una novela corta?

4/ Escoja una novela o relato propio. Realice los puntos 1 y 2. Liste todas las escenas. Analice cómo contribuye cada una de ellas al avance del argumento. Analice cómo contribuye cada una de ellas al desarrollo psicológico del personaje principal. Intente encontrar dos escenas que se puedan combinar Esfuércese en encontrarla. Intente encontrar una escena que pueda cortar sin mutilar la acción ni el desarrollo del argumento ni del Personaje Principal. ¿Puede distribuir la información vital de esa escena en otras y eliminarla? ¿Puede incluir alguna otra escena? ¿Cuál? ¿Por qué?

5/ Vuelva de nuevo sobre su propio texto. Intente imaginar que el punto de vista del narrador bascula hacia un personaje secundario. ¿Es más o menos interesante?

6/ Escoja una novela con multipuntos de vista de Narrador. Analice cómo el autor cambia de uno a otro y cuán a menudo lo hace. Estudie qué consigue con ello.

El final

Acabar la novela es también un momento delicado, aunque menor en importancia que el principio. Muchas novelas después de magníficos comienzos y estupendos Zonas Medias, se hunden en la miseria de un final precipitado, por cansancio (ya llevamos mucho tiempo invertido en la novela o relato), por falta de tiempo (debemos entregarla al editor, enviarla a ese Premio tan suculento, o dedicarse simplemente a otras necesidades imperiosas), o sobre todo, por exceso de páginas que nos obliga a cerrarla sin contemplaciones (y el error en ese caso es de planteamiento inicial de las escenas). No se deje vencer por nada. Acabar bien es, ante todo, primordial, incluido el último párrafo, este ha de ser pensado como la primera frase y debería servir para resumir la novela de forma completa. Hay que concluir todos los conflictos, no dejar cabos sueltos y que la acción llegue a su punto culminante en el momento justo, de forma natural, sin avanzarlo ni retrasarlo.

Para asegurarse un buen final pregúntese:

A/ ¿El clímax crece de forma lógica desde la mitad hasta el final?

B/ ¿El carácter principal ha cambiado teniendo en cuenta los acontecimientos ocurridos en la historia?

C/ ¿Están las fuerzas representadas en la zona intermedia de la historia en el final de la misma? ¿Se resuelve todo con un *Deus Ex Machina*?

D/ ¿Se cumple la promesa implícita del principio o de la mitad de la historia?

E/ ¿Está el clímax proporcionado a las expectativas del principio o de la mitad de la historia?

Notas de interés suplementarias

1/ Escoja un buen relato de al menos 20 páginas y que no supere las 50 páginas. Que nunca haya leído antes. Lea cuatro o cinco páginas. Liste las expectativas que esas páginas le hayan dado sobre la historia. Incluya aspectos como: estilo, personajes, situación, conflictos, puntos de vista del narrador. Una vez realizado esto, acabe de leer la historia y compare.

2/ Identifique en esa historia el clímax, ¿cuándo empieza? ¿Cuándo acaba? ¿Qué fuerzas están implicadas? ¿Cómo se forma el clímax?

3/ Dé a leer su historia a alguien en quien confíe y que tenga una cierta experiencia. Pregúntele luego las mismas cuestiones de antes ¿entendió ese lector y pudo identificar todos los aspectos antes mencionados?

4/ Escriba varios finales de la misma manera que los comienzos. Estudie qué personajes puede variar en su caracterización para cambiar ese final.

FIN

Los errores más comunes y cómo corregirlos

Ricard de la Casa

Todos cometemos errores, es humano según dice la famosa cita en latín. Es importante que entendamos que, aún con mucha experiencia como bagaje, los seguimos cometiendo, otros errores, desde luego, y en algunos casos los mismos, pero alguien también decía que somos la única especie que es capaz de tropezar con la misma piedra dos y tres y hasta cuatro veces. He aquí unos cuantos errores comunes de una obra. Algunos se deslizan casi sin darnos cuenta, y son difíciles de encontrar.

1/ El Personaje principal se vuelve pasivo

Eso suele suceder generalmente porque al cabo de poco tiempo en que nos hemos sumergido completamente en la elaboración de la obra, los personajes suelen cobrar “vida” en nuestro interior y algún personaje secundario toma mayor relevancia. Puede que sea porque el personaje principal ha dejado de gustarnos o justamente porque alguno de secundario nos agrada más o encontramos que la obra mejora o da más juego con ese personaje. Es fácil que suceda así, pensemos que los personajes que actúan de contrapunto del principal, suelen ser los “malos de la película” y estos son, en la mayoría de los casos, mucho más atractivos. En cualquier caso es un error. Desde luego seguimos siendo libres para hacer lo que nos venga en gana, pero seguirá siendo un error de planteamiento. Debemos entonces repasar el texto (las escenas) y ver dónde el personaje se vuelve pasivo y devolverle la fuerza perdida. Si eso no nos apetece, o es muy complicado y acabamos prefiriendo al personaje secundario, deberíamos reestructurar la obra para el intercambio de roles o tener más de un personaje principal, esta solución es un poquito más complicada, pero la experiencia vale la pena.

2/ No presentar al Personaje Principal en los primeros párrafos

El lector busca, tiene, quiere identificarse con el personaje principal, al menos quiere hallarlo rápidamente para saber cómo y a quién prestar mayor atención. Es vital que en la primera escena, se presente al personaje principal. El comienzo es un tiempo delicado no sólo porque debemos captar la atención del lector, sino porque tenemos que presentar al personaje. Hay muchas formas de hacerlo, no se preocupe por ello, pero si no aparece, el lector tiende a confundirse y creer que algún secundario es el principal (por desgracia somos de costumbres fijas) y cuando éste aparece, la confusión se hace mayor y puede llegar a molestar. Intente mostrar alguna emoción del personaje, eso le servirá para darle profundidad, para caracterizarlo, sin necesidad de describirlo completamente. Ese es un punto importante, no lo haga de forma descarada, sensiblera ni gratuita, la inclusión debe ser natural, si no es así recomponga la escena hasta conseguirlo.

3/ Derrochar Ideas – Argumentos – Caracteres

Un error típico de principiante. Tenemos demasiadas ideas en la cabeza y las queremos meter todas para dar una sensación de complejidad de la trama, de riqueza; no es necesario en absoluto. Servirá, como mucho, para que el lector avezado se dé cuenta de la falta de seguridad en nosotros mismos. A menudo utilizamos un personaje para explicar una cosa en el primer capítulo, otro en el segundo, otro en el tercero. Hay que aprovechar a los mismos, utilizarlos más intensamente, eso les dará mayor profundidad psicológica y por ello facilitaremos la labor del lector para seguir la trama. Al utilizar los mismos personajes secundarios y aunque estos no puedan mostrar cambios importantes en su carácter, se debería escoger algunos, por ejemplo el que dé la réplica al personaje principal, para mostrar pequeños cambios.

4/ ¿Qué estoy haciendo yo aquí?

No se desespere, a todos les pasa, hasta al más experimentado. Es simplemente falta de previsión, falta de un esquema general del relato o de la novela. Y nos pasa porque a pesar de tener las cosas muy controladas, a todos nos gusta dejar correr la imaginación y ver a dónde nos lleva la escena en la que estamos metidos. Tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Es bueno que antes de empezar hayamos diseñado la obra en sus partes

principales: personajes, conflictos, escenas. Sólo así sabemos por dónde vamos y si nos desviamos deberíamos tener una buena razón. Experimentar no es malo, pero cuanto más organizados estemos, mejor sacaremos provecho de esa experimentación, pues un buen escritor no debería pasar toda una vida escribiendo una sola novela.

5/ Diálogo

Es una parte fundamental en la obra, cuanto más larga sea ésta, más importante se vuelve. Pero tampoco se obsesione con ello. Intente no dejar soliloquios, conferencias, largas parrafadas ni explicaciones. Un sistema sencillo de comprobar si vamos por buen camino es visualizar la hoja de papel como si fuera una imagen, si hay mucho texto quiere decir que hay una pobreza de diálogo, si hay mucho espacio en blanco pasa lo contrario, estamos abusando de él. Con todo, sólo usted puede evaluar si en una escena es necesario más o menos cantidad de diálogo. Tenga cuidado con el Slang, con los dialectos, si los utiliza debe intentar que el lector pueda interpretar correctamente sus significados. Debemos buscar la manera para que quede claro lo que se está intentando decir. No tema utilizar “dijo” en los diálogos, esa palabra se utiliza normalmente en el 90% de las ocasiones. Desde luego debe intercalarse con otras palabras, sobre todo cuando el personaje hace algo o lo dice de cierta manera, pero intente mostrar esas emociones, no de señalarlas simplemente.

6/ Parar demasiado pronto

Otro fallo de escritor novel. Estamos tan ansiosos por acabar una obra (llevamos tantas inacabadas...) que generalmente precipitamos el fin. Las historias acaban demasiado abruptamente (habitualmente por falta de un esquema general). Fuércese a continuar escribiendo cuando crea que ya a acabado, normalmente podemos encontrarnos con una sorpresa. Y en todo caso si no consigue mejorarla será un excelente ejercicio.

7/ No dejar descansar la historia

Cuando acabamos una historia estamos demasiado metidos en ella. Somos incapaces de juzgarla con absoluta imparcialidad. Hay que darse tiempo para olvidarse-distanciarse, y dependiendo de nuestro trabajo estar al menos unos días-semanas alejados de ella. Una vez ha pasado ese tiempo, hace falta chequear la historia para una aceptación general, leerla como lector -directamente- sin pretender ni pensar en corregir-cambiar etc.

8/ No ensayar comienzos diferentes.

No valoramos nuestra capacidad en su justa medida, sea por arriba o por abajo. Quizá el principio escogido no sea el más adecuado aunque lo parezca. Una vez se tiene la historia, se debería ensayar varios comienzos alternativos, no muy complejos, sólo dos o tres párrafos, de forma rápida, escogiendo diferentes formas de presentar la información, puntos de entrada en la historia. Una vez que eso se hace varias veces, se vuelve algo natural en nosotros y aprovecharemos mejor todo nuestro potencial creativo

9/ No planear el clímax desde el principio

Una cosa es la previsión, la organización, tener un esquema general del relato o de la novela y otra llegar hasta el extremo de tener previsto hasta el clímax, algo que ocurre generalmente al final de la novela. No debemos atarnos las manos hasta ese extremo y

dejarnos la posibilidad de cambios. Es evidente que deberíamos desarrollarla de acuerdo con la promesa original, pero que eso no nos coarte como para que la obra se convierta en algo rígido.

10/ Tomar demasiado tiempo para repasar

Más que error, vicio que hace falta erradicar. Corrija todo lo que crea necesario, pero defina un tiempo concreto para ello, sino esta abocado a la necesidad ilógica de corregir un texto cada vez que lo lea y eso más que ralentizar su producción acabará paralizándola. Acepte como artículo de fe que toda obra es susceptible de mejora, y que nosotros mismos evolucionamos y que con ello nuestra capacidad y experiencia aumenta. Tenemos que parar en algún momento, si no estaremos siempre dando vueltas al mismo molino.

11/ Estructuras ilógicas

Un error del que hay que huir como del diablo. La obra se sustenta en una realidad (incluida la ciencia ficción y la fantasía más desbocada), la que el escritor desea y debe aferrarse a ella. Debe respetarse a sí mismo y sobre todo al lector. Construir la de forma inverosímil o fuera de contacto de la realidad hará que la gente no se crea lo que está leyendo, pensarán con toda razón que usted, el escritor, les está tomando el pelo, se molestarán y simplemente dejarán de leerla. La obra ha de ser consistente con todos sus planteamientos y ser honestos con ellos. Y, sobre todo, al final del relato o la novela, no se saque un conejo de la chistera para solucionar sus fallos de estructura, sólo conseguirá hacer más visibles estos.

Los principios de la obra

Ricard de la Casa

Uno de los puntos importantes en una obra es el comienzo, no importa que ésta sea un relato o una novela larga. ¡Hay que atrapar al lector! Por ello, la historia no debe empezar con una larga y detallada descripción del personaje principal, quién y cómo es, ni siquiera del mundo que le rodea o de lo que hace todos los días. La historia comienza cuando algo le sucede al protagonista. Cuando su rutina de todos los días cambia, cuando sus costumbres se rompen, cuando algo, pequeño o grande, sucede, o cuando algo extraordinario se manifiesta. Es decir, con un punto de tensión que altera lo habitual, y esto es uno de los puntos claves de toda buena historia.

Y si eso es cierto en todos los casos, se convierte en un requisito indispensable el que se cumpla en los relatos cortos o largos.

Los relatos requieren una extrema eficiencia y concreción. Cuanto más cortos más eficientes y concretos han de ser, pues apenas hay sitio para nada banal o superfluo. Los primeros párrafos deben incluir bastantes cosas para lograr asentar los primeros cimientos de forma estable. Hay que lograr introducir el carácter de la historia, el tono emocional

desde el primer momento. Hay que presentar un coherente punto de vista a través del cual la historia será percibida.

Hay que proveer un marco en el que el protagonista se mueva. Si la historia tiene alguna idea especial, extraordinaria, no se debería dejar al lector hasta el final sin conocerla; si es posible debe mostrarla desde el principio. Algunos piensan que dejándola como sorpresa final, se consigue el impacto necesario para cautivar al lector, sin darse cuenta de que el escritor construye la historia desde la primera palabra, y que unos buenos cimientos aseguran un buen edificio. Dejarlo todo para el final es una de las peores estrategias a que el escritor puede encomendarse.

A menudo los principiantes acaban la historia justo donde un escritor experimentado la empieza. Hacen, de lo que debería ser un simple comienzo, toda una historia. El autor novel construye alrededor de una idea, a menudo demasiado esquemática. Cuando la idea está expuesta, acaba de forma inmediata, justo cuando empieza a atrapar al lector. La mayoría de las veces por simple temor a estropear aquello que ya han escrito, por miedo a no saber manejar los diálogos, o aprensión a una escena que exija más de dos personajes en la escena, o desconfianza en sí mismo a no saber escribir una escena de acción. Una forma de solucionar esto es escribir siempre, cueste lo que cueste, una continuación de lo que se ha escrito, aunque se crea que no vale la pena, que no hay nada más que contar. La historia introduce un carácter o personaje, unas premisas, un tono, un marco y quizá un conflicto. Nada se resuelve hasta que se logra un clímax y se soluciona. Por un lado escribir esa continuación le ayudará incluso a tener más claro el relato que escribe y finalmente se dará cuenta si realmente aquello que escribe era tan sólo el comienzo de algo más ambicioso.

Existen algunos métodos, en realidad pequeños ejercicios, para lograr centrar la trama, tener más claro el entorno, las ideas que queremos utilizar, el carácter de los personajes etc. El material resultante es muy probable que no se utilice finalmente en su totalidad. En realidad, la mayoría será material de desecho. Pero, por un lado, le habrá ayudado mucho más de lo que uno puede llegar a sospechar. Por el otro, por el simple hecho de escribirlo habrá servido para seguir trabajando recursos estilísticos y para tener más claro aquello que tiene en mente y cómo manejarlo, y también para encontrar atajos en las múltiples formas de presentar una historia.

Escriba la primera escena de formas diferentes. Si puede, incluso, radicalmente distintas. Plantéese los objetivos de esa primera escena en relación a su historia. Haga una lista de ellos según su importancia. Una vez las tenga todas escritas vea cuáles de ellas cumplen mejor y en qué proporción esos objetivos.

Puede empezar la primera escena con la descripción de algunos objetos que considere importantes. Visualizarlos, situarlos apropiadamente, darles la importancia adecuada, aquella que esté de acuerdo con su magnitud y trascendencia, mediante la correcta utilización del lenguaje. Un ejemplo interesante es: trate de averiguar, en una escena cualquiera de una película, con quién hablará el personaje principal cuando entre en un lugar atestado de gente.

Inicie su primera escena desde varios puntos de vista. Como Narrador (aquel que creamos más conveniente de los varios tipos existentes) o desde un punto de vista exterior al Narrador, como por ejemplo una reflexión, o un pensamiento, o a través de los ojos de un

simple espectador. Intente introducir al personaje dando información sobre él y lo que sucede, sólo la información esencial, sin atosigar al lector. Cuando los tenga podrá observar la fuerza de cada uno de estos puntos de vista, y escoger aquél más adecuado a sus propósitos, aquél que le proporciona mayores cotas de captación de la atención del lector, de información sobre el personaje y tono general.

Uno de los inicios más cómodos son los diálogos, pero son también peligrosos porque exigen la necesidad imperiosa de captar la atención del lector. Inicie la escena con unas pocas líneas de diálogo entre dos personajes de la historia, no demasiadas. Trate de que sean importantes para el argumento, de que den pistas sobre el carácter del personaje principal.

Finalmente inicie la primera escena con una descripción del lugar donde ocurre, incidiendo en detalles importantes de la trama o que nos cuenten algo sobre la personalidad del personaje principal. Esfuércese en encontrar caminos válidos para que esa descripción tenga la fuerza suficiente como para captar la atención del lector. De todos los comienzos es, desde luego, uno de los más débiles, pero algunas obras maestras se han iniciado con unas primorosas descripciones que me dejarían en muy mal lugar.

Una vez hecho todo esto puede estudiar hasta qué punto le conviene utilizar uno, otro, o quizá la mezcla de varios para conseguir el tono justo de la historia. Desde luego todos esos ejercicios le habrán permitido realizar una buena síntesis del principio de la historia y le permitirán enfrentarse al resto de ella con una magníficas perspectivas. Y recuerde, no hay reglas fijas, goce probando nuevas formas de presentar la historia.

Lectores de editoriales, los primeros críticos

Álvaro Colomer

"Cobran poco, ganan enemigos diariamente, trabajan en el anonimato y, sin embargo, son los primeros responsables de cargar de buenos textos los anaqueles de las librerías. Los lectores de las editoriales son la cruz de la moneda, cuya cara son los críticos literarios."

R.R.O. es un chaval de 24 años que ha enviado el manuscrito de su novela a varias editoriales. Ha sido un año de trabajo duro y solitario en el que ha volcado su ilusión y su dinero en el proyecto. Se ha devanado los sesos para encontrar la palabra exacta, expresar las ideas correctamente... La semana pasada recibió respuesta de dos editoriales: no les interesa. *"No hay derecho -dice-. Mi novela es mejor que muchas de las ya publicadas, pero como no soy nadie... Estoy seguro de que ni se la han leído"*. Aunque creerse un genio maltratado le consuele, se equivoca. Actualmente, se puede afirmar que todos los manuscritos enviados a editoriales medianamente serias son leídos. Otro asunto es saber por quién.

Cada editorial cuenta con un comité de lectura encargado de hacer una primera criba del material recibido. Por unas siete mil pesetas el libro, los lectores deben valorar la calidad literaria y comercial del producto que tienen delante. Son profesores, críticos, filólogos o profesionales amantes de las letras. Necesitan ser intuitivos, objetivos, severos, confiar en su propio criterio y, como sentencia R.R., lector de la editorial Lengua de Trapo y de Plaza y Janés, “*tener muchísima paciencia, sillones cómodos, poca vida social y unas necesidades económicas mínimas. Además, mucha modestia. Un lector no tiene que expresarse a sí mismo en un informe, sino que debe explicar un libro a alguien que no lo ha leído*”. R.H., lectora de Debate, añade: “*Y saber leer, que no es tan fácil*”.

Tras analizar un manuscrito, el lector realiza un breve informe donde resume el argumento del libro, valora su calidad literaria, lo engloba en un género, puntúa su originalidad y lo sitúa dentro de la línea editorial de la empresa. Este último punto es clave: antes de enviar un texto, el aspirante a escritor debe conocer las colecciones y el mercado al que se dirige la editorial. Si el informe es positivo, se entrará en un proceso de lecturas cruzadas para contrastar opiniones y, al final, el editor decidirá si lee él mismo el texto. “*A mí me puede interesar un lector que lea mal porque me orienta*”, dice C.B. editor de Debate, para quien la sintonía editor-lector es la clave. Pese a todo, muchos manuscritos son desechados tras una lectura sesgada. Con veinte o treinta páginas se puede percibir perfectamente la calidad del texto que ha llegado a la editorial. Pero R., nuestro escritor bisoño, desconfía de las editoriales. Muchas son las anécdotas capaces de desacreditar el ingrato trabajo de los lectores. *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero, fue rechazado varias veces antes de alcanzar su merecida fama. Y ni que hablar del camino recorrido por *Cien años de soledad*.

Porque, aparte de lectores, estos profesionales son humanos y, como tales, pueden cometer errores. Es más morboso, y más fácil, contar los fallos que los aciertos. “*Cuando era más ingenuo, entregaba una copia de los informes a los escritores -afirma J.H., editor de Lengua de Trapo-, pero los lectores lo sabían y los escribían con menos frescura*”.

Maneras de decir “no”

Hacia los años setenta, la escritora Marguerite Durás mandó a su editor francés una novela que él mismo había publicado años atrás. Durás había cambiado el título y firmaba con seudónimo. La novela fue rechazada. También a Doris Lessing le fue devuelta una novela con seudónimo. Inmediatamente después de reconocer su autoría, el libro salió a la venta. Aunque la mayoría de editores reconocen mirar los datos del escritor, tanto por cazar talentos como por asegurar ventas, los lectores evitan hacerlo.

Los manuscritos enviados siempre van acompañados de una carta donde el escritor, en cuatro líneas, debe presentarse. Ahora está de moda enviar una foto junto al manuscrito y también firmar con seudónimo. “*Hay escritores que presentan manuscritos con las portadas llenas de dibujitos y esas cosas. Sólo con la presentación ya sabes si contiene tonterías o literatura*”, afirma C.B. E.Q., lectora de cinco editoriales, recuerda una carta en la que la madre del aspirante detallaba la depresión en la que estaba sumido su hijo por culpa de la novela. Para evitar este tipo de presiones, así como amiguismos o represalias - que las ha habido-, los cribadores editoriales suelen trabajar desde el anonimato.

Aproximadamente un mes después de recibir la obra, el editor responderá al impaciente escritor. Pueden ocurrir tres cosas: la primera es que la novela sea cortésmente rechazada. R.R., que aparte de ser lector acaba de publicar su tercera novela, *La fórmula Omega*, dice: “*Odio las cartas de rechazo que comienzan: «Independientemente de la calidad de la obra...» He recibido muchas y siempre he pensado: ¡Coño!, entonces, ¿de qué se trata, si no es precisamente de la calidad de la obra?»*”. Los editores saben que están rechazando proyectos cargados de ilusión, por lo que tratan de ser sutiles. La segunda posibilidad, algo más complicada, es que se decida no publicar esa novela, pero se muestre un sincero interés por un autor aún verde que promete madurar. La tercera, lejana y casi onírica, es que un montón de meses después se publique la obra. Es posible, además, que el editor recomiende hacer algunos cambios en la novela, aunque la última palabra siempre la tiene el escritor. Por otro lado, existen editoriales que promueven la autoedición y afirman que también poseen un comité de lectores. Por lo general es falso, pero el escritor que paga prefiere creérselo.

España está a la cabeza mundial en cuanto a la producción de libros. Unos cincuenta mil nuevos títulos aparecen en nuestras librerías anualmente. De esa cantidad, diez mil son literarias. No es que cada editorial publique muchos libros, sino que en España hay muchas editoriales y es difícil que una buena obra pase desapercibida. Quién crea que los cuatro grandes nombres del sector acaparan el grueso de la publicación peninsular es un error. Ciertamente, todo proyecto de escritor debe apuntar a las editoriales más importantes, pero, descartadas éstas, hay que bajar el listón. Muchos de los llamados *autores revelación* fueron primero rechazados por los *popes* de la edición, pero respaldados por pequeños empresarios del mundillo. Valgan como ejemplo Juan Manuel de Prada, Antonio Álamo o Juan Bonilla.

La cantidad de libros publicados nos da una idea de los libros rechazados. Por ejemplo, de unas cuatrocientas novelas recibidas anualmente por una editorial, se publican unas cincuenta. Para seleccionar las obras que han de ver la luz, las pestañas de los lectores están más que quemadas. En la actualidad, M. A. L., traductor, crítico y lector, ha abandonado los manuscritos porque “*creo que hay que descansar para no perder los propios referentes*”. E.Q. se recicla de otra manera: “*se lee mucha porquería. Para no perder el criterio, releo mis clásicos de vez en cuando*”.

Una anécdota escalofriante para los nóveles es el rumor que afirma que Patrick Süskind escribió su propia novela basándose en la idea de un escritor rechazado: así nació *El perfume*. Desconfiar del resto de escritores y demás monstruos relacionados con la literatura es algo usual entre los aspirantes. Para evitarlo muchos envían su manuscrito con el *copyright* e, incluso, con el mismísimo contrato listo para ser firmado. Para la mayoría de lectores eso es una fantasía propia del escritor frustrado. Las palabras de R.R. son contundentes: “*Odio la perversión del razonamiento que conduce a pensar: como no me hacen caso, señal inequívoca de que soy un genio*”. Nada más alejado de la realidad.

Algunos consejos a los escritores

1) Visitar una librería y hacer un cuadro que recoja la línea de cada editorial y de sus diferentes colecciones. Seleccionar cuidadosamente dónde podría encajar el libro. No perder tiempo, dinero y esperanzas con las otras.

- 2) Redactar una carta de presentación escueta: los datos personales y un breve currículum son suficiente. No explicar la vida y milagros ni defender o ensalzar la obra y, sobre todo, no hacer la pelota. La carta de presentación no es otra novela.
- 3) Cuidar la presentación del manuscrito, facilitar la lectura y tener en cuenta que se valora el contenido, no el continente.
- 4) Enviar el texto a las editoriales importantes y, si no hay suerte, ir bajando el listón. Contando las editoriales pequeñas, España ofrece muchísimas posibilidades.
- 5) Esperar. La respuesta suele tardar entre quince días y un mes. Si se retrasa, llamar.
- 6) Solicitar una copia del informe. Seguramente le será denegada, pero inténtelo.
- 7) Seguir enviando la novela. Algún editor recomienda cambiar el título y el nombre (un seudónimo sirve) y enviarla de nuevo a la editorial que la rechazó, porque el factor suerte juega un papel importante.

Sobre la ciencia ficción

Phillip K. Dick

En primer lugar, definiré lo que es la ciencia ficción diciendo lo que no es. No puede ser definida como “un relato, novela o drama ambientado en el futuro”, desde el momento en que existe algo como la aventura espacial, que está ambientada en el futuro pero no es ciencia ficción; se trata simplemente de aventuras, combates y guerras espaciales que se desarrollan en un futuro de tecnología superavanzada. ¿Y por qué no es ciencia ficción? Lo es en apariencia, Y Doris Lessing, por ejemplo, así lo admite. Sin embargo la aventura espacial carece de la nueva idea diferenciadora que es el ingrediente esencial. Por otra parte, también puede haber ciencia ficción ambientada en el presente: los relatos o novelas de mundos alterno. De modo que si separamos la ciencia ficción del futuro y de la tecnología altamente avanzada, ¿a qué podemos llamar ciencia ficción?

Tenemos un mundo ficticio; éste es el primer paso. Una sociedad que no existe de hecho, pero que se basa en nuestra sociedad real; es decir, ésta actúa como punto de partida. La sociedad deriva de la nuestra en alguna forma, tal vez ortogonalmente, como sucede en los relatos o novelas de mundos alternos. Es nuestro mundo desfigurado por el esfuerzo mental del autor, nuestro mundo transformado en otro que no existe o que aún no existe. Este mundo debe diferenciarse del real al menos en un aspecto que debe ser suficiente para dar lugar a acontecimientos que no ocurren en nuestra sociedad o en cualquier otra sociedad del

presente o del pasado. Una idea coherente debe fluir en esta desfiguración; quiero decir que la desfiguración ha de ser conceptual, no trivial o extravagante... Ésta es la esencia de la ciencia ficción, la desfiguración conceptual que, desde el interior de la sociedad, origina una nueva sociedad imaginada en la mente del autor, plasmada en letra impresa y capaz de actual como un mazazo en la mente del lector, lo que llamamos el shock del no reconocimiento. Él sabe que la lectura no se refiere a su mundo real.

Ahora tratemos de separar la fantasía de la ciencia ficción. Es imposible, y una rápida reflexión nos lo demostrará. Fijémonos en los personajes dotados de poderes paranormales; fijémonos en los mutantes que Ted Sturgeon plasma en su maravilloso *Más que humano*. Si el lector cree que tales mutantes pueden existir, considerará la novela de Sturgeon como ciencia ficción. Si, al contrario, opina que los mutantes, como los brujos y los ladrones, son criaturas imaginarias, leerá una novela de fantasía. La fantasía trata de aquello que la opinión general considera imposible; la ciencia ficción trata de aquello que la opinión general considera posible bajo determinadas circunstancias. Esto es, en esencia, un juicio arriesgado, puesto que no es posible saber objetivamente lo que es posible y lo que no lo es, creencias subjetivas por parte del autor y del lector.

Ahora definiremos lo que es la buena ciencia ficción. La desfiguración conceptual (la idea nueva, en otras palabras) debe ser auténticamente nueva, o una nueva variación sobre otra anterior, y ha de estimular el intelecto de lector; tiene que invadir su mente y abrirla a la posibilidad de algo que hasta entonces no había imaginado. “Buena ciencia ficción” es un término apreciativo, no algo objetivo, aunque pienso objetivamente que existe algo como la buena ciencia ficción.

Creo que el doctor Willis McNelly, de la Universidad del estado de California, en Fullerton, acertó plenamente cuando afirmó que el verdadero protagonista de un relato o de una novela es una idea y no una persona. Si la ciencia ficción es buena, la idea es nueva, es estimulante y, tal vez lo más importante, desencadena una reacción en cadena de ideas-ramificaciones en la mente del lector, podríamos decir que libera la mente de éste hasta el punto que empieza a crear, como la del autor. La ciencia ficción es creativa e inspira creatividad, lo que no sucede, por lo común, en la narrativa general. Los que leemos ciencia ficción (ahora hablo como lector, no como escritor) lo hacemos porque nos gusta experimentar esta reacción en cadena de ideas que provoca en nuestras mentes algo que leemos, algo que comporta una nueva idea; por tanto, la mejor ciencia ficción tiende en último extremo a convertirse en una colaboración entre autor y lector en la que ambos crean... y disfrutan haciéndolo: el placer es el esencial y definitivo ingrediente de la ciencia ficción, al placer de descubrir la novedad.

FIN

Sobre la novela y el cuento corto

Phillip K. Dick

La diferencia entre un relato corto y una novela reside en lo siguiente: un relato corto puede tratar de un crimen; una novela trata del criminal, y los hechos derivan de una estructura psicológica que, si el escritor conoce su oficio, habrá descrito previamente. Por consiguiente, la diferencia entre un relato corto y una novela no es muy grande; por ejemplo, *La larga marcha*, de William Styron, se ha publicado ahora como “novela corta”, cuando fue publicada por primera vez en Discovery como “relato largo”. Esto significa que si lo leen en Discovery están leyendo un relato, pero si compran la edición de bolsillo van a leer una novela. Con eso basta.

Las novelas cumplen una condición que no se encuentra en los relatos cortos: el requisito de que el lector simpatice o se familiarice hasta tal punto con el protagonista que se sienta impulsado a creer que haría lo mismo en sus circunstancias... o, en el caso de la narrativa escapista, que le gustaría hacer lo mismo. En un relato no es necesario crear tal identificación, pues 1) no hay espacio suficiente para proporcionar tantos datos y 2) como se pone el énfasis en los hechos, y no en el autor de los mismos, carece realmente de importancia -dentro de unos límites razonables, por supuesto- quién es el criminal. En un relato, se conoce a los protagonistas por sus actos; en una novela sucede al revés; se describe a los personajes y después hacen algo muy personal, derivado de su naturaleza individual. Podemos afirmar que los sucesos de una novela son únicos, no se encuentran en otras obras; sin embargo, los mismos hechos acaecen una y otra vez en los relatos hasta que, por fin, se establece un código cifrado entre el lector y el autor. No estoy seguro de que esto sea especialmente negativo.

Además, una novela -en particular una novela de ciencia ficción- crea todo un mundo, aderezado con toda clase de detalles insignificantes..., insignificantes, quizá, para describir los personajes de la novela, pero vitales para que el lector complete su comprensión de todo ese mundo ficticio. En un relato, por otra parte, usted se siente transportado a otro mundo cuando los melodramas se le vienen encima desde todas las paredes de la habitación... como describió una vez Ray Bradbury. Este solo hecho catapulta el relato hacia la ciencia ficción.

Un relato de ciencia ficción exige una premisa inicial que le desligue por completo de nuestro mundo actual. Toda buena narrativa ha de llevar a cabo esta ruptura, tanto en la lectura como en la escritura. Hay que describir un mundo ficticio totalmente. Sin embargo, un escritor de ciencia ficción se halla sometido a una presión más intensa que en obras

como, por ejemplo, Paul's Case o Big Blonde, dos variedades de la narrativa general que siempre permanecerán con nosotros.

En los relatos de ciencia ficción se describen hechos de ciencia ficción; en las novelas de este tema se describen mundos. Los relatos de esta colección describen cadenas de acontecimientos. El nudo central de los relatos es una crisis, una situación límite en la que el autor involucra a sus personajes, hasta tal extremo que no parece existir solución. Y luego, por lo general, les proporciona una salida. Sin embargo, los acontecimientos de una novela están tan enraizados en la personalidad del protagonista que, para sacarlo de sus apuros, debería volver atrás y reescribir su personaje. Esta necesidad no se encuentra en un relato, sobre todo cuanto más breves sea (relatos largos como *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, o la obra de Styron antes comentada son, en realidad, novelas cortas). De todo esto se deduce por qué los escritores de ciencia ficción pueden escribir cuentos pero no novelas, o novelas pero no cuentos; todo puede ocurrir en un cuento; el autor adapta sus personajes al tema central. El cuento es mucho menos restrictivo que una novela, en términos de acontecimientos. Cuando un escritor acomete una novela, ésta empieza poco a poco a encarcelarlo, a restarle libertad; sus propios personajes se rebelan y hacen lo que les apetece... no lo que a él le gustaría que hicieran. En ello reside la solidez de una novela, por una parte, y su debilidad, por otra.

FIN

La historia de la ficción

Niveles de realidad en la obra literaria

E.L. Doctorow

1. Históricamente, existió algo parecido a una guerra de Troya, incluso, de hecho, a varias guerras de Troya, pero la que escribió Homero en el siglo VIII a. C. es la que nos fascina, porque es ficción. Los arqueólogos dudan de que alguna guerra de Troya haya comenzado porque alguien llamado Paris raptara a alguien llamada Helena en las propias narices de su esposo griego, o de que haya habido un gran caballo de madera repleto de soldados que finalmente salieron de él y vencieron. Y esos dioses particularizados que dirigieron la guerra por propio interés, desviando flechas, incitando iras humanas, cambiando las voluntades y manejando los hilos, habrán mantenido ocupados a griegos y troyanos por años y años, pero carecen de autoridad en nuestro mundo monoteísta, y no encontramos rastros de ellos en las excavaciones que se realizaron en el noroeste de Turquía, donde los arqueólogos encontraron pedazos y huesos y fragmentos de proyectiles de lo que pudo haber sido la Troya real.

Pero a Homero (o el elenco de poetas que escribieron bajo el nombre de Homero) o bien se le dio por la fantasía politeísta o fue el genial adaptador de un sistema de metáforas cosmológicas que nadie -ni Dante ni Shakespeare ni Cervantes- jamás alcanzó a emular en su pura demencia imaginativa. Si uno lee los hexámetros de Homero se encontrará con dioses hechos a imagen y semejanza del hombre -celosos, mezquinos, con carga erótica, muy dispuestos a la venganza, con proclividades específicas de género femenino o masculino, con capacidades que los dotan de un poder que utilizan así en la tierra como en el cielo.

¿Pero quién está dispuesto a otorgarle a *La Ilíada* crédito histórico? La evidencia sugiere que la epopeya homérica fue transmitida de generación en generación, oralmente. Los hechos históricos que se narran provienen de tiempos remotos y se funden con la engeguecedora revelación del bardo.

2. La Sociedad Ricardo III en Inglaterra (con sucursal en Estados Unidos) querría recuperar la reputación de este hombre de los daños que le hizo William Shakespeare con sus calumnias. Shakespeare tomó su retrato de un rey deforme y asesino múltiple de Raphael Holinshed, cuya crónica estuvo profundamente influenciada por el relato de Tomás Moro, un propagandista Tudor -entre otras cosas, los Tudor habían puesto fin a la dinastía de los Plantagenet, y al propio Ricardo, en la batalla de Bosworth Field en 1485.

Los ricardianos aseguraban que su rey no era la criatura deforme que retrató Shakespeare. Decían que los asesinatos atribuidos a Ricardo -específicamente aquel de sus dos sobrinos encerrados en la Torre- son algo de lo que se carece de pruebas. En cambio, hallaron evidencia de que era un buen rey que gobernó sabiamente. Sin embargo, lo que sea que haya sido Ricardo, y cuán injustamente haya sido mitologizado, es ahora, y ha sido por siglos, el polvo al que todos volveremos, y hay una verdad más alta para la autorreflexión de toda la humanidad en la visión shakespeariana de su vida que el que cualquier conjunto de datos puede proveer. La enorme popularidad de esta obra granguñolesca, desde su primera representación hasta la actualidad, proviene de la realidad que representa: el hecho de que todos los hombres pueden pretender una existencia anticipatoria. Ahora sabemos, admitiendo a medias nuestra rara fascinación por ese asesino de hombres, mujeres y niños, vengativo e inmensamente vital, que se trata del arquetipo del alma torturada, para la que nunca habrá refugio en los infiernos de su descontento.

Qué son capaces de hacer los hombres por poder, qué muerte monumental y cuánta devastación son capaces de producir al servicio de un espíritu monárquico y maligno es algo que exhiben espectacularmente los acontecimientos del último siglo que pasó. Así es que si el *Ricardo III* de Shakespeare puede ser desoído por la instrucción que brinda, la identificación profética de una clase de posibilidad humana ha sido registrada con lenguaje inimitable.

3. Napoleón, como protagonista de *La guerra y la paz* de Tolstoi, más de una vez está descrito con “manos gorditas y pequeñas”. No podía sentarse en la montura del caballo de modo “bien o firme”. De él se cuenta que es “bajito”, con “músculos gordos... piernas cortas” y un “rotundo estómago”. Y que olía siempre a “Eau de Cologne”. El tema aquí no es la exactitud de la descripción de Tolstoi -que no parece muy alejado de las de relatos no ficticios- sino su selección: otras cosas que pudieron decirse de este hombre no se dijeron. Lo que nos obliga a atender la incongruencia de un emperador brioso en el cuerpo de un

gordito francés. Este es el punto. La consecuencia de tal disparidad entre forma y contenido puede ser contada en los soldados muertos por todo el continente europeo.

Es una estratagema del novelista así como del dramaturgo para simbolizar físicamente la naturaleza moral de un personaje. Se nos presenta, merced a Tolstoi, un Napoleón pomposamente megalomaniaco.

En una escena del “Libro Tres” de *La guerra y la paz*, cuando los conflictos franco-rusos llegaron al crucial 1812, Napoleón recibe a un emisario del zar Alejandro, un tal general Balashev, que viene a ofrecer la paz. Napoleón monta en furia: ¿no cuenta él después de todo con un ejército numéricamente superior? Él, no el zar Alejandro, será quien dicte los términos. Por haber entrado en una guerra en contra de su voluntad, destruirá Europa si su voluntad es frustrada. “¡Es lo que ganaron por haber alienado mi voluntad!”, grita. Y luego, escribe Tolstoi, Napoleón “caminó de un lado a otro de la habitación, sus hombros gordos se movían nerviosamente”. Tolstoi trabajó e investigó en la reconstrucción histórica, pero la composición del relato es enteramente suya.

4. Homero era Homero, un bardo a finales de la Edad de Bronce. En la Edad de Bronce, los relatos eran un medio fundamental para recopilar y transmitir conocimiento: eran la memoria pública; preservaban el pasado, instruían a los jóvenes, y creaban una identidad comunal. Así que estábamos preparados para hacer concesiones. Pero las hacemos también con esos otros escritores de aquella era, los escritores y redactores de la *Biblia Hebrea*. Para ellos, como para Homero, no existía nada semejante a un estilo puramente fáctico; no había una educada observación del mundo natural que no fuera creencia religiosa, ninguna historia que no fuera leyenda, una información práctica que no resonara en lenguaje elevado. Al mundo se lo percibía encantado. *La Ilíada* cuenta con muchos dioses; en la *Biblia*, desde luego, hay un único Dios a quienes los escritores bíblicos otorgan autoridad. Pero sea bajo muchos dioses o bajo un solo Dios, los relatos en este período se presumían verdaderos por el solo hecho de ser narrados. El propio acto de contar un cuento tenía una presunción de verdad.

Hacemos concesiones con Shakespeare, también, pero por la única razón de que es Shakespeare. En el período isabelino la inspiración religiosa se desprendió del hecho científico, la verdad debía probarse ahora por observación y experimentación, y el hecho estético era una producción autoconsciente. La realidad era una cosa, la fantasía otra. Dios estaba institucionalizado, y en un mundo desencantado merced al conocimiento racionalista y empírico, los relatos ya no eran los medios fundamentales del conocimiento. A los narradores, a quienes relataban los cuentos, se les reconoció que eran mortales, por más que algunos de ellos hayan sido inmortales, y un relato podía ser de veras creído y tomado por cierto, pero ya no lo era simplemente por el solo hecho de ser contado.

Hoy sólo los niños creen en los cuentos: creen que son ciertos por el hecho de que se los cuentan y punto. Los niños y los fundamentalistas. Esto da cuenta de los dos mil años de decadencia de la autoridad de la narración.

5. El siglo XIX indicó, de modo más claro que la época isabelina, que el escritor ya no tenía el status de revelación divina. El Napoleón de Tolstoi se despliega en un volumen de casi mil trescientas páginas. No es el único personaje históricamente verificable. Está también el general Kutuzov, comandante en jefe de las fuerzas rusas, el zar Alejandro, el conde

Rostopchin, el gobernador de Moscú. Son presentados como si formaran parte del mismo protoplasma de los familiares de Tolstoi. Esta fusión del dato empírico y la ficción existe dentro de un mundo panorámico, como en *La Cartuja de Parma*, de Stendhal, o *Los Tres Mosqueteros*, de Alejandro Dumas, donde figura el Cardinal Richelieu, y de un modo no muy favorable.

En la Norteamérica del siglo XIX, la audacia histórica de los novelistas tendía a estar un paso más allá. Hawthorne en *The Blithedale Romance*, su novela sobre el experimento trascendentalista utópico de Brook Farm, traza un retrato exacto de la profeminista Margaret Fuller, aunque le endilga otro nombre. Así que procede con la circunspección, o la sonrisa audaz, del *roman à clef*. Pero la audacia bajo otra forma, la audacia como principio rector, se halla en la novela sobre la Guerra Civil de Stephen Crane, *La roja insignia del coraje*, un relato de alguien que estuvo ahí hecho por un escritor que nunca estuvo ahí. Y el proyecto más estrafalario es desde luego *Moby Dick* de Melville, donde la divina bestia que rige un universo indiferente se compone con los sucios materiales del comercio ballenero.

Común a todos los grandes practicantes del arte de la narrativa en el siglo XIX es la creencia en el poder de la ficción como sistema legítimo de conocimiento. Mientras que el escritor de ficción, o de cualquier otra forma, puede ser visto como un transgresor arrogante, no es más que un conservador del sistema antiguo en su arte de organizar y compilar el conocimiento que llamamos relato. En su corazón, el narrador pertenece a la Edad de Bronce, y en definitiva vive gracias a ese discurso total que antecede a los vocabularios especiales de la inteligencia moderna.

Una cuestión pertinente aquí es si su fe en lo que hace es justificada. Si bien los narradores bíblicos atribuían su inspiración a Dios, los escritores parecen pensar en una especie de poder personal. Mark Twain señaló que nunca escribió un solo libro que no se haya escrito él solo. Y Henry James, en su ensayo *El arte de la ficción*, describe su propia energía como “una inmensa sensibilidad que convierte los propios movimientos del aire en revelaciones”. Aquello que el novelista es capaz de hacer, asegura James, es “adivinar y separar lo que está oculto de lo que es visible”.

Su talento, su don, parece proceder de su propia naturaleza, inherentemente solitaria. Un escritor no tiene credenciales, salvo su autoconciencia de serlo. A pesar de los programas universitarios sobre escritura, no hay institución que le pueda dar a un escritor una matrícula que lo habilite a ejercer, nada equivalente a lo que le puede suceder a un médico que obtiene su título en la Facultad de Medicina. Son especialistas en nada. Están libres. Pueden usar los descubrimientos de la ciencia, las poéticas de la teología. Están libres para usar leyendas, mitos, sueños, alucinaciones, y los murmullos de la gente loca o pobre de la calle. Nada es excluido, y menos la historia.

6. Durante los últimos treinta años, muchos novelistas y dramaturgos han incursionado en el campo histórico. Lincoln aparece en muchas novelas; y figuras tan distintas entre sí como Sigmund Freud, J. Edgar Hoover y Roy M. Cohn aparecen en roles principales o marginales; hay novelas sobre escritores, Virginia Woolf, el propio James, por ejemplo, lo que, me parece, implica una justicia poética.

Desde luego que el escritor tiene una responsabilidad, sea solemne o satírica, en realizar una composición que sirva para revelar una verdad. Pero la novela no se lee como un diario: se lee como se escribe, con ánimo libre.

Una vez que se escribe la novela, la presencia histórica de la que habla se desdobla. Tenemos a una persona, tenemos su retrato. No son lo mismo, no pueden serlo.

7. ¿Qué papel desempeñan en todo esto los auténticos historiadores? Si bien los historiadores de la Asociación Histórica Estadounidense probablemente piensen que los novelistas que utilizan material histórico son algo así como los trabajadores indocumentados que cruzan la frontera por la noche, sin embargo todos los narradores guardan entre sí un parecido natural, sea cual fuere su vocación o profesión.

Roland Barthes, en un ensayo titulado *Discurso histórico*, concluye que el tropo estilístico de la narrativa histórica, la voz objetiva, “se vuelve una forma particular de ficción”. En la medida en que todo texto tiene una voz, la voz impersonal, objetiva del historiador narrativo es su marca de fábrica. La presunción de factualidad subyace a toda la documentación que han sabido reunir, y entonces a esa voz le creemos. Es la voz de la autoridad.

Pero ser conclusivamente objetivo es no tener identidad cultural, es existir en una soledad existencial, como si no se tuviera un lugar en el mundo. Las investigaciones históricas cuentan con muchas fuentes, pero deben decidir qué es relevante y qué no, para que cumplan sus propios fines. Deberíamos reconocer el grado de creatividad de esta profesión, que va más allá de la inteligencia y la erudición. “No hay hechos en sí mismos”, decía el viejo y peludo Nietzsche. “Para que un hecho exista, antes debemos darle significado.” La historiografía, como la ficción, organiza sus datos, para enfatizar significados. La matriz cultural en la que trabaja el autor condiciona siempre su pensamiento.

Sin embargo, reconocemos la diferencia entre buena historia y mala historia, así como entre una buena y una pésima novela.

El historiador erudito y el novelista indocumentado hacen causa común como obreros de la Ilustración. Son confrontados con falsas historias, pervertidas por propósitos políticos. Porque la “Historia”, desde luego, no es algo puramente académico. Es también algo urgente y candente. “Quien controle el pasado controlará el futuro”, decía otro grande, George Orwell, en *1984*.

El novelista trabaja para comprender que la realidad es susceptible de cualquier interpretación que se le haga.

El historiador y el novelista trabajan para deconstruir las visiones compuestas y tradicionalmente transmitidas de sus sociedades. El historiador erudito lo hace gradualmente, el novelista más abruptamente, con sus imperdonables (pero excitantes) transgresiones, mientras escribe y va trazando su camino adentro, alrededor y por debajo de la obra de los historiadores, animándola con las palabras que se convierten en la carne y la sangre de gente que vive y que siente.

La consanguinidad de los historiadores y de los novelistas es algo que demuestran los recientes esfuerzos de reputados historiadores que, por sentirse constreñidos en su

disciplina, han escrito novelas. Un biógrafo presidencial no encontró otro modo de cumplir su trabajo que nutriéndose de los vuelos de una fantasía que no puede justificar sus fuentes. No deberíamos sorprendernos por estos cruces de fronteras. ¿A qué escritor, de cualquier género, no le gustaría ver y penetrar en lo oculto e invisible?

FIN

Sobre la trama de una novela

John Gardner

Sólo el escritor que ha llegado a comprender lo difícil que es contar una historia de excepcional calidad -sin manipulaciones fáciles, sin romper su continuidad, sin jactancia ni cohibición- está en condiciones de apreciar en su totalidad la “generosidad” de la ficción.

En la mejor ficción narrativa, la trama no es una sucesión de sorpresas, sino una sucesión cada vez más emocionante de descubrimientos, o de momentos de comprensión. Uno de los errores más habituales de los escritores noveles (de los que entienden que escribir novela es contar historias) es creer que la fuerza del relato radica en la *información que se retiene*, es decir, en que el escritor consiga tener al lector siempre en sus manos, para descargarle el golpe definitivo cuando menos se lo espera. La ficción avara es aquella en la que el autor se niega a tratar al lector de igual a igual

Supongamos, por ejemplo, que el escritor ha decidido contar la historia de un hombre que se traslada a vivir a una casa que está al lado de la casa de su hija, una jovencita que no sabe que su nuevo vecino es su padre. El hombre -llamémosle Frank- no le dice a la muchacha -que podría llamarse Wanda- que es hija suya. Se hacen amigos y, a pesar de la diferencia de edad, ella comienza a sentirse atraída sexualmente por él.

Lo que el escritor necio o inexperto hace con esta idea es ocultarle al lector la relación padre-hija hasta el último momento, y al llegar a este punto salta y exclama: “¡Sorpresa!” Si el escritor cuenta la historia desde el punto de vista del padre y se guarda un detalle tan importante, no respeta el tradicional pacto lector-escritor, es decir, le hace una jugarreta al primero.

Por otro lado, si la historia está contada desde el punto de vista de la hija, el recurso es legítimo porque el lector sólo puede saber lo que la chica sabe. Lo que ocurre entonces, sin embargo, es que el escritor hace mal uso de la idea. En esta historia, la hija es simplemente una víctima, puesto que no conoce los hechos que le permitían *optar por alternativas*, a

saber: afrontar sus sentimientos y tomar una decisión, bien aceptando el papel de hija, bien escogiendo violar el tabú del incesto.

Cuando el personaje central es un víctima, *no quien actúa, sino sobre quién se actúa*, no puede haber auténtica intriga. Es cierto que en la gran narrativa no siempre es fácil distinguir si el personaje central es al mismo tiempo agente. La institutriz de *Otra vuelta de tuerca* negaría rotundamente que está actuando en complicidad con las fuerzas del mal, pero poco a poco, con gran horror por nuestra parte, nos damos cuenta de que así es.(...)

En el análisis final, la verdadera intriga viene con el dilema moral y la valentía de tomar decisiones y actuar en consecuencia. La falsa intriga proviene de la sucesión absurda y accidental de los acontecimientos. El escritor más hábil o experto proporciona al lector, a su debido tiempo, la información necesaria para comprender la historia, con lo que éste, a medida que lee, en lugar de preguntarse “¿Qué les ocurrirá ahora a los personajes?” lo que se plantea es: “¿Qué hará Frank a continuación? ¿Qué diría Wanda si Frank decidiera...?” y así sucesivamente.

Al entrar en la historia de esta forma, el lector siente auténtica intriga, o lo que es lo mismo, auténtico interés por los personajes. Toma parte activa, por secundaria que sea, en el desarrollo de la historia: especula, intenta prever, y como se le ha proporcionado información importante, está en situación de advertir el error si el autor extrae conclusiones falsas o poco convincentes, si fuerza el desarrollo en una dirección que no sería natural, o si atribuye a los personajes sentimientos que nadie tendría de hallarse en lugar de éstos.

(...) La moralidad de la historia de Frank y Wanda no reside en que éstos opten por no cometer incesto o decidan que sí lo cometerán. La buena narrativa no se ocupa de los códigos de conducta -o, en todo caso, lo hace indirectamente. El joven escritor que comprende por qué es más inteligente presentar el caso de Frank y Wanda como una historia de dilema, sufrimiento y necesidad de optar por una u otra alternativa, está en situación de comprender la generosidad de la buena narrativa. El escritor inteligente, para conferir fuerza a su relato, confía en los personajes y en el argumento, y no en la treta de guardarse información, ni siquiera en hacerlo al final.

Dicho de otra manera, el escritor procede abiertamente, evoluciona en la cuerda floja, sin red. Y también es generoso en el sentido de que, a pesar de su dominio de las técnicas narrativas, sólo recurre a las que convienen a la historia: es, literalmente, servidor de ésta y no un doncel que utiliza la historia como mera excusa para alardear. Aunque esto no quiere decir que el escritor no conceda importancia a la realización. Las técnicas que emplea porque la historia lo exige las emplea con brillantez. Trabaja totalmente al servicio de la historia, pero con elegancia.

(...) La buena novela tiene hondura intelectual y emotiva, lo cual significa que una historia cuya idea central sea estúpida, por brillantemente contada que esté, lo será igualmente. Tomemos un ejemplo sencillo. Un joven periodista descubre que su padre, que es el alcalde de la ciudad y que ha sido siempre un héroe para él, en secreto posee burdeles y sex-shops y practica la usura. ¿Descubrirá el pastel el hijo? Sean cuales fueren sus actividades secretas, ha sido el padre de nuestro periodista quién le ha enseñado todos los valores que defiende, entre ellos la integridad, la valentía y la conciencia social. ¿Qué hará el periodista?

¿Y a quién le importa? Como planteamiento es una imbecilidad. Su primer error es que el conflicto que presenta (¿qué es más importante, la integridad o la lealtad personal?) carece de interés. Es tan obvio que la integridad personal se puede someter a las exigencias de un tipo más elevado de integridad, que no vale la pena hablar de ello. Y en el caso de esta historia hipotética, la vileza del padre es de tal calibre que sólo a un tonto le atormentará la duda de si debe o no anteponer la lealtad personal.

El error más grave de esta idea es que no empieza por el personaje, sino por la situación. El personaje es la vida de la novela. El ambiente existe sólo para que el personaje tenga un entorno en el que moverse, algo que ayude a definirlo. El argumento existe para que el personaje pueda descubrir algo de sí mismo, y, en el proceso, revelar al lector cómo es él realmente: el argumento obliga al personaje a decidir y a actuar, lo transforma de estética construcción en ser humano vivo que toma decisiones y paga las consecuencias u obtiene recompensas.(...)

En casi toda buena novela, la forma básica -casi ineludiblemente- de la trama es: un personaje central quiere algo, lo persigue a pesar de la oposición que encuentra (en la que, quizá, se incluyan sus propias dudas) y gana, pierde o se inhibe.

Entrevista a Guillermo Schavelzon:

Con un ojo puesto en ‘los negocios’ y el otro en la literatura

Martín Gómez

Schavelzon, argentino radicado en Barcelona, considera que internacionalizar a un autor es una tarea esencial del agente literario.

Martín Gómez: ¿Qué es un agente literario?

Guillermo Schavelzon: Un agente literario es un representante de escritores que tiene como misión conseguir el mayor número de lectores posible en todos los idiomas y en todo el mundo para los escritores que representa. Esa sería una buena definición.

M.G.: ¿Cuál es el origen de esta figura?

G.S.: Tiene más de un siglo. Surgió en Inglaterra, pero no conozco la historia. El origen está en la gran dificultad que tiene un escritor, por las características de su trabajo creativo y de su personalidad, para profesionalizar su escritura -es decir, para lograr vivir de lo que escribe-. En ese entonces era para venderlo a revistas o a librerías, que eran quienes

publicaban los libros, y hoy en día es para conseguir que los publiquen tanto en su país e idioma como en otros...

M.G.: Tengo entendido que en principio es una figura propia sobre todo del mundo anglosajón...

G.S.: Es una figura que tiene que ver con el tamaño del mercado. Cuando yo estaba en Argentina era el único agente en la América Latina de lengua castellana que actuaba internacionalmente. Y ahora que estoy en Barcelona creo que no queda ninguno. No lo hay porque el tamaño del mercado no permite que una agencia literaria subsista económicamente. En Brasil, que es un mercado editorial más grande, hay tres agencias. En España hay unas 20 y la más importante, la agencia Carmen Balcells, tiene más de 30 años. Hay varias muy antiguas. O sea que los agentes no están sólo en el mundo anglosajón.

M.G.: ¿Esto quiere decir que en este momento en el resto de los países de América Latina no hay una sola agencia?

G.S.: Que yo sepa, no hay basada en estos países ninguna agencia de actuación internacional que se dedique a la 'exportación' de autores.

M.G.: ¿Pero allí las editoriales tanto latinoamericanas como extranjeras también reciben los manuscritos a través de agencias?

G.S.: Cada vez es más frecuente que los escritores tengan agente literario, por lo cual las editoriales de América Latina trabajan con los agentes sin importar dónde estén.

M.G.: Lo cual significa que los escritores latinoamericanos que viven en América Latina recurren a agentes que están en el extranjero...

G.S.: Sí. Tanto en Barcelona o Madrid como en Alemania, Francia o Estados Unidos. Hoy el agente tiene que estar cerca de los centros de decisión de las grandes editoriales. Antes yo pensaba que el agente tenía que estar cerca del autor pero el avance de la tecnología -el mail y el teléfono móvil- me ha demostrado otra cosa.

M.G.: ¿Cuáles son la sensibilidad, las destrezas y los conocimientos que conforman el perfil de un agente literario?

G.S.: No podría decir cuáles son las características que debería tener un agente literario pero podría hablar de las mías y de las que yo considero importantes. Para citar a Gaston Gallimard, el famoso fundador de esa gran editorial, él decía que el editor de entonces - estamos hablando de los años treinta y cuarenta- era un hombre con la capacidad de tener un ojo puesto en la literatura y el otro en los negocios. Y yo creo que el agente literario siempre debería tener eso: un ojo puesto en 'el negocio' y el otro ojo puesto en la literatura. Con que un ojo falle, se pierde la noción de perspectiva. No podría decir cuál es más importante que el otro. Eso es justamente lo que yo trato de hacer desde mi agencia. Luego existen todas las variantes posibles que nos ofrece el mercado.

M.G.: O sea que debe tener la capacidad de identificar las tendencias...

G.S.: Depende del tipo de agencia. Hay agencias que se dedican a representar a editoriales extranjeras, otras que se dedican a representar a agencias de otros países y otras que se

dedican a representar a escritores. En mi caso, somos una agencia que se dedica a representar a escritores y esa es una decisión estratégica. Dentro de los escritores que representamos están los escritores consagrados, los de gran prestigio literario, los de no ficción, los de mucha venta y las apuestas a futuro -me refiero a aquellos escritores con una obra que consideramos valiosa en la cual hay que hacer una gran inversión de tiempo y dinero, que unas veces es exitosa y otras no-.

M.G.: ¿Cómo se establece el primer contacto entre la agencia y el escritor?

G.S.: Hay algunos escritores que la agencia busca, en especial en los primeros años, y luego un número creciente de escritores que nos buscan. Nosotros, que somos una agencia pequeña, recibimos diariamente cinco o seis pedidos de representación. Obviamente apenas podemos responder a los cinco o seis pedidos por día, por lo cual enviamos una carta explicando algunos procedimientos acerca de cómo funciona este trabajo. Y es que no tenemos ninguna posibilidad de leer manuscritos a ese ritmo. Entonces vamos haciendo una selección pero la posibilidad de incorporar nuevos escritores es cada vez menor.

M.G.: ¿Cuáles son las implicaciones que tiene para cada una de las partes la relación agente – autor?

G.S.: En mi caso hay una relación muy personal y comprometida, leo todo lo que escriben los escritores que representamos y, en general, hay una interlocución que se profundiza cada vez más. En la medida en que en el mundo editorial avanza el proceso de concentración en grandes grupos económicos, va disminuyendo el número de editores que hay en cada empresa. En este contexto los editores tienen una posibilidad menor de mantener una relación personalizada con los autores, están limitados por la dinámica propia de las grandes empresas y sufren una presión enorme por obtener éxitos de venta. No tienen un minuto libre, por lo cual por las noches y durante los fines de semana leen manuscritos.

Entonces ese lugar de interlocutor a lo largo del proceso de escritura, de no escritura, de publicación o de rechazo, así como esa gran necesidad de contención que tiene un escritor lo cumplen cada vez más los agentes y las agentes -ya que, no sé por qué, en España son casi todas mujeres-.

M.G.: ¿Qué tipo de relación tienen los agentes con los editores?

G.S.: Una relación de aliados estratégicos y de cierta complicidad. Tenemos intereses enfrentados e intereses comunes. Y la manera como se hacen prevalecer los intereses comunes sobre los intereses enfrentados depende de las características de personalidad o de la concepción que cada uno tiene de su trabajo.

La concentración de la industria editorial

M.G.: ¿Cuáles son las consecuencias de la concentración de la industria editorial sobre el trabajo de los agentes literarios?

G.S.: La gran concentración que se ha producido y que sigue avanzando país con país genera situaciones que en América Latina recién se comienzan a ver pero que son muy claras en España, en Estados Unidos fundamentalmente, en toda Europa y últimamente en Francia -un país donde hasta hace un par de años no había agentes y que los editores

consideraban territorio intocable-. Debido a ello el negocio del libro, por llamarlo de alguna manera, se concentra en empresas que no tienen un dueño-editor visible, como sí lo tenían antes las editoriales. Me refiero a ese *patron* en el sentido francés, a ese hombre al que le interesaba la literatura, al que todos reconocían y podían ver. Entonces las editoriales pasan a ser sociedades de capitales anónimos con participación de grupos de inversión cuyo único objetivo es la rentabilidad porque eso es lo que exigen los accionistas para que las acciones no se caigan. Estas empresas tienen actividades múltiples en diferentes áreas de negocio. Por ejemplo, el 70 % de libros que se publican hoy en Francia vienen de editoriales que están en manos de un grupo que tiene fábricas de aviones, armas y misiles, cadenas comerciales, revistas, radio y canales de televisión. Al ser la rentabilidad el objetivo principal, la presión con respecto a los beneficios es prioritaria porque el director tiene que aportar al grupo un margen por lo menos igual al de los otros negocios. Entonces se comienza a presionar al equipo editorial para que haga libros de gran venta, lo cual va modificando las características del editor. Los editores tradicionales se van y surgen nuevos editores muy ligados al mercado, al marketing, a lo que el público quiere leer y a proveer lo que la gente quiere comprar en lugar de hacer nuevos aportes culturales y literarios. En general no les va mal, aunque sin duda esta situación produce un daño cultural tremendo porque al no haber nuevas propuestas de lectura el agente literario comienza a tener una relación más complicada con el editor. Cada vez más los editores acuden a los agentes para hacerles encargos del tipo “busco libros que tengan una trama vinculada a la iglesia, con un poco de sexo y con el descubrimiento de un viejo manuscrito, etcétera” y al final te definen un *Código Da Vinci* y piden que el agente les consiga eso. Por supuesto que hay excepciones de todo tipo. En algunos grandes grupos hay editores de lujo y, además, están las editoriales pequeñas y medianas que, como dice Jorge Herralde, siguen publicando “lo que nadie quiere leer”.

M.G.: ¿Qué desafíos le plantea a un agente en términos de gestión de contenidos la aparición de nuevos soportes?

G.S.: En relación con los contenidos literarios, el impacto de los nuevos soportes no ha sido tan significativo como se creía que iba a serlo. En cambio lo que sí ha sido una verdadera revolución es la ampliación y sofisticación de los canales comerciales. Hoy un mismo libro tiene varios tipos de ediciones -para librerías, para quioscos, para supermercados o para coleccionables-, cada uno con un formato y un precio diferentes. En cuanto a la edición electrónica hay nuevos desafíos en la medida en que el mundo de Internet está muy poco regulado desde el punto de vista legal. La defensa de la propiedad intelectual me parece un requisito fundamental, ya que no puede ser que el creador o el autor de un libro que pasó diez años escribiéndolo no tenga un beneficio o una participación significativa en la explotación económica de su creación. Eso es muy complicado y está sucediendo. Hay desafíos pero todavía la gran mayoría de los ingresos de los editores provienen del soporte papel -ya sea libro, revista o periódico- y no del mundo digital.

M.G.: ¿Los reencauches como las ediciones de colecciones para kiosco que hacen las editoriales cada vez con más frecuencia tienen algún impacto sobre los ingresos de los autores?

G.S.: Sí, los llamados ‘derechos subsidiarios’ tienen un impacto muy grande. El principio de éstos consiste en aprovechar distintos canales comerciales del mismo tipo de contenido y

en el mismo soporte papel. Eso es muy importante y cada vez crece más, por lo cual los ‘derechos subsidiarios’ multiplican de una manera muy grande el número de lectores y los ingresos del autor. Lo que cuidamos las agencias literarias es que los autores obtengan una buena parte importante del beneficio que tiene esa multiplicación de canales y que el editor tenga una parte proporcional, en vez de lo que sucedía en muchos casos cuando el beneficio de ese aumento geométrico de lectores era para el editor e implicaba una injusta participación del autor. En general lo que hacemos para conseguirlo es acotar los derechos que se ceden. Si un editor va a hacer una edición para librerías, sólo le damos los derechos para librerías. Y si un editor quiere todos los derechos, le exigimos que los explote. El contrato con la editorial no tiene que bloquearle posibilidades a un autor. Si por ser un gran grupo o por tener periódicos o distintas áreas comerciales la misma editorial va a explotar todo esto, bienvenida. Si no, que contrate únicamente lo que va a hacer. No tenemos problemas al respecto porque las editoriales lo entienden muy bien.

El agente y sus autores

M.G.: Teniendo en cuenta que hay tantos autores que nunca dejan de ser figuras locales porque nunca logran salir de su país, ¿cómo contribuye un agente literario a que un autor se conozca, se publique y se venda por fuera de éste y dé el salto necesario para convertirse en un autor internacional?

G.S.: La tarea fundamental de un agente literario es internacionalizar a un autor. Desde el punto de vista creativo, literario y económico la internacionalización es lo que le permite a un autor profesionalizarse -es decir, vivir de lo que escribe-. Ese es nuestro trabajo y es una tarea que no siempre es exitosa, que depende del tipo de obra y de literatura, que exige un esfuerzo enorme y que absorbe mucho tiempo. Salvo esos casos que se dan excepcionalmente, internacionalizar es un trabajo que lleva entre tres y cinco años si la obra lo permite. Y es que algunas veces hay obras que no interesan en otras culturas, lo cual no quiere decir que no sean excelentes. La especialidad de las editoriales no es internacionalizar a sus autores. Y los grandes grupos no son tan coordinados como se supone que deberían serlo. Para una editorial de capital español que está en Colombia y que publica autores colombianos con éxito, es bastante difícil convencer a su casa matriz en España de que publique a un autor suyo porque la casa central tiene sus propios compromisos. La internacionalización de los autores se les da mejor a la agencias que a la editorial. Hay excepciones pero no es lo habitual. Y nada peor para el futuro de un escritor que lo publiquen en otros países por ‘compromisos de empresa’. Cuando no hay un editor con entusiasmo, el fracaso es inevitable.

M.G.: ¿Por qué hace cinco años decide trasladar su agencia a Barcelona?

G.S.: Por la necesidad de contar con una seguridad jurídica que les garantice a los escritores que representamos lo que estamos haciendo con su patrimonio. Una agencia hace contratos, maneja el dinero de los escritores y requiere de la estabilidad económica y de la seguridad jurídica que hoy cuesta ofrecer desde América Latina. Por otro lado, el proceso de crecimiento y de internacionalización de la agencia requería estar en un centro editorial de gran importancia. No era imposible pero sí muy difícil hacerlo desde Buenos Aires, como lo sería desde Bogotá o desde México. Antes pasaba más tiempo viajando que en mi oficina.

M.G.: ¿Cuáles son las características que distinguen a Guillermo Schavelzon de otros agentes literarios?

G.S.: En primera instancia mi propio origen, que me permite una interlocución muy fácil con los escritores latinoamericanos. El hecho tanto de ser argentino como de haber vivido diez años en México y luego tres en Madrid facilita el entendimiento. Entendernos entre hispano parlantes no es tan fácil como creemos. En segundo lugar, he trabajado treinta años en el mundo editorial. El haber pasado tanto por pequeñas editoriales como por grandes grupos me ha dado una experiencia que me permite establecer con los editores un diálogo bastante rico en la medida en que ambos sabemos de qué hablamos. Yo sé hacer los mismos números que hace el editor, así que perdemos poco tiempo. Los editores me escuchan y me dan crédito porque saben que los respeto y que no les pido imposibles. Se trata simplemente de ser sensato. Y al final 'el crédito' de un agente no depende de otra cosa que de su historial de éxitos y fracasos.

M.G.: ¿Cuál es el tipo de autores que busca representar la agencia?

G.S.: Con los autores que la agencia representa en este momento tenemos cubierta prácticamente nuestra capacidad de trabajo y es muy difícil para nosotros incorporar nuevos escritores. Tenemos un perfil muy amplio. Desde escritores muy consagrados como Ernesto Sábato, Paul Auster, Mario Benedetti, Ricardo Piglia, Marcela Serrano y Alberto Manguel hasta escritores de no ficción muy importantes como Inés y Simone Ortega o Walter Riso, pasando por periodistas de investigación como Olga Wornat, Gerardo Reyes y Jorge Lanata. Tenemos muchos narradores pero tratamos de mantener un equilibrio. Además, también tenemos nuestras propias apuestas literarias. Algunos autores como Alberto Fuguet, Pedro Ángel Palou, Mario Mendoza o Federico Andahazi han demostrado que ya no son apuestas porque son publicados y reconocidos en sus países y en todo el mundo. Tenemos también otros jóvenes con primeras novelas. Es muy injusto dar nombres porque si no menciono a alguno no es porque no tenga un lugar destacado en la agencia. En fin, un listado que trata de tener un equilibrio y en el que se combinan prestigio literario, ventas, ficción, no ficción y las apuestas. Siempre las apuestas. Para que la agencia funcione con eficiencia hay que cubrir un costo elevado. Tenemos que estar en muchas partes, producir mucho material y movernos mucho.

M.G.: ¿Ya ha tenido la oportunidad de experimentar la consagración de un autor que en su momento fue una apuesta?

G.S.: Por supuesto. Vas viendo cómo los autores se publican, se traducen, adquieren trascendencia y empiezan a salir en los medios. Para el escritor literario la consagración no tiene que ver con la venta, sino con la traducción y el nivel de reconocimiento de la crítica. Hay autores comerciales de no ficción cuya consagración tiene que ver con el número de lectores y no con la traducción. Tenemos un libro de cocina de Simone Ortega que lleva vendidos tres millones quinientos mil ejemplares, aunque no está traducido a ningún idioma. De hecho, recién ahora saldrá en inglés. Y eso es una consagración pero no por la vía de la crítica o del mundo intelectual, sino por la de la cantidad de lectores. Para mí la crítica y el reconocimiento literario son tan importantes como la venta. Considero una cosa tan importante como la otra: reconocimiento, crítica, venta, calidad literaria...

FIN

Cuento versus novela

Daniel Herrera Cepero

Un cuento es una imagen que razona.
Gaston Bachelard

Tomando como base el ensayo del escritor argentino Julio Cortázar “Algunos aspectos del cuento” (originalmente publicado en *Diez años de la revista “Casa de las Américas”*, n° 60, julio 1970, La Habana) y cotejando éste con otros textos de otros autores, vamos a trazar aquí unas líneas generales que nos sirvan de acercamiento reflexivo hacia el debate que nos ocupa: ¿Qué diferencia al cuento de la novela?

Desde la aparición de las narraciones extraordinarias de Edgar Allan Poe y los relatos de Kafka, pasando por el impulso dado por el boom latinoamericano, hemos llegado a un punto en que el interés por el cuento no ha dejado de subir. En 1970 Julio Cortázar afirmaba que “casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España” (Cortázar, 1970). En aquel momento Cortázar ignoraba aún de qué manera Europa recogería su herencia y la de muchos escritores americanos. Hoy en día, y no sólo en España, cada vez hay más jóvenes que se interesan por este género y lo practican, cada vez hay más talleres de escritura orientados al relato, más reuniones literarias cuyo centro de creación común es el mismo, más y más concursos de cuento. La novela no se ha visto afectada por esta abrupta fiebre de popularidad del cuento, de manera que ambos géneros narrativos conviven en el plano creativo. Es en otro plano, el de las ediciones y las ventas, donde al cuento todavía le queda mucho por conquistar; de momento, tal y como explica Félix J. Palma (Lanzas, 2002) el lector de relatos vendría a ser una “rara avis” perteneciente a una minoría suficientemente educada para disfrutar de ellos y que además no deja dinero a la industria editorial. Quizás sea un poco aventurado decir esto, pues, como apunta Roland Barthes, “innumerables son los relatos del mundo”, pero, dado que existen diferentes tipos de cuentos para todo tipo de lector, esto no parece ser el problema. Se acercaría más Fernando Iwasaki, periodista y director de la revista *Renacimiento*, que aporta una reflexión clave: “lo que no hay es un marketing del cuento. ¿O es que de verdad la gente quiere leer las biografías de Arzallus, Pitita Ridruejo y el juez Garzón?”. (Ibíd.)

A colación de esta reflexión de Iwasaki, uno podría seguir reflexionando de manera que el problema seguiría ampliándose y unificándose simultáneamente hasta llegar a plantearnos la propia base de la sociedad de consumo, incluso de la democracia. No es este el tema que nos ocupa ahora.

Julio Cortázar hizo una propuesta a la hora de diferenciar el cuento de la novela. En “Algunos aspectos del cuento”, trató de definir el éste comparándolo con la novela y ambos a su vez en analogía con la fotografía y las películas de cine respectivamente. Estas declaraciones del escritor argentino son muy interesantes, y también es muy fácil cometer con ellas ciertas injusticias al sacarlas de contexto. Es necesario realizar un análisis riguroso diciendo en qué aspectos del cuento, la novela, la fotografía y el cine se fija Cortázar para compararlos. En primer lugar, la limitación física:

La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. (Cortázar, 1970; el subrayado es mío)

Vemos que, según Cortázar, el cuento y la fotografía parten de la premisa de la limitación, y de la utilización estética de esa limitación. No se compara la clase, sino el hecho de la limitación. Es cierto que, por ejemplo, el cortometraje, que también parte de estas premisas limitativas, se ajustaría más a lo que es el cuento, pero por lo general el cortometraje suele ser una película de bajo presupuesto, con pocos medios; ¿cuántos directores de cine consagrados han dedicado su creatividad a este subgénero? En cambio, ejemplos como los de Cortázar, Borges y muchos otros, nos muestran la evidencia de que el cuento es un género válido en sí mismo, y no un campo de pruebas para futuros novelistas, al igual que los buenos fotógrafos no suelen dedicarse a otras artes. Quizás otros géneros de las artes visuales se acerquen más al cuento; el video-art, por ejemplo. En cualquier caso la fotografía parece estar lo suficientemente cerca como para dar por buena la comparación. No ocurre así con la novela. Ambrose Bierce, escritor norteamericano de relatos fantásticos que vivió entre 1842 y 1913, hace de la novela¹ una mordaz apreciación. En su *Diccionario del Diablo* la define como

Cuento inflado. Especie de composición que guarda con la literatura la misma relación que el panorama guarda con el arte. Como es demasiado larga para leer de un tirón, las impresiones producidas por sus partes sucesivas son sucesivamente borradas, como en un panorama. La unidad, la totalidad del efecto, es imposible porque aparte de las escasas páginas que se leen al final, todo lo que queda en la mente es el simple argumento de lo ocurrido antes. (Bierce, 1906)

Esto no es lo que ocurre con un largometraje, aunque Cortázar no se refiere expresamente al largometraje sino al cine en general. La comparación también es buena, pues se refiere simplemente al “orden abierto” de novela y cine, aunque quizás hubiera sido más acertado por su parte especificar el carácter intermitente de acercamiento a la primera y tal vez a partir de ahí hacer alguna propuesta concreta en el ámbito cinematográfico: sagas, las series de televisión, telenovelas, etc.

Una vez tratado el problema de la limitación, veamos qué ocurre con lo que Cortázar denomina “el lado de allá”. Como se ha dicho antes, fotógrafo y cuentista recortan un fragmento de la realidad, pero lo hacen

de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia [...] proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho

más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (Cortázar, 1970)

Esa apertura es necesaria para llegar al “clímax” al que la novela puede llegar por acumulación de elementos parciales. Vemos que, según Cortázar, el efecto imprescindible del buen cuento es casi el mismo que el de los buenos poemas. De hecho, el propio autor argentino dice:

[el cuento], ese género de tan difícil definición [...], en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario (Ibíd.)

Y no es el único que se refirió al carácter cercano a la poesía del cuento. William Faulkner afirmó que

todo novelista quiere escribir poesía, descubre que no puede y a continuación intenta el cuento, y al volver a fracasar, y sólo entonces, se pone a escribir novelas.

Es curiosa esta declaración, sobretodo viniendo de un premio Nobel de Literatura autor de novelas de gran valor. Basta la lectura aislada de un fragmento, incluso un capítulo de muchas grandes novelas o cuentos para darnos cuenta de que la poesía no es patrimonio exclusivo del verso. El mismo Cortázar, en el capítulo siete de Rayuela, hace gala de la poeticidad de su prosa:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano por tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja.[...] (Cortázar, 1963)

Joan Rendé también sitúa al cuento a medio camino entre la poesía y la novela. Dice lo siguiente:

Si aceptáramos la aseveración de Ernesto Sábato que dice ‘la prosa es lo diurno y la poesía la noche: se alimenta de nuestros símbolos, es el lenguaje de las tinieblas y de los abismos’, si estuviéramos de acuerdo con esta definición, entonces tendríamos que situar el cuento en el preciso centro del atardecer, con toda su belleza efímera y vacilante, pero con toda rotundidad de conclusiones luminosas, atmosféricas y sentimentales.

Es, desde luego, arduo hablar de géneros, tratar de establecer esas líneas serpenteantes entre poesías, cuentos y novelas. Lo que les une, lo que tienen en común todas ellas -y nadie lo negará- son las palabras, esos iconos inventados para plasmar el pensamiento y el sentimiento: la memoria de los seres humanos. Detrás de ellas -unas veces por el propio valor, acierto o combinación y otras veces también por omisión- siempre hay algo más: por lo menos, esa parte de pensamiento o de sentimiento que no pudo plasmar totalmente la palabra. Al igual que el que escribe sus memorias nunca podrá reflejar todo lo vivido, con cada palabra en particular pasa lo mismo: siempre hay algo que se escapa. Las palabras se unen tratando de establecer un corpus que se acerque lo más posible al pensamiento, al

sentimiento. Nace la literatura y con ella la materialización del misterio. La vida se mira en un espejo de pergamino; no se reconoce y se extraña, sin saber por qué se extraña pero se queda frente a él y se busca. Es lo que hay detrás de los buenos poemas, cuentos o novelas; aquello que, al apartar la vista del libro o de la pantalla, nos hace fijar la vista en el infinito.

Quizás lo apasionante del cuento es que todos y todas contamos historias, cada día, a nuestros amigos, a nuestros compañeros, a todo el mundo; pasamos la vida contando cuentos. Algunos escriben esas historias con maestría y nos hacen partícipes de la parte más profunda del ser acercándonos a ese patrimonio universal y misterioso que provoca una inevitable reverencia ante los libros.

FIN

1. En inglés, *novel*, novela realista por oposición a *romance*, novela de aventuras más o menos fantásticas.

Daniel Herrera Cepero (dherrera1977@yahoo.es) es escritor y teórico de la literatura. Ha escrito tres libros de poesía, una obra de teatro y el libro de relatos *Dehechos reales* (2003). Desde el 2001 organiza “Sesión de Cuentos”, una reunión mensual de escritores y creadores que votan un tema cada mes. Luego se reúnen en un café de Madrid para leer, representar, cantar y mostrar las salidas creativas que cada uno se inventa en torno al tema propuesto. Para más información véase www.sesiondecuentos.blogspot.com.

Uso y abuso de la adjetivación en la literatura

Carmen Javaloyes

La literatura emplea todos los medios de los que dispone el lenguaje para embellecer su discurso y la adjetivación es el método más empleado para lograr sus fines; sin embargo, un abuso puede provocar el efecto contrario.

Las especiales características del adjetivo nos explican porqué.

Ni los gramáticos griegos ni los latinos consideraron al adjetivo como una categoría independiente. En general, unos lo incluían dentro de la categoría verbal y otros dentro de

la nominal. La más interesante es la que lo consideraba en la categoría verbal dentro de las predicaciones del verbo (*Gramática* de Platón). Esta concepción se basaba en consideraciones de tipo sintáctico y formal y es lo que conocemos como predicado nominal.

La consideración del adjetivo como categoría independiente se da en la Edad Media con los Modistas que ya tratan al adjetivo con un modo de significación distinto del sustantivo, el único con categoría nominal (este concepto lo comparten con los estoicos griegos) aquí influyen las características de tipo morfológico o flexivo. A partir de esta consideración, se estudiará al adjetivo como categoría propia.

Desde el punto de vista semántico, el adjetivo puede diferenciarse del sustantivo porque éste “considera” los objetos, es decir “piensa” los objetos con existencia independiente, mientras que cuando el hablante considera los objetos con dependencia del significado de otra categoría, los expresa desde el adjetivo.

Esta consideración semántica es la que considera Guillaume: El proceso de adjetivación es un proceso de tipo general, que se acerca al universal semántico, va más allá de la generalización. En este sentido distingue entre incidencia interna e incidencia externa: el sustantivo goza de incidencia interna mientras que el adjetivo posee incidencia externa (es decir, necesita para significar la presencia del sustantivo). Según este criterio, también el verbo posee incidencia externa, y sin embargo en el verbo aparece un criterio de tipo temporal, se hace una alusión al tiempo, cosa que no ocurre ni en el sustantivo ni en el adjetivo.

Otra definición de tipo semántico es la que dan Amado Alonso y Henríquez Ureña: indican que al sustantivo corresponden conceptos independientes, mientras que al adjetivo y al verbo corresponden conceptos dependientes.

Desde el punto de vista formal, el adjetivo comparte con el sustantivo los formantes constitutivos (género y número) y facultativos (prefijos, sufijos...). La principal diferencia entre éstos, se da en el proceso de concordancia al depender el adjetivo del sustantivo y en el hecho de que el adjetivo admite grados (superlativo, comparativo...).

El grado es la principal característica del adjetivo y lo que distingue la simple enunciación de la cualidad frente a enunciaciones de tipo comparativo o valorativo. En el caso de la literatura, se trata de expresar valoraciones con interés peyorativo o de exaltación de características...

Formalmente, los comparativos de superioridad de tipo sintáctico que se emplean son: más que; de igualdad tan + adj. + como, igual de + adj. + que, lo mismo de + adj. + que; inferioridad menos + adj. + que.

El empleo de estas formas con intención literaria demuestra un conocimiento de la lengua poética tan pobre como un chiste de Chiquito.

Procedimientos de grado de tipo morfológico son: los sufijos del superlativo absoluto -ísimo -érrimo (forma culta) y si añadimos connotaciones de tipo enfático, los prefijos archi-super- re- requete- que añaden matices sociales: supermolón, archifamoso, remalo, requetemalo; formas que también debemos desechar a no ser que las empleemos con la

semiótica que implican... Restos de formaciones latinas que van desapareciendo son -ior, -ius.

No todos los adjetivos admiten grados, hay algunos que indican cualidades o características que no se pueden calificar: eléctrico =/ más eléctrico, muerto =/ menos muerto, casos que poéticamente sólo se admiten si poseen significación literaria no errónea: tan muerto como un gusano??? Un muerto muy muerto (ironía enfática).

La gramática tradicional ha clasificado los adjetivos como calificativos y determinativos, y los define funcionalmente por cómo inciden o modifican al sustantivo.

Los adjetivos calificativos designan cualidades, en general son los que aportan un contenido semántico nuevo, mientras que los determinativos designan relaciones, sitúan al sustantivo al que acompañan con respecto de una serie de referencias lingüísticas (de espacio, tiempo y persona); su significación es relativa y ocasional. El epíteto, sin embargo, al tratarse de una repetición, está dentro de la zona de las atribuciones del sustantivo, por eso se le considera más calificativo que determinativo. El epíteto (Moreu de la Cruz) es una palabra, no necesariamente un adjetivo, pero que toma su función, y que se une al sustantivo no para determinarlo sino para ampliar su significado.

El uso de epítetos en la literatura ha de ser medido: el abuso de determinadas formas puede provocar el efecto contrario al buscado: Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo (Quevedo).

Otra categoría de adjetivos que habría que considerar son los relacionantes, que se caracterizan por servir de puente entre dos oraciones -referente y antecedente- y que se sitúan entre la oración principal y la que hace de subordinado. En este tipo incluimos los relativos, interrogativos y exclamativos, pero no vamos a centrarnos en éstos porque su uso en literatura, como en la sintaxis, es estrictamente necesario.

La posición del adjetivo es otro tema a discutir en la literatura. En principio, la gramática tradicional indica que la posición del adjetivo indica ya de por sí matices de significado. En estas variaciones de colocación influyen valores de tipo histórico, morfosintácticos, rítmicos y semánticos.

El adjetivo antepuesto al sustantivo es de tipo explicativo, insiste en una de las cualidades del sustantivo, precisando y concretando su significado: refrescante bebida (de las muchas cualidades que posee esa bebida -dulce, cítrica, de determinado color...- se hace referencia sólo a una de ellas). Así, el adjetivo antepuesto matiza una de las características -de las muchas que posee un nombre- mientras que si está pospuesto esta característica no es esencial sino "accidental": bebida refrescante (Bello-Salvà). Este aspecto en literatura es esencial, ya que implica, con el cambio de orden del adjetivo, toda una serie de matices:

Ese	vago	clamor	que	rasga	el	viento
es	la	voz	funeral	de	una	campana.
Vano		remedo	del		postrer	lamento
de	un	cadáver	sombrío		y	macilento

que en sucio polvo dormirá mañana.

(Zorrilla)

Otros autores dicen que en el español hay un orden lógico según el cual el complementado precede al complemento: sustantivo + adjetivo, y toda alteración de ese orden se percibe como una desviación de tipo estilístico “La humana naturaleza”. Desde el punto de vista psicológico Hansseny Lenz indica que el adjetivo antepuesto indica un carácter subjetivo, ya sea moral o estético, y el pospuesto un carácter objetivo de tipo lógico: un gran emperador; un hombre grande. Esto explica el que determinados adjetivos antepuestos varíen completamente el significado de una palabra; son muy populares los juegos de palabras: No es lo mismo un pobre hombre que un hombre pobre.

La principal diferencia formal entre sustantivo y adjetivo es que éste no admite artículo y sí admite grado.

Esta diferencia formal hace que en la mente del hablante-lector se identifiquen como características esenciales todo lo que sea sustantivo: camisa, mujer, y como características complementarias su adjetivación: grande, carmesí, y se consideran “extraños del lenguaje” las alteraciones lógicas del orden, determinar con artículos a los adjetivos, añadir grados al sustantivo y se les asignen valores estilísticos.

En la lengua coloquial son muy comunes las metáforas, las metonimias y las comparaciones, y por ende en la literatura: lleva una camisa tan grande como una plaza de toros; es una mujer carmesí (pasional).

Esta forma de expresarse que comparten literatura y habla, influidas mutuamente, provoca frecuentemente el abuso de esta categoría.

La adjetivación, como hemos visto, es una categoría gramatical que tiene una función específica: la de complementar al sustantivo. Su misión en literatura se amplía, como hemos visto, a la de embellecer el discurso a través de la calificación, o del empleo de epítetos, o de traslaciones (adjetivación de sustantivos, adverbios, verbos...). El proceso de traslación por el cual una categoría diferente a la del adjetivo pasa a desempeñar su función es muy común en la lengua literaria: naricísimo, mañanísimas. El problema surge, como en todo, con el abuso.

Un mal texto literario es aquel que abusa de los adjetivos ante la falta de vocabulario: Era un muchacho muy pobre = paupérrimo; por un empleo equivocado de las palabras: Hicimos un superperiplo por el barrio chino (ejemplo auténtico); por exceso de adjetivación: Oscura y turbia noche invernal.

El caso es que la adjetivación en literatura ha de entenderse como el arte de intensificar la expresión, sin dejarse llevar por la tentación de sobreadjetivar un texto que ya de por sí, en la mayoría de los casos, posee ya significado.

FIN

Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato

Dolores M. Koch

Al igual que la novela, que existió antes de que fuera definida, el relato muy breve de nuestros días se ha desviado de las formas tradicionales, como la viñeta o el poema en prosa. Igual que en la novela, en la minificción se han trillado nuevos rumbos antes de que existiera un mapa crítico. La distinción entre las variantes existentes y su nomenclatura constituyen las interrogantes mayores. Hace veinte años comencé a estudiar una de estas variantes, la que denominé micro-relato (“El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica* 30 (1981): 123-130) para distinguirla de otra variante muy popular, el minicuento. El distinguido crítico Harold Bloom ha hecho una distinción semejante en su más reciente aporte, *How to Read and Why* (Simon & Schuster: New York, 2000) cuando opina que hay dos clases de cuentos: al estilo de Chejov y al estilo de Borges. Aunque se han publicado varios estudios sobre el minicuento, ninguno parece ofrecer razones convincentes que desmientan el hecho de que el minicuento se adhiere generalmente a las convenciones del cuento como lo definirían Poe, Quiroga y Cortázar, cuya extensión nunca ha sido realmente delimitada. Hay cuentos largos, medianos, cortos y, por lo tanto, también minicuentos. Debo aclarar que no todas las minificciones son minicuentos o micro-relatos. Hay otras formas, algunas intermedias, y hay micro-relatos y fragmentos relacionados, articulados en una obra mayor como en la novela fragmentada. Y aunque las minificciones sean muy breves, esto no significa que carezcan de envergadura. A otras formas muy breves como, por ejemplo, el haiku, se les ha atribuido calidad literaria sin discusión.

Los diez recursos para lograr la brevedad que vamos a ver en este trabajo aplican, sin exclusividad, al micro-relato, y utilizaremos micro-relatos muy breves para ilustrarlos. Y una última aclaración: ¿Cómo podría diferenciarse el micro-relato del minicuento? En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del micro-relato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de **algo que ocurre** en el mundo narrativo, mientras que en el micro-relato el desenlace depende de **algo que se le ocurre** al autor. Esta distinción no es siempre fácil. Otra característica esencial del micro-relato es la fusión de géneros. Algunos elementos narrativos lo acercan al cuento convencional, pero el micro-relato se aleja de los parámetros del cuento y del minicuento porque participa de algunas de las características del ensayo y del poema en prosa.

Veamos el final de un micro-relato de Juan José Arreola:

Apuntes de un rencoroso

...todavía hoy puedo decirle: te conozco. Te conozco y te amo. Amo el fondo verdinoso de tu alma. En él sé hallar mil cosas pequeñas y turbias que de pronto resplandecen en mi espíritu.

(*Prosodia*, en *Bestiario*, 1972, 120-21)

Como vemos, en el desenlace de este micro-relato **no ocurre nada** que dé fin al relato. Lo que sucede es que al yo narrativo **se le ocurre** algo; esto es, que el desenlace descansa en una idea explícita o sobreentendida: una meditación, una paradoja, una desproporción, un

golpe de ingenio, o una epifanía, para usar el concepto de James Joyce, o una entelequia, si nos apropiamos uno de Miguel de Unamuno. Y en cuanto a la fusión de géneros, vemos que este micro-relato combina, en distintas proporciones, el lenguaje esmerado del poema en prosa, el tono a veces confesional o meditativo del ensayo, y un elemento narrativo, ficcional, propio del cuento.

En este pequeño manual práctico veremos diez recursos ingeniosos utilizados en el micro-relato para lograr la brevedad.

Recurso Número Uno: Utilizar personajes ya conocidos. Esto le permite al autor abreviar, pues no tiene que describir ni contexto ni personajes: pueden ser bíblicos, históricos, legendarios, mitológicos, literarios, o de la cultura popular. El elemento narrativo se hace además evidente en este ejemplo, de Ana María Shua:

La ubicuidad de las manzanas

La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillermo Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad.

(*Latinoamérica fantástica*, Augusto Uribe, ed., 1985, 194)

Ana María Shua utiliza a Guillermo Tell, legendario-literario; Newton, histórico; y Eva, bíblico. El mismo micro-relato pudiera servir para introducir el próximo recurso:

Recurso # 2. Incluir en el título elementos propios de la narración que no aparecen en el texto del relato. En “La ubicuidad de las manzanas”, el título es la razón y gracia del relato, esto es, su resolución. Otro ejemplo, esta vez de Marco Denevi, se titula:

Justificación de la mujer de Putifar

¡Qué destino: Putifar eunuco, y José casto!

(*Falsificaciones* 48)

El título nos da parte de la información indispensable, y a veces nos obliga a volver a él al final. Nótese que también se recurre al Recurso #1 al utilizar personajes bíblicos que no requieren explicación (Putifar y José). Luisa Valenzuela lleva traviesamente este recurso al extremo con un largo título en el que incluye gran parte de la narración:

El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles por la tarde

-Que bueno.

(*Aquí pasan cosas raras*, 91)

Vale notar que Valenzuela se vale también de los signos ortográficos para añadirle significado a sus breves palabras. La exclamación “que bueno” llega con tan poco entusiasmo que le suprime los signos de admiración y deja la palabra ‘que’ sin acento.

Recurso #3. Proporcionar el título en otro idioma. Para lograr mayor brevedad, pueden añadirse también otras funciones al título, como por ejemplo, ubicar rápidamente al lector en otro tiempo o lugar determinado. Así tenemos “Veritas odium parit”, de Marco Denevi:

Traedme el caballo más veloz -pidió el hombre honrado- acabo de decirle la verdad al rey.

(*Falsificaciones*, 1977, 70)

El título en latín sugiere un contexto antiguo, medieval. Jorge Luis Borges utiliza un título en inglés con otro propósito. En “An unending gift” (*Obras completas*, 984) ubica geográficamente al lector en el mundo anglosajón, y con el título en italiano “Inferno, I, 32” (*Obras completas*, 807) lo transporta a la Italia de Dante. Monterroso utiliza un título en latín con otra intención. Según él, la fábula de la gallina, o en este caso gallo, de los huevos de oro resultaba “tan vulgar que necesitaba estar revestida de un tono absolutamente severo” (*Viaje al centro de la fábula*, 26) y le dio el título de “Gallus aureorum ovorum”. Marco Denevi usa este recurso con frecuencia. Veamos su “Curriculum Vitae”:

A menudo un dictador es un revolucionario que hizo carrera.

A menudo un revolucionario es un burgués que no la hizo.

Denevi también usa el latín para evitar el lenguaje vulgar y titula otro de sus micro-relatos “Post coitum non omnia animal triste”, que además da la clave del relato.

Recurso #4. Tener por desenlace rápido un coloquialismo inesperado o una palabra soez. Ayuda a la concisión hablar sin ambages, y esto puede tener un efecto humorístico. En el micro-relato titulado “La trama”, Jorge Luis Borges comenta que “Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías”, y después de recordar la famosa interpelación de Julio César a Bruto, “Tú también, hijo mío”, su personaje, un gaucho agredido por su sobrino, exclama “Pero, che!” (*Obras completas*, 793).

Augusto Monterroso cuenta que cuando su Pigmalión se cansaba de sus Galateas, les daba una patada en... “salva sea la parte” (*La oveja negra*, 1983, 56). Crear el desfasaje es el golpe de gracia que le sirve de desenlace.

Recurso #5. Hacer uso de la elipsis. Desde luego, se logra mayor brevedad si no se dice todo. Un lector activo se da por entendido. En ese caso, la expresión del desenlace o epifanía no necesita ser explícita. De Julio Torri, gran pionero del micro-relato, sacamos de un relato breve el siguiente ejemplo:

Desde que se han multiplicado los automóviles por nuestras calles, he perdido la admiración con que veía antes a los toreros y la he reservado para los aficionados a la bicicleta.

(*Tres libros*, 1964, 111)

Hacer uso de la elipsis requiere también un golpe de ingenio. Veamos el texto íntegro de “Cláusula III”, de Juan José Arreola, que dice así:

Soy un Adán que sueña con el paraíso, pero siempre me despierto con las costillas intactas.

(*Bestiario*, 1972)

Como puede apreciarse, el lector tiene que hacer uso de conocimientos previos, pero no queda duda en cuanto al significado. Uno de los más ingeniosos es “Fecundidad”, de Augusto Monterroso:

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.

(*La oveja negra*, 1969, 61)

A veces la elipsis es de tal apertura, que requiere un golpe de ingenio de parte del lector para encontrar la conexión, como en un cuadro surrealista de Magritte. De Julio Cortázar es el siguiente ejemplo:

Tortugas y cronopios

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural.

Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Los famas lo saben, y se burlan.

Los cronopios lo saben, y cada vez que se encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.

(*Elementos para una teoría del minicuento*, Nana Rodríguez Romero, 1996, 99)

La elipsis permite inferir poéticamente la razón de ser del relato sin necesidad de expresarlo. Veamos este micro-relato de Luis Britto García:

La canción

Al borde del desierto en el ribazo, y con la lanza clavada en la arena, mientras yo estaba sobre la muchacha, ella dijo una canción que pasó a mi boca y supe que venía desde la primera boca que había dicho una canción ante el rostro del tiempo para que llegara hasta mí y yo la clavara en otras bocas para que llegara hasta la última que diría una canción ante el rostro del tiempo.

(*Cuentistas hispano-americanos en la Sorbona*, Gilberto de León, ed., 1982, 77)

Desde luego, el relato más elíptico e interactivo, el más recordado por todos, y quizá por eso algo sobervaluado literariamente, es “El dinosaurio”, de Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (*Obras completas*, 1972, 75).

Recurso #6. Utilizar un lenguaje cincelado, escueto, a veces bisémico. palabra certera. Este es uno de los recursos más obvios para lograr la brevedad, y uno de los más difíciles. Jorge Luis Borges ha impactado nuestra literatura, para bien o para mal, con su lenguaje certero y juegos de palabras.

Gabriel Jiménez Emán nos proporciona un micro-relato humorístico:

El hombre invisible

Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello.

(*Los dientes de Raquel*, 141).

Algunos son tan concisos que corren de boca en boca como un chiste. Veamos “Toque de queda”, de Omar Lara:

-Quédate -le dije. Y la toqué.

(*Brevísima relación: Nueva antología del micro-cuento hispanoamericano*, Juan Armando Epple, ed., 1990, 51)

Recurso #7. Utilización de un formato inesperado para elementos familiares. Esta estrategia narrativa ubica el texto sin preámbulos dentro de un código o contexto sorpresivo o en desuso. Se dice que Ambrose Bierce, nacido en Ohio, Estados Unidos en 1842, y precursor en inglés del microrelato, ha influido en la obra de Jorge Luis Borges. Bierce utilizó con éxito el formato de diccionario. Esta es, por ejemplo, su definición de “violín”:

“Instrumento para regalo del oído humano creado por la fricción entre la cola de un caballo y las tripas de un gato”.

(*The Devil’s Dictionary of Ambrose Bierce*, 1958, 24)

El formato más popular utilizado en este recurso es el bestiario medieval. Borges nos habló de seres imaginarios y de zoología fantástica, y Arreola de animales con rasgos humanos. Monterroso añade un elemento de crítica social. Este recurso ayuda a lograr la brevedad porque, a decir de Monterroso, “nunca describo un animal, pues todos los que aparecen en mis fábulas son enteramente familiares” (*Viaje al centro de la fábula*, 1982, 147). Arreola por su parte combina la gracia de expresión con una inocencia adánica que parece contemplar el mundo por vez primera. En “Felinos”, por ejemplo, razona la inferioridad del león, debida a que como tiene melena, no se ve obligado a cazar la presa que se come. Termina diciendo que

Si no domesticamos a todos los felinos fue exclusivamente por razones de tamaño, utilidad y costo de mantenimiento. Nos hemos conformado con el gato, que come poco.

(*Bestiario*, 1972, 20)

Recurso #8. Utilizar formatos extra-literarios. En general, estos sirven para mantener el texto breve cuando se quiere poner en evidencia lo absurdo de algunos conceptos comunes. Marco Denevi, en este ejemplo, se burla del clásico silogismo si $A=B$ y $B=C$, $A=C$. Veamos “Catequesis”:

-El hombre -enseñó el Maestro- es un ser débil.

-Ser débil -propagó el apóstol- es ser un cómplice.

-Ser cómplice -sentenció el Gran Inquisidor- es ser un criminal.

(*Falsificaciones*, 104)

Se utilizan también con éxito formatos o códigos de los medios de comunicación en masa. Juan José Arreola, por ejemplo, usa el anuncio clasificado y el boletín de noticias. “De L’Osservatore” (*Prosodia*, 89) es un simple anuncio clasificado de la pérdida de unas llaves. La gracia es que el personaje es San Pedro, y el objeto perdido, desde luego, son las llaves del cielo. Veamos también otro.

Cláusula IV

Boletín de última hora: En la lucha con el ángel, he perdido por indecisión.

(*Cantos de mal dolor*, 1972, 66)

En este micro-relato Arreola pone en juego inesperadamente una frase hecha del código lingüístico del boxeo, “perder por decisión”.

Recurso #9. Parodiar textos o contextos familiares. Con este recurso se puede lograr la brevedad cuando se quiere hacer un contraste humorístico u ofrecer nuevas perspectivas ante un pensar anquilosado. Se re-escribe la historia o algún pasaje bíblico. Se parodian dichos populares, frases hechas, situaciones o leyendas conocidas. Para lograrlo, el escritor se vale de la paradoja, la ironía o la sátira. Veamos un ingenioso juego de perspectivismo de René Avilés Fabila:

Apuntes para ser leídos por los lobos

El lobo, aparte de su orgullosa altivez, es inteligente, un ser sensible y hermoso con mala fama... Trata de sobrevivir. Y observa al humano: le parece abominable, lleno de maldad, cruel; tanto así que suele utilizar proverbios tales como: “Está oscuro como boca de hombre”, para señalar algún peligro nocturno, o “el lobo es el hombre del lobo”, cuando este animal llega a ciertos excesos de fiereza semejante a la humana.

(*Los oficios perdidos*, 1985, 56)

Veamos también, de Marco Denevi, una parodia moderna de un cuento muy viejo. El contexto ya está dado y el escritor no tiene que describir la situación ni los personajes.

La bella durmiente del bosque y el príncipe

La Bella Durmiente cierra los ojos pero no duerme. Está esperando al príncipe. Y cuando lo oye acercarse, simula un sueño todavía más profundo. Nadie se lo ha dicho, pero ella lo sabe. Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien abiertos.

(*Antología precoz*, 1973, 215)

Y por último,

Recurso #10: Hacer uso de la intertextualidad literaria. En un diálogo de libros universal, usualmente se rinde homenaje a escritores del pasado. Monterroso nos ofrece un excelente ejemplo.

La cucaracha soñadora

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha.

(*Viaje al centro de la fábula*, 1982, 49)

La literatura se hace de literatura, como muchos han dicho, y en este caso, el micro-relato parece rendir homenaje no sólo a Kafka, sino también a Jorge Luis Borges, quien a su vez

rindió homenaje, desde otro continente, a un poeta chino al decir que “hace unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser hombre” (*Obras completas*, 768).

Como hemos visto en estos ejemplos, los recursos para lograr la brevedad en el micro-relato pueden resultar casi más importantes que la brevedad misma. En resumen, “Lo que importa, entonces, no es su carácter escueto, sino la eficacia de su síntesis” apunta el escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán, en *Ficción mínima: Muestra del cuento breve en América*, (Fundarte: México, 1996, 9), quien en un micro-relato titulado “La brevedad”, comenta:

Me convenzo ahora de que la brevedad es una entelequia cuando leo una línea y me parece más larga que mi propia vida, y cuando después leo una novela y me parece más breve que la muerte”.

(*Los dientes de Raquel*, 1993, 167)

FIN

Los diez mandamientos del escritor de ficción

Nancy Kress

-
1. Escribe regularmente. Si no tienes mucho tiempo, escribe al menos cinco minutos por día.
 2. Escribe el tipo de ficción que amas leer.
 3. No esperes a la inspiración para comenzar.
 4. Escribir es reescribir. Siempre.
 5. Escucha todas las críticas con la mente bien abierta.
 6. Lee todo lo que puedas. Y más también.

7. No sigas las tendencias en boga. Cuenta las historias que desees y como desees.
8. Dedicar especial atención al primer párrafo. El que pega primero, pega dos veces.
9. Trata de “convertirte” en tus personajes mientras los escribes.
10. No te desanimes ante un rechazo. Al 90 por ciento de los escritores más exitosos les dijeron al menos una vez que se dedicaran a otra cosa.

FIN

Uso de los rayas en los diálogos

Luis López Nieves

-Profesor, ¿está ocupado?

-No, entra y siéntate. ¿Todo bien?

-Sí, gracias. Quisiera aclarar unas dudas con relación al uso de las rayas en los diálogos. ¿Me puede ayudar?

-Claro.

-Gracias. Estoy preparando el ejercicio y sigo con dudas. Cuando se coloca el diálogo sin ninguna acotación, ¿solo se usa la raya al principio?

-Sí, debes crear un párrafo nuevo para cada diálogo. Lo sangras, pones la raya y de inmediato escribes la primera letra, sin colocar un espacio. Fíjate que en esta página sangré el primer párrafo, coloqué la raya y de inmediato comencé con “Profesor”, sin espacio después de la raya. Asimismo hice en el segundo diálogo, que empieza con “No”.

-De acuerdo. Creo que ese caso ya lo entiendo. Pero las acotaciones me confunden.

-Una acotación es una nota que explica la acción, el pensamiento, el espacio circundante, la apariencia física o el estado emocional de los personajes -aclarar el profesor.

-Pero he notado que hay diferentes usos -Julia coloca su cartera sobre el escritorio.

-En el diálogo anterior, empecé igual que cualquier otro diálogo: con sangrado, raya y la primera palabra, sin colocar espacio entre la raya y la primera palabra. Al terminar el diálogo se coloca un espacio, una raya y de inmediato comienzas la acotación -explica el profesor.

-Es decir, ¿la oración anterior comienza en “Al terminar” y finaliza en “explica el profesor”? ¿No son dos oraciones? -pregunta Julia.

-Exactamente. La acotación es parte de la misma oración. Es una oración que termina con la acotación. Pero puede haber más de una oración, como en el caso de este párrafo. Lo importante es que la última oración culminará con el espacio, la raya y la acotación -el profesor levanta las manos para dar énfasis a sus palabras.

-Gracias, profesor, ahora entiendo mejor -Julia sonríe aliviada-. Pero se me complica el asunto cuando deseo colocar la acotación dentro de un diálogo, como en este párrafo.

-Es igual de sencillo -responde el profesor-. La diferencia es que al terminar la acotación colocas la raya junto a la última palabra, sin espacio. Luego pones el punto. Con este punto terminas la oración y la acotación. Por tanto, tras el espacio normal que siempre se coloca después de un punto, empiezas la nueva oración del diálogo. En este párrafo la acotación es “responde el profesor”. Como puedes ver, la he colocado entre rayas, como si fueran paréntesis.

-Es decir, en esos casos se necesitan tres rayas -aclara Julia-. ¿Una para comenzar el diálogo y dos para separar la acotación?

-Exactamente -confirma el profesor, satisfecho-, aunque hay veces en que deseas que lo dicho antes de la acotación no sea la oración completa, sino el comienzo. En este párrafo, en vez de poner un punto después de la acotación, verás que coloqué una coma después de la raya de “satisfecho”. Tras un espacio, continúo la misma oración que empezó con “Exactamente”. Por eso la primera palabra después de la acotación, “aunque”, no lleva mayúscula. No es el comienzo de una oración, sino su continuación.

-¿Se puede colocar más de una acotación en un diálogo? -sigue preguntando Julia.

-Claro -responde el profesor-. Nunca hay reglas para limitar la creatividad de los escritores -aclara mirando su reloj-. Si deseas colocar más de una acotación, lo haces con las mismas reglas de una acotación dentro del diálogo -el profesor echa en su maletín un libro-. Eso lo puedes ver claramente en este párrafo, que contiene tres acotaciones.

-Entiendo -se entusiasma Julia-. ¿Esta es la única manera de marcar los diálogos?

-No, para nada -sonríe el profesor-. Este es el uso más común en lengua española. Es aceptado universalmente por las editoriales, revistas y periódicos. Pero cada autor puede inventarse el método que desee. Algunos marcan los diálogos con cursivas, negritas, mayúscula inicial o de otras maneras. Pero, antes de experimentar, todo escritor debe conocer y comprender a la perfección el uso tradicional de las rayas. Por eso usaremos las rayas en nuestras clases.

-He notado que en otros idiomas no las usan -comenta Julia.

-Así es -contesta el profesor-. Otras literaturas prefieren las comillas para marcar los diálogos, pero en español las comillas se usan para marcar los pensamientos.

“Espero que me dé un buen ejemplo”, piensa Julia.

“A ver qué ejemplo se me ocurre”, piensa el profesor. “Julia es buena estudiante”.

-Como ambos tenemos una capacidad milagrosa para leer las mentes, en los dos párrafos anteriores verás que la ubicación de la comilla es un poco diferente al de la raya, pero en esencia es lo mismo -continúa aclarando el profesor-. Lo pensado va entre comillas y las acotaciones van fuera de las comillas.

-Perdone la insistencia, profesor, pero a veces he notado que se usan las comillas en los diálogos después de haber usado la raya.

-Ah -exclama el profesor-. Esa es una excepción. Cuando un diálogo es muy largo y debe continuar en un párrafo nuevo, entonces se usan comillas. En este ejemplo usaré párrafos breves, para economizar espacio. Pero digamos que este diálogo se ha hecho muy largo y hace falta un nuevo párrafo.

“En ese caso, el diálogo continúa en el siguiente párrafo, como acabo de hacer ahora. Y quizás haya más párrafos.

“Ahora, al comenzar el tercer párrafo, nuevamente abro comillas. Pero fíjate en un punto muy importante: no cerré las comillas del segundo párrafo ni cerraré las de este párrafo.

“Este será el cuarto y último párrafo. Para indicar que ha terminado el largo diálogo, ahora sí terminaré el párrafo con las comillas. Así indico que la persona dejó de hablar”.

-Entiendo, profesor. Todo está claro. Una última pregunta: ¿qué tipo o tamaño de raya debo usar?

-Para uso privado, para manuscritos o en el salón de clases, en realidad da lo mismo que sea pequeña, mediana o grande. Es más sencillo usar la raya pequeña, la que ves en esta página, porque generalmente está en el teclado de las computadoras; por lo tanto, es la más fácil de colocar. Cuando vayas a publicar un libro, cada editorial decidirá el tamaño del guión según el estilo o diseño de sus libros.

-Magníficas explicaciones, profesor -exclama Julia poniéndose de pie-. ¡Gracias!

-A la orden. Nos vemos en la próxima clase -el profesor agarra su maletín y también se pone de pie.

FIN

Algunas notas sobre los diálogos

Rodolfo Martínez

Cierta vez, alguien me preguntó qué encontraba más difícil en el trabajo de escribir. No parpadeé al responder: “Los personajes y los diálogos”. Del diseño de personajes quizá hablemos en otro momento, pero hoy me gustaría pedirnos unos minutos de vuestra atención para dedicarlos a lo difícil que es construir un buen (o incluso un mal) diálogo.

A menudo, y especialmente en los cuentos, donde no hay espacio para un desarrollo en profundidad de la psicología de un personaje, la forma en que éste habla puede bastar para definirlo. Un personaje que nos es presentado hablando de determinada manera evocará en nuestra mente una concreta forma de ser y, si el autor es lo suficientemente hábil, ni siquiera necesitará describirlo física o mentalmente para que tengamos una imagen clara de cómo es.

Claro que ahí tropezamos con el meollo de la cuestión: La frasecita sin importancia de “si el autor es lo suficientemente hábil”. De hecho, es perfectamente posible que un cuento con una buena idea de partida, bien desarrollada y que esté impecablemente escrito en sus partes narrativas y descriptivas, resulte luego un completo fiasco a causa de la pobreza de sus diálogos. Últimamente he tenido la oportunidad de leer bastante material de autores noveles y precisamente uno de los lugares donde éstos parecen tener más dificultades es en ese tema. Cuentos que en general no están mal escritos suelen tener unos diálogos que entorpecen el desarrollo de la acción más que ayudarla a avanzar, que no resultan ni fluidos ni naturales, dando al lector la impresión de que los personajes hablan como si recitasen papeles aprendidos de memoria en una mala obra de teatro.

¿Cómo debería ser entonces un buen diálogo? En primer lugar y, posiblemente más importante, debe sonar natural a nuestros oídos mentales de lector, que parezca (aunque en el fondo no lo sea) un diálogo de verdad, de los que puede oír por la calle o decir él mismo. Debe también aportar información, no ser simplemente una pieza dialéctica vacía. Y, por último, y peliagudo, está el tema de las acotaciones, de cómo introducirlas.

Trataré cada uno de estos temas por separado.

La naturalidad

Algo primordial es adaptar los términos y las construcciones gramaticales que vamos a usar a la personalidad que queremos definir por medio de ese diálogo. Un individuo iletrado, de escaso nivel cultural, no usará los cultismos y las construcciones subordinadas que puede utilizar un especialista en literatura germánica medieval.

Si estamos escribiendo un relato en el que los personajes son navajeros del más miserable suburbio de Barazagor, el olvidado planeta por allá a la izquierda, tendremos que hacerles hablar de acuerdo con su papel. Utilizarán frases más bien cortas o en todo caso unidas por conjunciones. Pocas veces usarán oraciones subordinadas, tenderán a servirse exclusivamente del indicativo, e incluso es posible que trabuquen algunos tiempos verbales, que digan “si no habrías venido” en lugar de “si no hubieras venido”, por ejemplo. Su vocabulario será más bien limitado, y con cierta frecuencia se servirán de muletillas e interjecciones varias que insertarán en mitad de una frase.

Usarán determinadas palabras propias de su jerga. Por el contrario, si estamos describiendo la investigación de un grupo de sesudos físicos que tratan de desentrañar el último misterio del universo, tendrán que hablar de forma completamente distinta. Su habla será algo más ampulosa, pero al mismo tiempo más precisa. Usarán, evidentemente, términos como “vector” o “gradiente de velocidad”. En general hablarán igual que un individuo de cultura más o menos media con la jerga propia de su profesión.

Ese tema, el de la jerga, es muy importante en dos aspectos. Cada profesión, cada forma de vida, tiene su vocabulario propio, y si pretendes describir a un médico, tienes que estar bien enterado de qué términos usan los médicos. No digo que llegues al nivel de documentación de Gabriel Bermúdez, que para *Salud mortal* se devoró tomos y tomos de divulgación médica, pero sí que estés lo suficientemente enterado como para no cometer gazapos y caracterizarles mínimamente bien.

El otro aspecto de las jergas, el de las hablas marginales, es más peliagudo.

Decía Raymond Chandler que sólo hay dos tipos de jergas aceptables para el escritor: “el slang que se ha establecido en el lenguaje, y el slang que uno mismo inventa. Todo lo demás está propenso a ponerse fuera de moda antes de alcanzar la imprenta”¹. Un ejemplo perfecto de jerga inventada puede ser *La naranja mecánica*², donde el autor, partiendo del vocabulario ruso, crea el nadsat, la lengua juvenil que hablan los pandilleros de la novela. Burgess introduce tan bien el nadsat en su novela, de una forma tan paulatina, y con un contexto tan esclarecedor, que uno apenas necesita mirar el glosario que incluyen algunas ediciones del libro para comprender su significado. En nuestro país podríamos citar el caso de *Ahogos y palpitaciones*³, novela olvidable en casi todos sus aspectos, pero que resulta interesante por la deformación a que el autor somete el idioma. Nos describe una sociedad que vive por y para el placer, donde el sufrimiento es algo inconcebible y obsceno: de esa forma, el lenguaje se deforma hasta el extremo de que palabras como “sangre” y “muerte” son auténticas procacidades y los más prosaicos aspectos fisiológicos humanos son descritos en tonos poéticos y alegóricos.

Por otro lado, el diálogo debe ser fluido, ha de tener un ritmo propio, y en ese aspecto quizá nos pudiera servir de ayuda la poesía, especialmente la clásica, férreamente estructurada en torno a grupos acentuales muy concretos. Un soneto de Garcilaso o de Quevedo puede ser de mucha ayuda para ayudarnos a ir cogiendo ese ritmo. Volviendo a citar a Raymond Chandler: “Es probable que comenzara con la poesía; casi todo comienza en ella.”⁴

Pero todo lo dicho no basta para que un diálogo suene natural. Uno puede haber cumplido todo lo que acabo de exponer y aun así encontrarse con que acaba de escribir una conversación forzada y anquilosada. ¿Dónde está entonces la naturalidad? Ahí es donde interviene el oído del escritor, su intuición y sus años de oficio.

En primer lugar, en una conversación real, los interlocutores no sueltan un ladrillo de discurso respondido a su vez por otro ladrillo de discurso. La gente, cuando habla, se interrumpe unos a otros, se producen lapsos de silencio, un personaje inicia un chiste y aquel con el que está hablando se lo termina... No hay nada que cause peor efecto que Pepe diciendo: “Yo creo que...” y soltando una parrafada a la que Manolo responde “Pues yo pienso...” y suelta una nueva parrafada solo para que, cuando acabe, llegue Juan y diga “Quizá, pero a mí me parece...” para embarcarse en nuevo discurso. Eso no es un diálogo, sino tres monólogos sobre el mismo tema.

Cuando dos o más personas hablan, las circunstancias mandan en muchas ocasiones sobre ellos. Se puede empezar hablando de fútbol y, a medida que la conversación va derivando, se termina poniendo a parir al gobierno sin que nadie lo haya planeado así. En el mundo “real” las conversaciones no son, no suelen ser, algo preparado. En la literatura, sin embargo, deben serlo. Si transcribimos un diálogo es porque hay determinada información

que queremos transmitir a través de él, algo que queremos contar usando esa conversación. Por tanto, hemos de ceñirnos al tema que queremos exponer, pero al mismo tiempo hemos de ser consecuentes con la caracterización de nuestros personajes. Si hemos diseñado uno de ellos de tal forma que tenga tendencia a divagar, tendremos que hacer que, en determinados momentos, el tema de la conversación se aparte de nuestro propósito, aunque luego la hagamos volver a él.

También hay que tener en cuenta que, si el diálogo lleva una gran carga emocional, es más que probable que alguno de los personajes que intervienen en él, en un momento dado, suelte una palabrota para aliviar su propia tensión o recalcar una idea. ¿Por qué no? No hay que tener miedo a las palabrotas, la gente las usa cuando habla y, aunque el escritor no debe abusar de ellas, resulta peor aun que prescindir totalmente de su uso. Nada resulta más ridículo que un individuo que supuestamente está furioso, diciendo: “¡Córcholis! Menuda faena me habéis hecho!”. Si está furioso de verdad, no dirá “córcholis” o “cáscaras”; soltará un exabrupto. No hace falta ser terriblemente vulgares, pero una o dos palabrotas insertadas en una conversación de forma natural ayudan a hacerla más creíble, siempre que no nos pasemos.

Y cuando ya tenemos el diálogo ¿cómo sabemos que éste es válido? Una solución puede ser coger lo que uno acaba de escribir e intentar leerlo en voz alta. Eso nos salvará en más de un momento de perpetrar diálogos que nos parecían maravillosos en la página escrita y que al ser oídos se nos revelan cursis, artificiales o torpes. Sin embargo tampoco esa es la solución definitiva. A García Márquez le preguntaron en una ocasión por qué daba tan poca importancia al diálogo en sus libros. Respondió que para él: “El diálogo en lengua castellana resulta falso. [...] En este idioma existe una gran distancia entre el diálogo hablado y el escrito. Un diálogo que en castellano es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco”⁵. A primera vista puede parecer que el escritor colombiano está en uno de sus habituales desbarres, pero si nos paramos a pensarlo un poco veremos que no deja de tener razón, en cierto sentido. Al contrario de lo que nos ocurría antes un diálogo puede sonar perfecto al oírlo y luego, en la página, resultar completamente inadecuado. No olvidemos que la literatura es, en el fondo, un artificio, un fingimiento. Un diálogo escrito debe parecer que es igual que uno hablado, pero en realidad no lo será.

¿Qué hacer, entonces?

Mi primer consejo sigue siendo, creo yo, útil pese a todo. Lee el diálogo en voz alta y, si no resulta, tíralo a la papelera. En cuanto a cómo solucionar la segunda cuestión, eso es algo que va dando el tiempo, la experiencia y, sobre todo, el haber escrito mucho. El genio sigue siendo un 20% de inspiración y un 80% de transpiración. O, en las inmortales palabras de Sherlock Holmes: “Watson, el genio sólo es la capacidad de esforzarse”.

Dar información. ¿Cómo?

Como cualquier otra parte de un relato, un diálogo cumple una función. Y esta, creo yo, es básicamente la de aportar información de una forma más rápida, directa y agradable al lector de la que lo puede hacer un fragmento narrativo⁶.

Un recurso muy usado por determinados escritores del pasado es, en lugar de mostrarnos la acción, situarnos ante dos personajes: uno asiste a ella, el otro no. El primero le cuenta al segundo lo que ocurre. Era algo muy usado por Shakespeare; claro que él no lo hacía por gusto: no podía poner en escena a dos ejércitos de quince mil hombres dándose de bofetadas, así que tenía que limitarse a situar sobre el escenario a un criado que, desde lo alto de una torre, le cuenta a su señor lo que ocurre en el campo de batalla.

Pero es algo que se sigue utilizando hoy en día y no es un mal método. La narración de la acción por parte de un testigo a un tercero puede ser mucho más colorista, emocionante y vital que una descripción directa de esa acción. Sobre todo, si lo que estamos narrando es de importancia secundaria para el relato y no queremos perder demasiado tiempo en su descripción, el truco del testigo siempre es útil.

Un recurso similar es el de utilizar un diálogo para que el lector se entere de acontecimientos que han ocurrido antes de que se inicie el relato, para situarle en el escenario, en el universo donde se desarrolla la historia. Esto no es peligroso cuando uno de los interlocutores de la conversación ignora lo que el otro le está contando. El que lo sabe se limita a poner en antecedentes a su amigo y punto. El problema viene cuando ambos saben lo que ha pasado y el único que lo ignora es el pobre lector.

Este es un defecto del que no escapan ni escritores experimentados. Del que, de hecho, es difícil escapar. ¿Cómo te las apañas para poner en antecedentes al lector sobre algo que todos los personajes de la novela saben ya perfectamente y que es imprescindible que el lector sepa para que comprenda perfectamente la situación?

La solución del escritor inexperto es la que yo llamo la de la intervención parlamentaria. Aquello de “Señores diputados, no les voy a decir...” y acto seguido se lo dice. No es difícil encontrar en un cuento primerizo una conversación que empieza más o menos así:

-Todos sabéis que ayer por la tarde hubo una reunión en la que se decidió...

Si todos lo saben ¿para qué lo cuenta? Lo lógico es dar esos acontecimientos por sabidos y seguir a partir de ahí. Pero el lector los ignora y hay que contárselos de alguna manera.

Pero no de esa. Eso crea una impresión de pobreza y falsedad en el diálogo. La gente no habla de cosas que ya saben para que un ente misterioso ajeno a su universo se entere de lo que les ha pasado.

La solución es, quizá, dar la información poco a poco, a pequeños retazos. Siempre que uno tenga espacio suficiente, por supuesto. Se puede intentar otra cosa, si los acontecimientos en cuestión son lo suficientemente importantes como para haber sido tenidos en cuenta por los historiadores: insertar, en mitad del relato, un fragmento de un supuesto libro donde se comenten esos hechos, como hacía Asimov en su serie de las Fundaciones con las citas de la Enciclopedia Galáctica. O, como hábilmente hace Gabriel Bermúdez en *Salud mortal*, conseguir que el personaje central asista a una conferencia de carácter histórico-político.

Al final, si uno es lo suficientemente hábil, puede incluso utilizar la solución de la intervención parlamentaria y hacer que el lector no se de cuenta de que las normas de la verosimilitud acaban de ser transgredidas. Pero pocos escritores pueden permitirse eso impunemente.

Los Interlocutores

Dice Umberto Eco que cuando se puso a escribir *El nombre de la rosa*: “Las conversaciones me planteaban muchas dificultades. [...] Hay un tema muy poco tratado en las teorías de la narrativa: [...] los artificios de los que se vale el narrador para ceder la palabra al personaje”⁷. Como no hay nada mejor que un ejemplo, véase el siguiente, que es el mismo que Eco propone en su libro: dos personajes se encuentran y uno le pregunta al otro que cómo está. El otro responde que no se queja y pregunta a su vez qué tal está el primero. Como veremos enseguida, hay muchas formas en las que puede ser presentada esta conversación, y no todas son iguales:

A:

-¿Cómo estás?

-No me quejo, ¿y tú?

B:

-¿Cómo estás? -dijo Juan.

-No me quejo, ¿y tú? -dijo Pedro.

C:

-¿Cómo estás? -se apresuró a decir Juan.

-No me quejo, ¿y tú? -respondió Pedro en tono de burla.

D:

Dijo Juan:

-¿Cómo estás?

-No me quejo -respondió Pedro con voz neutra. Luego, con una sonrisa indefinible:- ¿Y tú?

Umberto Eco propone un par de ejemplos más, pero estos cuatro son suficientes. A y B son prácticamente idénticos, pero C y D son muy distintos a estos y, a la vez, muy diferentes entre sí. Como vemos, la mano de un narrador se mete en mitad de la conversación y altera completamente el efecto que nos produce ésta. En C y D vemos unas connotaciones en la respuesta de Pedro que están completamente ausentes de A y B.

¿Cuál es la solución más adecuada? Tema difícil, y no creo que se pueda hablar en este caso de una solución más adecuada que otra. Cada autor tendrá sus gustos al respecto, sus propias ideas, y estas se reflejarán en la forma de presentar los diálogos. Hemingway, por ejemplo, apenas utilizaba acotaciones, nos decía muy poco sobre la voz o el estado de ánimo del que hablaba, se limitaba a transcribirnos sus palabras, para así preservar las posibles ambigüedades que pudieran surgir al interpretar el lector la conversación. Esto está bien, si uno realmente quiere que las ambigüedades que surjan queden ahí. Si no, la

intervención del narrador es obligada. Al fin y al cabo, para eso está, para decirnos que Pedro sonreía maliciosamente cuando decía que estaba bien, o que Juan hablaba de forma agitada cuando preguntaba.

Mi opción personal es prescindir de las acotaciones, salvo de las más elementales en una primera escritura. Luego, cuando llega el momento de corregir el texto, vas viendo si son necesarias más, si te interesa recalcar que Juan jadeaba cuando Pedro tocó determinado tema, o si prefieres no poner sobre aviso al lector sobre las reacciones del personaje. Depende. Como ya he dicho, es una opción personal.

Lo que sí debemos tener bien claro es qué nos proponemos con un diálogo. ¿Queremos simplemente intrigar al lector, engancharle a los acontecimientos pero seguir dejándole en la ignorancia o incluso en la confusión en algunas partes? Entonces no seremos demasiado prolijos. Por el contrario, si no deseamos que el lector llegue a una conclusión errónea sobre el diálogo que acaba de leer utilizaremos las acotaciones para romper las posibles ambigüedades que surjan en la conversación.

Entroncado con esto, me gustaría comentar muy brevemente otro defecto de los escritores primerizos: utilizar demasiados interlocutores en el mismo diálogo. Una conversación a dos bandas ya tiene sus propias dificultades, pero si metemos a tres o incluso cuatro participando en ella, la dificultad se multiplica.

Los dos fallos que se suelen producir más a menudo son los siguientes:

1. Cada personaje suelta su parrafada de información y convierte el diálogo en un número variable de monólogos.
2. Llega un momento en que el escritor se pierde y no sabe realmente quién está hablando. O, si lo sabe, no es capaz de hacérselo claro al lector y es éste entonces el que se pierde.

Mi consejo es empezar con cierta modestia y precaución: dos interlocutores, tres a lo sumo. Ya es bastante difícil de por sí como para complicarnos más todavía.

Si, por razones estructurales, necesitamos que en determinada conversación haya presentes cuatro o cinco personajes, existe un truco para ello. Diseñar el diálogo como si se desarrollase solo entre dos interlocutores. Y luego, coger la parte del diálogo de uno de ellos y dividirla a su vez entre otros dos o tres personajes. Si se hace con el suficiente cuidado, el lector tendrá la impresión de que todos hablan, y la dificultad para el escritor no habrá aumentado en exceso.

Conclusión

Un pájaro aprende a volar cayéndose del nido y un escritor aprende a escribir pergeñando bodrios, a veces durante años y años y a veces, por desgracia, durante toda su vida. Las notas que he expuesto más arriba pueden resultar o no de utilidad, pero ningún consejo sustituirá a la práctica. El escritor se hace escribiendo, emborronando miles de páginas.

Y se hace también leyendo, aprendiendo cómo otros escritores antes que él han resuelto los mismos problemas a los que él se enfrenta ahora.

Y, en el caso concreto de los diálogos, se hace escuchando. Si un escritor debe ser un observador de lo que le rodea (sí, incluso un escritor de ciencia ficción o fantasía porque, no nos engañemos, estaremos en la Tierra Media o en Akasa-Puspa, pero seguimos escribiendo sobre hombres y mujeres -o alienígenas y elfos- contando qué les pasa y cómo reaccionan ante lo que les pasa), debe serlo especialmente de lo que se dice junto a él si aspira a escribir algún día diálogos que resulten creíbles como tales.

Termino ya, recomendando a cinco autores que, desde mi parcial punto de vista, han sobresalido como constructores de diálogos y quizá puedan ayudar al escritor bisoño a enfrentarse con este tema. La elección de estos cinco en favor de otros puede parecer subjetiva. No os llaméis a engaño: lo es. Son autores cuyo manejo de la conversación me ha influido enormemente en un momento u otro: Miguel Delibes, uno de los oídos más finos y sensibles de la literatura española. Sus diálogos en *Los santos inocentes* siguen siendo, para mí, el mejor ejemplo del habla rural convertida en arte que existe en nuestras letras.

Raymond Chandler, cuyos personajes utilizaban el diálogo como arma cuando no podían hacerse con una pistola. Las réplicas y contrarréplicas de Marlowe, casi a ritmo de ametralladora, son siempre ingeniosas, fluidas, vibrantes. Sus diálogos más delirantes quizá estén en *Adiós, muñeca*.

Isaac Asimov. Sí, habéis leído bien, Isaac Asimov. Sus diálogos son funcionales, no resultan casi nunca forzados y, sin florituras de ninguna clase, resultan creíbles. Como ejemplo citar *El fin de la eternidad* o algunos capítulos de la primera parte de *Los propios dioses*.

Pese a la vacuidad de contenido de muchas de sus conversaciones, Frank Herbert y Robert Heinlein. Especialmente este último en *El número de la bestia*, que más que una novela (como tal resulta bien pobre) es un manual de cómo escribir buenos diálogos.

FIN

NOTAS

- 1.Chandler, Raymond. *Cartas y escritores inéditos*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976.
- 2.Burgess, Anthony. *La naranja mecánica*, Minotauro, Barcelona, 1976.
- 3.Martín, Andreu: *Ahogos y palpitaciones*, Ultramar, Barcelona, 1987.
- 4.Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- 5.Mendoza, Plinio Apuleyo. *El olor de la guayaba*, Bruguera, Barcelona, 1982.
- 6.Claro que Frank Herbert y Robert Heinlein quizá no estuvieran muy de acuerdo conmigo, visto como les encantaba poner a varios personajes hablando durante algunos cientos de páginas sin que dijeran absolutamente nada. Eso sí, haciéndolo de una forma muy entretenida (la apostilla no es mía, sino de Juan Parera).

Cinco técnicas

Seymour Menton

En noviembre de 2005 Seymour Menton comentó, durante una entrevista que le hiciera José Carvajal (Librusa.com) con motivo de su nuevo libro Un tercer gringo viejo: Relatos y confesiones, lo siguiente: “Claro que me he servido de algunas técnicas o trucos literarios, aprendidos a través de las décadas, para despertar y mantener el interés de los lectores”. Ciudad Seva le preguntó al Dr. Menton cuáles eran esas técnicas o trucos. A continuación incluimos su respuesta:

Algunas técnicas que he aprendido leyendo novelas y cuentos ajenos son relativamente sencillas, pero no son las únicas ni las más importantes:

1. La primera oración tiene que captar la atención del lector con su concisión, su originalidad y algo inesperado.
2. Aunque la obra puede incluir varios elementos dispersos, hay que mantener la unidad de la obra intercalando unos motivos recurrentes.
3. Hay que establecer el tono predominante de la obra desde el principio y luego mantenerlo. Por ejemplo, en *Un tercer gringo viejo* hay bastante humor basado en la ironía.
4. Conviene escoger vocablos precisos y únicos más que generales; tratar de evitar palabras como “decir”, “ir”.
5. Se debe cerrar la obra, cerrando el marco, a veces rematando el tema, el conflicto o los motivos recurrentes.

FIN

Historia de un libro y de otros cuatro

Seymour Menton

En diciembre de 2009, la noticia de que el Fondo pensaba sacar otra reimpresión de mi libro más exitoso, *El cuento hispanoamericano, antología crítico-histórica*, me proporcionó la oportunidad de rejuvenecerme. Por una parte, ¿qué cuentos indispensables

podría agregar?; por otra, ya que me voy acercando a las postrimerías de mi carrera, podría emular, modestia aparte, a Rubén Darío con la historia de mis libros. Por casualidad, ya tenía leídos y analizados dos cuentos sobresalientes: “La dilución” del venezolano José Balza y “Las mejores galas” de la mexicana Angelina Muñiz-Huberman. A principios de 2009, la Editorial Alfaguara de Caracas me comisionó un ensayo sobre la cuentística de José Balza, que había de servir de prólogo a una edición de su obra completa. Acepté la comisión con entusiasmo porque había conocido a Balza en el congreso sobre el cuento celebrado en 1987 en Morelia. Quedé muy impresionado con la relectura de sus cuentos y entregué el manuscrito de mi ensayo a Alfaguara en el otoño de 2009, creyendo que “La dilución” era imprescindible para la nueva reimpresión de mi antología por la manera original, artística y sutil en que se denunciaba la situación caótica de Venezuela bajo Hugo Chávez o de muchos países, no sólo latinoamericanos, bajo gobiernos arbitrarios, corruptos e ineptos. En una situación análoga, en el mismo año 2009, ofrecí escribir un ensayo sobre *El jardín de la cábala* de Angelina Muñiz-Huberman para una colección de ensayos sobre autores judío mexicanos, proyecto auspiciado por el grupo de mexicanistas de la Universidad de California, fundado por Sara Poot Herrera de Santa Bárbara. Aunque la gran mayoría de las piezas de ese libro no son cuentos sino breves ensayos poéticos, poemas en prosa, parábolas o alegorías, todos relacionados con la cábala, sí se destacan dos verdaderos cuentos: “Las mejores galas” y “El gabinete de los sueños”. Para la nueva edición de mi antología, opté por el primero porque además de su calidad intrínseca, sirve de ejemplo de un cuento socio-histórico y por lo tanto, cabe bien dentro del último capítulo de mi antología, dedicado principalmente al cuento histórico. Se trata de una mujer mal casada con un hombre viejo y rico. Ella se enamora de un vendedor ambulante, estudiante de la cábala, en la Polonia del siglo diecinueve o antes.

Como entre 1964 y 2010 se han vendido más de 400,000 ejemplares de *El cuento hispanoamericano*, a estas alturas me pregunto a qué se debe su éxito. Además de su valor intrínseco como una colección de cuentos excelentes que constituyen una historia de la evolución de ese género en Hispanoamérica con mis comentarios analíticos que ofrecen un instrumento pedagógico a estudiantes de distintos niveles, a autores neófitos y a lectores en general, hay que reconocer también ciertas circunstancias extrínsecas.

Más que nada, se publicó en la década de los sesenta, que presencié el auge del Boom, definido tanto por la alta calidad de las novelas de Carlos Fuentes, García Márquez, Julio Cortázar, Vargas Llosa, José Donoso, Lezama Lima, Severo Sarduy y otros más como por su promoción comercial. Esa década también presencié el gran interés en la América Latina ocasionado por la Revolución cubana y la creación consiguiente en universidades de los Estados Unidos, de Europa y de otros países de centros de estudios latinoamericanos. Además, en la década anterior al Boom el cuento hispanoamericano había ganado tanto prestigio como la novela con autores tan sobresalientes como Borges y Cortázar, Arreola y Rulfo, y Juan Carlos Onetti. Si no recuerdo mal fueron Porfirio Martínez Peñaloza, gran especialista en el arte popular mexicano, y Demetrio Aguilera Malta, cuentista, novelista y dramaturgo ecuatoriano, quienes me animaron a que le entregara el manuscrito de mi antología a Alí Chumacero, director del Fondo de Cultura Económica de México, que en ese momento ya estaba encaminado para destacarse como tal vez la casa editorial más importante de toda la América Latina. La venta inicial de la antología también recibió un gran empujón de Aguilera Malta, radicado en ese momento en México, que escribió una

reseña muy positiva, que se publicó en una cadena de periódicos en todos los países hispanoamericanos. A principios de noviembre de 2003, se hizo una presentación de gala en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria, luciendo un cartel enorme con un *collage* de las portadas de las distintas ediciones de la antología desde la primera, diseñada por Alberto Beltrán.

En contraste con el éxito de *El cuento hispanoamericano*, probablemente mi libro menos vendido ha sido *El cuento costarricense: historia, antología y bibliografía* (1964) (el tiraje fue de 600 ejemplares). Sin embargo, se relaciona con el detalle más asombroso de todos mis libros por haber contribuido a la rehabilitación de un preso que languidecía en la colonia penal de la isla de San Lucas, cerca del puerto de Puntarenas: “Formé parte a los veinte años de una banda que asaltó la iglesia de Cartago para robar dos millones de colones (lo que valía la estatua de la Virgen de los Ángeles) y en cuya acción murió un guardia asesinado por mi compañero y por lo que se me sentenció a cuarenta y cinco años de cárcel, lo que quiere decir que no saldré nunca.” ¿Cómo llegamos a conocernos José León y este catedrático que en toda su vida no se ha robado ni una manzana de las carretas del mercado de la Avenida Bathgate en el Bronx de los años treinta? En 1960 me encontraba en San José, acompañado de mi esposa Catalina y nuestro hijo Tim, dirigiendo el primer programa de intercambio entre la Universidad de Kansas y la de Costa Rica. El programa, muy original para esa época, tenía como base la matriculación en la Universidad de Costa Rica por todo el año lectivo de un grupo de alumnos de Kansas que se especializaban en español. Además, incluía un intercambio de catedráticos. Uno de los catedráticos de Kansas que participaban en ese programa era mi amigo Mel Mencher, profesor de periodismo que había asistido a la misma escuela secundaria del Bronx que yo y en los mismos años sin que nos conociéramos: De Wit Clinton. A Mencher se le ocurrió visitar la isla penal de San Lucas para entrevistar a los presos. Ahí conoció a José León Sánchez, quien le entregó a escondidas su novela poligrafiada *La isla de los hombres solos*. Como se suele decir en inglés, “The rest is history”, o sea “todo lo que sigue ya se conoce” porque aparece en todas las notas biográficas de José León: Mencher le entregó la novela a Menton; a éste le gustó la novela; Menton mandó una carta a José León; éste le envió a Menton unos cuentos; Menton decidió que “La niña que vino de la luna” merecía incluirse en la antología del cuento costarricense que estaba preparando; el libro fue publicado en 1964 en una co-edición con Ediciones De Andrea de México y la University of Kansas Press.

A raíz de esa distinción, José León pidió un traslado a la cárcel de Heredia donde el alojamiento y la comida eran superiores a los de la isla de San Lucas. De ahí, no recuerdo por qué pero la comunicación entre nosotros terminó... hasta 1982 ¡cuando nos encontramos en Stanford University! Durante el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, yo comenzaba a presentar mi ponencia sobre el realismo mágico cuando un hombre se paró y pidió perdón por haberme interrumpido pero le urgía declarar a todos los congresistas su deuda al doctor Menton por haber contribuido a que lo soltaran de la cárcel de Heredia, y que ahora vivía en San Francisco ¡con el cargo de cónsul de Costa Rica! ¡Fue José León Sánchez!

Para rematar esta historia totalmente verídica, la escribí el domingo 19 de octubre de 2008, inspirado por un artículo publicado en el *Los Angeles Times* con el título “Escape to a Tropical Alcatraz” sobre la conversión de la isla penal de San Lucas en un parque nacional.

El periodista que describía su visita a la isla no fue mi amigo Mel Mencher sino el desconocido para mí Erin Van Rheelen, quien dijo que descubrió la existencia de San Lucas al leer *La isla de los hombres solos* de José León Sánchez.

“Es un diálogo de sordos”: esas palabras pronunciadas por Emir Rodríguez Monegal en agosto de 1973 en el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Michigan State University, tuvo un impacto profundo no sólo sobre mi trabajo crítico sino también sobre mi “religión”. De ahí en adelante, poco a poco, me hice converso del realismo mágico. El renombrado Emir reaccionaba en contra de la diversidad de opiniones en cuanto al sentido del realismo mágico, tema oficial del Congreso. Como no había ningún acuerdo entre los críticos, Emir abogaba por el abandono absoluto del término. En la discusión acalorada que seguía, noté que casi todos mencionaban al crítico de arte alemán Franz Roh, cuyo libro *Nachexpressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925) era el punto de partida teórico para comprender esa tendencia presente tanto en la pintura como en la literatura a partir de 1918. Sin embargo, quedé convencido que ninguno de mis colegas había leído el libro de Roh. Entonces decidí ahí mismo escribir dos libros sobre el realismo mágico. El primero, sobre la pintura y dedicado a mi padre, pintor dominical, me costó casi toda una década. Consulté una gran variedad de libros sobre la historia del arte y quedé asombrado de la poca importancia dada al realismo mágico, en parte porque fue opacado por el surrealismo, que contaba con la hegemonía cultural de París. Por lo tanto me parecía muy apropiado el título *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981* (1983). El libro quedó embellecido por reproducciones en color de cuadros, entre otros, del precursor italiano Giorgio de Chirico, del holandés Carel Willink, de los alemanes Anton Räderscheidt y Franz Radziwill, de los norteamericanos Grant Wood y Peter Blume, y otras en blanco y negro como el famosísimo *Christina's World* (1948) de Andrew Wyeth. La simetría de las fechas en el título, 1918-1981, refleja el realismo mágico: las cosas más inverosímiles pueden ocurrir en la vida de cualquier individuo. Por ejemplo, mientras trabajaba en el libro, Harley D. Oberhelman, ex-estudiante mío de la Universidad de Kansas, descubrió en Aracataca que Gabriel García Márquez había nacido el 6 de marzo de 1927, en vez de 1928 como decían las solapas de todos sus libros. Oberhelman publicó una nota al respecto en la revista *Hispania* (setiembre de 1978, p. 541), que después fue confirmado por Germán Vargas y por el mismo García Márquez en su libro de memorias *Vivir para contarla* (2002). Así es que de la noche a la mañana no sólo me convertí en gemelo de Gabo (yo también nací el 6 de marzo de 1927), sino que de repente me encontraba contagiado de su modo de hablar y de escribir: exagerando, distorsionando y mintiendo.

Si dediqué casi toda una década a la elaboración del desmentimiento de Emir Rodríguez Monegal, pasé casi dos décadas trabajando en el segundo tomo sobre el realismo mágico. Por una parte, quedé muy desilusionado con la recepción del primer tomo. Como no pertenecía al gremio de los historiadores del arte –me consideraban un fuereño atrevido–, la única reseña publicada que conozco, bastante positiva, fue escrita por David Scrase, profesor de *literatura alemana* de la Universidad de Vermont; el libro no se ponía a la venta en ninguna librería de museo y no se encontraba en ninguna de las mesitas donde se exhibían, pero no se leían, los libros de arte en las casas elegantes de Newport Beach, California.

Sin embargo, no me rendía porque ya tenía la base para el segundo tomo. Entre los aspectos más novedosos figuraban la identificación del gato como emblema de la tendencia tanto en la pintura como en la literatura, parecido al cisne como emblema del modernismo hispanoamericano; el señalar la distinción entre el realismo mágico y lo fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges; y el análisis de *El último justo* de André Schwarz-Bart, Premio Goncourt de 1959, comprobando la deuda a Borges en la primera parte de la novela judío-francesa y las prefiguraciones de las otras partes a *Cien años de soledad*. Aunque García Márquez vivió en París entre 1955 y 1957 en un barrio pobre, lo mismo que Schwarz-Bart, y aunque la traducción al español de *Le dernier des Justes* circulaba en los años sesenta entre los literatos hispanoamericanos en México cuando vivía García Márquez ahí y aunque contraté detectives culturales mexicanos, colombianos, dominicanos y franceses, ninguno de ellos pudo establecer un contacto directo entre los dos autores. En otro capítulo comprobé que el realismo mágico no era una tendencia exclusivamente latinoamericana. Se titula “El tema de los invasores misteriosos o el asalto inminente desde Islandia a Israel” e incluye el estudio de una serie de cuadros titulados *Interiores norteamericanos* del pintor islandés radicado en París Gundmunsson Erro; de cuentos del argentino Julio Cortázar y del cubano Antonio Benítez Rojo; de cuentos y novelas del brasileño José J. Veiga y del italiano Dino Buzzati; de novelas del alemán Ernst Jünger y del israelí Aharon Appelfeld. Ahí me paré porque no podía encontrar otras obras mágicorrealistas de alta calidad cuyo análisis proporcionaría la extensión adecuada para un libro.

La clave para completar el libro la descubrí con mi lectura del primer tomo de la *Obra periodística* de García Márquez, publicada en 1981 por Jacques Gilard. Ahí me encontré con la reseña, escrita por García Márquez, del cuento “Miriam” de Truman Capote, que conocía, y otra de la novela *Retrato de Jennie* de Robert Nathan, que no conocía, y que se había adaptado para una película. No tardé mucho en redactar otro capítulo contrastando el realismo mágico y el surrealismo estudiando los cuentos de *Un árbol de noche y otros cuentos* de Truman Capote y la novela de Robert Nathan bajo el título de “Niños mágicorrealistas y adultos surrealistas”. Ese contraste también sirvió para abrirme los ojos: ya que había contrastado el realismo mágico con lo fantástico en el capítulo sobre Borges y con el surrealismo en el capítulo sobre Capote y Nathan, tenía que rematar mi libro con el contraste entre el realismo mágico y lo real maravilloso, tendencia con la cual se confundía más. Después de escudriñar las definiciones teóricas de lo real maravilloso, hechas por Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y el haitiano Jacques Stéphen Alexis, comenté las semejanzas y las diferencias entre las dos tendencias ejemplificadas en siete novelas, escritas en francés o inglés, seis de ellas por mujeres: *Pluie et vent sur Télumée Miracle* y *Ti Jean l’Horizon* de Simone Schwarz-Bart, esposa guadalupeña de André, *La mulâtresse Solitude* de André Schwarz-Bart y *Moi, Tituba, sorcière* de Maryse Condé, *Tar Baby* de Toni Morrison, *So Far from God* de Ana Castillo y *Dreaming in Cuban* de Cristina García.

Termino la historia verdadera de este segundo tomo sobre el realismo mágico con dos sucesos mágicorrealistas. Ya tenía un contrato con la editorial Joaquín Mortiz gracias a mi amistad con José Agustín cuyo hijo era el director literario. A última hora, el hijo me mandó un correo electrónico diciendo que el contrato se había cancelado porque el consorcio europeo que había comprado la Editorial Joaquín Mortiz les había cortado el

presupuesto. Totalmente deprimido, consulté a mi amigo Jacobo Sefamí sobre cuál era la mejor manera de suicidarme: tirarme al Mar Pacífico o comerme un gran pastel de fresas recargado de crema y azúcar (ya saben que soy diabético). Jacobo me contestó: “No te precipites, Seymour, la semana que viene llegará Adolfo Castañón, gran amigo mío, poeta y director literario del Fondo, y yo te arreglo un encuentro donde Starbucks. Como a Adolfo le encantó el café, aceptó en el acto publicar mi libro. Además, colaboró también el gobierno alemán emitiendo en esos días una serie de estampillas como homenaje a los pintores mágicorrealistas. Recordando el refrán de la novela *Astucia* de Luis G. Inclán, que había aprendido en 1949 en México, “Con astucia y reflexión se aprovecha la ocasión”, incluí entre las ilustraciones en colores la foto del sobre con estampillas que reproducían cuadros de Georg Schrimpf y Franz Radziwill, sobre que había recibido de un amigo alemán radicado en München.

Ese segundo tomo dedicado al realismo mágico se publicó en 1998 con una presentación exitosa en diciembre de ese año en la Feria del Libro de Guadalajara.

En realidad, la presentación fue dos veces exitosa porque poco antes de la presentación, platicando con Adolfo Castañón, él, con su estilo modesto, poco dramático y algo enigmático, me preguntó si me interesaría publicar con el Fondo una selección de mi obra crítica. Me dijo que necesitaba mi decisión dentro de dos semanas. Mi primera reacción fue soltar un chorrizo de adrenalina que me permitió olvidarme del peso de mis siete décadas y aguantar después, pese a mi diabetes, las alegres y desveladoras cenas de la Feria. Después de pensar profundamente por dos segundos, le anuncié a Adolfo mi decisión en portugués: “aceito, sim.”

La mañana siguiente, ya pasada la euforia, me di cuenta del tremendo desafío que significaba este proyecto. De cierta manera, tendría que empezar de nuevo: releer todos mis libros, artículos, reseñas, notas y ponencias escritos desde mi primera estadía en México en 1948-49 hasta el presente. ¿Cuántos de esos escritos serían dignos de rescatar? ¿Me atrevería a volver a publicarlos en su forma original o tendría que rectificar errores, modificar juicios, eliminar detalles gratuitos o ampliar las pruebas de mis afirmaciones? ¿Me sentiría obligado a agregar nuevos escritos para dar un carácter más íntegro al volumen?

Al mismo tiempo, el proyecto me ofrecía la posibilidad de hurgar en el fondo de mis archivos, de mis apuntes, de mi mente, para encontrar las bases teóricas de mi acercamiento a la literatura: ¿bases constantes o bases sujetas a la evolución inevitable de la crítica literaria?

El primer paso, o en realidad, el último paso fue escribir el prólogo, sólo que pensando en la frase susodicha de “empezar de nuevo”, decidí cambiar la palabra común y corriente de “Prólogo” a “Volver a empezar”, título en español de una de mis canciones predilectas, “Begin the Beguine”, cuyo arreglo de 1940 por la orquesta de Artie Shaw la convirtió en uno de los discos más vendidos de todos los tiempos. No sólo eso sino que con ese disco aprendí, todavía imberbe, a bailar.

Recordando mi pasión por la geografía, heredada a mi papá, decidí estructurar el libro con base geográfica. Adolfo Castañón me sugirió el título de *Caminata por la narrativa latinoamericana*. La portada luce el mapa de la América Latina con líneas verdes que

indican las rutas aéreas y con seis estampillas de México, Costa Rica, Cuba, Chile y la Argentina que representan distintos modos de transporte. El cierre del prólogo evoca algunos de los vehículos más pintorescos de mi propia caminata por todos los países latinoamericanos que he pisado: el conductor del tren urbano (léase tranvía) de Celaya, México me entregó en 1949 las riendas de la mula mientras él hacía sonar la corneta para prevenir a los peatones. El lanchero en La Unión, El Salvador, viéndome cara de contrabandista o revolucionario, me pidió doscientos dólares por llevarme de noche a través del Golfo de Fonseca hasta la orilla nicaragüense. No se los pagué, optando por montar al autobús de la línea Flecha Roja que me llevó hasta Choluteca, Honduras, donde me recogió un camión de carga que me llevó hasta Managua, con el único inconveniente de verme amenazado durante el viaje de doce horas por las tarántulas anidadas entre los racimos de bananos. El cacique cuna me entregó en 1960 un canaleta para que lo ayudara a dirigir el cayuco entre los islotes San Blas después de que bajé con cuatro estudiantes de Kansas de la avioneta de Jungle Jim Airways, que había aterrizado en la pista más pequeña del mundo entero. Podría seguir con estas anécdotas absolutamente verídicas, pero ya es hora de cerrar este prólogo, tal como lo empecé, con una canción, un bolero que en México me animaba a bailar en 1948 como neófito, pero en 1949 como profesional: “Caminemos” del trío Los Panchos.

La gran alegría que sentí cuando se publicó *Caminata* se multiplicó aún más cuando releí el epistolario que consta de cartas personales que me habían dirigido Borges, Cortázar, Abel Posse, Monteforte Toledo, Roa Bastos, Rosario Castellanos y Severo Sarduy. En cambio, se nubló cuando abrí el libro a la “Galería de narradores, 1960-2000” y me di cuenta de que las transparencias en colores, que había escaneado mi hijo Allen con su acostumbrado cuidado, aparecieron en blanco y negro, por la ineptitud del encargado de la edición, cuyo nombre y apellido (Jesús Guerrero), que forman un oximoron, no lo salvaron de ser despedido poco después. Sin embargo, prevaleció mi buena suerte, cuando apenas dos años después, el nuevo director literario Joaquín Diez-Canedo sacó una segunda edición con las fotos en colores. Además, esto me proporcionó la ocasión de agregar tres nuevos ensayos sobre *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez y *El cristo feo* de Alicia Yáñez Cossío y mi “Historia personal de la novela costarricense: 1952-2003”. Con *Caminata*, tengo que cerrar este ensayo rubendariano con una nota personal. Estoy profunda y sinceramente agradecido a mi papá por haberme servido de modelo en muchos aspectos y cuya niñez desventurada me ha proporcionado, por compensación, la buena suerte que ha complementado mi talento, mi energía y mi empeño.

FIN

“Historia de un libro y de otros cuatro”, Seymour Menton, Universidad de California en Irvine, *Ciudad Seva*, 22 mayo 2010, ciudadseva.com.

La muerte de Mario Monteforte Toledo (1911-2003) y el asesinato de *Una manera de morir* (1957-2003)*

Seymour Menton

Mario Monteforte Toledo, el novelista guatemalteco más renombrado del siglo veinte después de Miguel Ángel Asturias, murió el 4 de setiembre de 2003 a la edad de noventa y dos. Su novela *Una manera de morir*, publicada en 1957 por el Fondo de Cultura Económica en México, murió al nacer, y todavía no se ha resucitado. Aunque las más de trescientas columnas y notas necrológicas encontradas en el Internet gracias a Google elogian mucho a Monteforte tanto por su obra literaria como por sus libros de ciencias sociales y su activismo político, hacen caso omiso de *Una manera de morir* o la distorsionan.ⁱ Pero antes de profundizar en el asunto, aclaremos dos errores garrafales, uno, por descuido, y el otro intencionado.

En la nota necrológica aparecida el 6 de setiembre de 2003 en el *Los Angeles Times* llaman Rafael al primer presidente revolucionario Juan José Arévalo, confundiéndolo seguramente con el poeta modernista Rafael Arévalo Martínez. Antes de burlarse del desprecio que tienen los medios de comunicación de los Estados Unidos para la cultura latinoamericana, consten que en el Internet, *La Prensa Literaria*, *Unión Radio* y otras agencias europeas hablan del presidente Rafael Arévalo. Y lo que es aún más incomprensible, lo llaman Rafael también en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica (número 394, octubre de 2003, pág. 5).

Lo que es mucho más grave, por mal intencionado, es la afirmación en *Guatemala Hoy* del 5 de setiembre, que “Después de la caída del gobierno de Jacobo Arbenz Guzmán [Monteforte] partió al exilio”. En *La Gaceta*, se repite la misma distorsión para ligar a Monteforte con todos los intelectuales guatemaltecos que se refugiaron en la embajada de México en Guatemala a la caída de Arbenz: “En su larga vida, ocupó importantes cargos públicos durante los gobiernos de Rafael [sic] Arévalo y Jacobo Arbenz. Sin embargo, al igual que Augusto Monterroso,ⁱⁱ a la caída de Arbenz, Monteforte Toledo partió al exilio, del que no regresó sino hasta 1986” (5). En ninguna de las trescientas notas de Google que he consultado se revela la verdad.

Si Monteforte partió al exilio en 1954, que es cuando las fuerzas de Carlos Castillo Armas, entrenadas por los Estados Unidos, derribaron fácilmente el gobierno revolucionario de Arbenz y que no regresó sino hasta 1986, ¿cómo pude conocerlo en Guatemala en el verano de 1955 y charlar con él casi todos los días mientras recogía material para mi *Historia crítica de la novela guatemalteca*? La verdad es que Monteforte partió al exilio en 1950, cuatro años antes de la caída de Arbenz, porque según él mismo me dijo, se oponía a la infiltración comunista en el gobierno de Arévalo y se lo había dicho. Monteforte creía que Arévalo,ⁱⁱⁱ sin ser comunista ni mucho menos, utilizaba a los comunistas para disminuir su dependencia del Partido de Acción Revolucionaria (PAR), del cual Monteforte fue secretario general a fines de 1945. El PAR estaba dividido entre los radicales dirigidos por

el comunista José Manuel Fortuny y los moderados dirigidos por Monteforte. Cuando éste fue a Nueva York para representar a Guatemala en las Naciones Unidas en 1946 y 1947, triunfaron los radicales y Fortuny llegó a ser secretario general del PAR. En un artículo publicado en 1961 en *Hispania*, Solomon Lipp, catedrático en la Universidad de McGill, quien había conocido a Monteforte en Guatemala en 1956, escribió que éste “did not hesitate to criticize the regime of the late Castillo Armas. He was just as outspoken a critic in the days of Jacobo Arbenz” (420)iv (“no tenía ningún reparo en criticar el régimen del ya fallecido Castillo Armas. Su actitud crítica también se notaba durante el periodo de Jacobo Arbenz”). En una carta dirigida a Nicholas William Rokas y fechada el 30 de marzo de 1971, Monteforte dice que salió de Guatemala en 1950 porque “no me gustaba el gobierno de Arbenz”.v Según Arturo Arias, en su libro *Ideologías, literatura y sociedad durante la revolución guatemalteca de 1944-54* (1979), Monteforte dijo que en 1950 con el asesinato de Arana, Arbenz tomó control del ejército, comprometido con el grupo comunista (274). Según el esquema biográfico de J.L.Perdomo Orellana, publicado en el *Diccionario privado* (2002) de Monteforte, “a los 39 [1950], invicto, da la espalda, menos mal para la literatura viva, al ejercicio de la política activa” (27-28).vi Monteforte vivió en México entre 1951 y 1954 enseñando literatura en Filosofía y Letras y dedicándose a los estudios sociológicos y políticos en el Instituto de Investigaciones Sociales de la U.N.A.M.vii Lo que es aún más importante para desmentir a los autores de las notas en Google, Monteforte volvió a Guatemala antes de junio de 1954 ,viii y no “partió al exilio” hasta 1956. Durante ese bienio fundó y dirigió el semanario de oposición *Lunes*,ix semanario que criticaba fuertemente al dictador Carlos Castillo Armas por sus propios abusos y por su entreguismo al capital norteamericano. La circulación de *Lunes* aumentó tanto que Monteforte lo convirtió en un diario titulado *Hoy*, después de que volví a la Universidad de Kansas, o sea a fines de 1955 o a principios de 1956. En ninguna parte, en ninguna de las notas necrológicas, se menciona la labor heroica de Monteforte en esos días nefastamente reaccionarios para Guatemala y los nombres *Lunes* y *Hoy* tampoco figuran.

Cuando volví a Guatemala en junio de 1956 para seguir con mis investigaciones sobre la novela guatemalteca, lo primero que hice fue buscar a Monteforte en las antiguas oficinas de *Lunes* en la Sexta Avenida, cerca del Parque Gómez Carrillo. Al encontrarlas cerradas, fui a su casa donde su esposa mexicana, la pianista Aurelia Sánchez Mesa, me contó que el gobierno había destruido la imprenta y que había mandado sacar a Monteforte de la casa y lo había llevado vendado y esposado con cuarenta y tres estudiantes universitarios y jóvenes profesores a la frontera con Honduras, sin pasaporte, sin dinero, sin nada.x La esposa me dijo que Monteforte con mucha dificultad había logrado llegar a San José de Costa Rica donde se encontraba en ese momento. Al mismo tiempo, ella me preguntó si pudiera hacerle un gran favor: llevarle el manuscrito de *Una manera de morir* a Costa Rica. Me explicó que era el único ejemplar que existía y que tenía miedo de que los oficiales en el aeropuerto se lo quitaran porque en dos ocasiones le habían registrado el equipaje tan cuidadosamente que perdió el vuelo a México.xi Le dije que por casualidad yo pensaba hacer un viaje por tierra hasta San José una vez terminados los cursos de la Escuela de Verano y que con mucho gusto le llevaría el manuscrito a Monteforte. Lo había leído en julio de 1955 después de que él me la había comentado en una carta fechada el 14 de octubre de 1954, antes de que nos conociéramos personalmente. El membrete reza “Director de los órganos de prensa y radiodifusión” de la Empresa Editorial Guatemalteca. Con tono orgulloso, Monteforte describe la nueva novela:

Esta última obra es lo más serio [en que] que me he metido. Sin ubicación y en cierto sentido intemporal, aborda uno de los problemas humanos que considero más graves de nuestro tiempo (al menos en los países no sajones): la gradual destrucción que ejerce el partido político ortodoxo (el comunismo, por ejemplo; pero también cualquier ortodoxia) sobre el hombre y “su circunstancia”, como dirían los existencialistas. Se llama *Una manera de morir* y es bastante doloroso de leer. Creo que interesará en cualquier idioma y que me traerá violentos ataques de parte de todas las extremas de la política. En el mundo del libro no hay pícaros ni intención docente o panfletaria; me limito a los problemas humanos que he visto fermentar en mi derredor durante los últimos 15 años en su país y por estos rumbos. Mi más ferviente deseo es que los francotiradores de la política no utilicen la novela como atestado probatorio de una causa cualquiera. Desde luego, también pretendo exhibir un amargo caso de nuestros días, para advertencia de quienes aún estén a tiempo de evitar el despeñadero de la obediencia que conduce a una manera de morir.^{xii}

Durante nuestras charlas del verano de 1955, Monteforte expresó más de una vez sus preocupaciones por el efecto de la novela sobre sus amigos izquierdistas y en particular sobre el novelista mexicano José Revueltas,^{xiii} quien, como el protagonista de la novela, había roto con el Partido Comunista para luego reingresar.^{xiv}

Antes de entrar en el análisis de la novela, voy a comentar brevemente su asesinato o si prefieren, su muerte. Le entregué a Monteforte el manuscrito en agosto de 1956 en San José, Costa Rica. Gracias al presidente José Figueres, Monteforte pudo viajar a México y el 28 de junio de 1957, en plena Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, *Una manera de morir* salió publicada por el Fondo de Cultura Económica con un tiraje de dos mil ejemplares. Aunque la novela había obtenido en 1955 el primer premio, compartido con una obra del chileno Lautaro Yankas, en el Concurso Interamericano de Novelas auspiciado por La Unión Latinoamericana de Universidades, en México y en el resto del mundo fue ninguneada. Que yo sepa, no se publicaron más que tres reseñas^{xv} y aunque en la de Emmanuel Carballo (1929), cuentista y crítico que colaboró mucho en la revista *Siempre!*, se dice que la novela “puede convertirse en inflamable texto polémico”, no hubo nada de debate. En efecto, de un modo ambiguo, el mismo Carballo parece criticar la novela al final de la reseña por su “exaltación de la personalidad privada del hombre, en oposición a la personalidad pública que, según cree Monteforte Toledo, desvirtúa lo más auténtico del ser humano mediante transacciones y componendas”. En cambio, el título de la reseña, “¿Ética o lógica?” y su explicación en el primer párrafo parecen defender la ideología de la novela: “entre el libre examen y la ortodoxia, entre las creencias éticas del individuo y la lógica implacable de un partido de masas, en síntesis, entre la conciencia y la conveniencia”. Es digno de notar que nunca se identifica el partido de masas por su nombre, el Partido Comunista. La reseña de Jesús Arellano (1923), poeta y estudioso y divulgador de la poesía mexicana, es tan vago que ni menciona el tema de la novela. En la única reseña positiva, Margarita Michelena (1917), poeta y periodista mexicana, dedica toda la primera página de su comentario a la justificación del título: “Un libro necesario”: “Las letras mexicanas padecen una crítica inepta y deshonesta, producto de asociaciones de tipo político y partidarista... Ahora bien, dichos grupos, integrados por comunistas y compañeros de viaje -también con muy pocas excepciones- han llegado al control casi absoluto de todos los medios importantes de difusión cultural... Todo libro se escribe para ser leído; pero los

victimados por la conspiración de silencio, maniobra muy vieja y siempre eficaz, no alcanzan, ya no digamos el interés público, sino siquiera el de los librereros” (450).

Lo que es aún peor es que el mismo autor no hizo nada para promover la divulgación de la novela. ¿Por qué? Porque al llegar a México, Monteforte seguramente se dio cuenta de que para sobrevivir en el mundo literario de México y de toda la América Latina, no pudo ofender a la izquierda, de manera que el suicidio moral del protagonista Peralta prefiguraba el suyo propio. En el prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho en 1993, Monteforte admite que fue atacado por la publicación de *Una manera de morir* y admite que no se defendió porque “la lucha se hace contra los enemigos y no contra los que sin serlo no piensan como uno” (xiii). En su autobiografía cronológica en la misma edición de la Biblioteca Ayacucho, da otra razón por no haberse defendido: “Desde entonces [1950] se le considera como uno de los ideólogos de la izquierda latinoamericana” (367).

Al volver a México en 1956, Monteforte asumió otra vez su puesto de investigador en el Instituto de Investigaciones Sociales de la U.N.A.M., que le permitió escribir y publicar libros como *Guatemala. Monografía sociológica* (1959), *Partidos políticos latinoamericanos* (1961), *La revolución militar a la peruana* (1973) y otros parecidos. En 1961, inició su colaboración semanal en la revista izquierdista *Siempre!*, que le permitió hacer viajes extensos por todo el mundo y que duró hasta 1978.^{xvi} *Una manera de morir* no volvió a publicarse hasta 1986, año en que Monteforte volvió a Guatemala a la edad de 75, y no se publicó en México ni en Guatemala sino en Barcelona en Plaza y Janés; y todavía no se ha publicado en Guatemala.

Pese al ninguneo y al autoninguneo de *Una manera de morir*, resulta ser tanto por el tema como por la estructura y el estilo, la obra cumbre de Monteforte digna de colocarse al lado de las novelas insignes de Guatemala, Centroamérica e Hispanoamérica en general.^{xvii} El título se refiere a los individuos que en los años de la posguerra no han tenido más remedio que sacrificar sus ideales para someterse a un pensamiento ortodoxo. La ortodoxia principal de la novela, sin ser la única, es el comunismo. Al tratar el tema del comunismo, Monteforte no solamente logra presentar la realidad de Guatemala, sino que también plantea un problema universal.^{xviii} El protagonista Peralta es un comunista que se da cuenta de la hipocresía del Partido durante una misión a un pueblo para destituir y desacreditar al buen líder campesino Rueda “por sus desviaciones”. Una vez que Peralta se ha permitido el lujo de pensar por su propia cuenta, se siente tan atormentado que acaba por salir del Partido después de un largo diálogo intelectual y angustiioso, con el jefe del Partido. Al principio, se encuentra solo en el mundo. Hasta su propio hermanito, que antes lo idolatraba, lo desprecia por haber abandonado la lucha en la cual había creído tan fervorosamente. No obstante, externamente no le cuesta mucho trabajo adaptarse a la nueva vida. El novio de su hermana le consigue un empleo, irónicamente en un banco, donde, valiéndose de su inteligencia y de su aplicación, comienza a subir rápidamente. Conoce a una joven rica y simpática que pronto llega a ser su novia. Parece que todo le está saliendo a pedir de boca. Sin embargo, en el fondo, Peralta sabe que tampoco pertenece a esta nueva sociedad. Ni él puede aceptar su insipidez ni su afectación, ni ellos pueden perdonarle sus ideas radicales. A pesar de eso, llega hasta el punto de querer casarse con su novia, pero se interpone la Iglesia. Peralta no puede transigir con los ideales que lo ayudaron a librarse de la ortodoxia del Partido y el cura no puede librarse de la ortodoxia de su dogma que justifica su propia existencia. El diálogo termina cuando el padre le niega definitivamente

su Dios a Peralta. Casi inconsciente y completamente deshumanizado, Peralta reingresa en el Partido. Ya no se atreverá a pensar por su propia cuenta: es una manera de morir.

El diálogo con el sacerdote, obviamente reflejo del diálogo con el jefe del Partido Comunista, está cargado de emoción. Además de estos dos diálogos, Peralta dialoga con otros individuos: su madre, su novia comunista, el líder de los campesinos indígenas y su compañero Lamberto; y también conversa con grupos de campesinos, compañeros comunistas, empleados del banco, banqueros y huelguistas. Aunque tanto en los diálogos como en las conversaciones se siente la angustia existencialista, la escena más dramática ocurre en el último capítulo en la plataforma del tren que lleva a Peralta y a otros dos compañeros al próximo pueblo después de darse cuenta de que el entusiasmo de los campesinos por los “ídolos capitalinos” en el pueblo de Rueda se ha disipado. Sacudidos por vibraciones del tren y ensordecidos por el viento y los ruidos metálicos, Lamberto le exige a Peralta una explicación por su reingreso en el Partido. Cuando Peralta, completamente disciplinado, o sea “muerto”, le repite la cantaleta de que se había desviado pero que ha reconocido su error, Lamberto se exaspera y le dice a Peralta que él y otros compañeros tampoco estaban conformes con la política comunista y que esperaban que él les enseñara la manera de vivir fuera del Partido. Sintiendo defraudado por su amigo deshumanizado, Lamberto se vuelve ciego de ira y por poco mata a Peralta empujándolo por encima del barandal. La última página de la novela tiene una angustia insuperable: el tren se detiene salvando a Peralta y los dos compañeros vuelven a entrar en el carro y junto con Antonio bajan en la próxima estación.

Para rematar mi denuncia de los distorsionadores y ninguneadores, quisiera comprobarles que la campaña izquierdista de incorporar a Monteforte dentro de su equipo, sin oposición de él, lo ha acompañado desde 1957 hasta el otoño de 2003. En julio de 1982, Dante Liano, novelista y crítico guatemalteco radicado en Italia, publicó un estudio titulado “Las dos caras del mundo: un relato de Monteforte Toledo” en la revista *Studi Latinoamericani* 81, dirigida por Giulia Lanciani y Giuseppe Bellini. Aunque lo principal del estudio es el análisis del cuento “Un hombre y un muro”, más o menos la primera mitad se refiere al redescubrimiento de Monteforte hacia 1975 después de unos veinte años en que no circulaban sus obras en Guatemala y “las posibilidades editoriales para novelas como *Entre la piedra y la cruz* eran prácticamente nulas” (129). Dante generaliza sobre las novelas de Monteforte pero da la impresión de que Monteforte se conocía sólo por indigenista y jamás menciona *Una manera de morir*. También distorsiona la verdad diciendo que Monteforte fue a México junto con Asturias, Cardoza y Aragón, Manuel Galich y otros con la caída del gobierno de Arbenz.

En 1987 la editorial guatemalteca Piedra Santa contrató la publicación de sus obras completas, pero hasta la fecha no han publicado *Una manera de morir*, dando preferencia a *Los desentrañados* (1990), *Donde acaban los caminos* (1991), *Llegaron del mar* (1992), *Entre la piedra y la cruz* (1992) y *Anaité* (2000). En un mensaje electrónico fechado el 31 de enero de 2004, Julio Piedra Santa me confirmó que “la decisión de no imprimir ese libro [*Una manera de morir*] fue del Dr. Monteforte”. En 1990, John Beverley y Marc Zimmerman, dos marxistas doctorados de la Universidad de California, San Diego, publicaron *Literature and Politics in the Central American Revolutions* (Austin: University of Texas Press). Aunque el libro contiene muchos datos fidedignos, sobre todo, respecto a Nicaragua, lo que dice sobre Monteforte es totalmente falso: “author of an influential group

of social realist novels of Guatemalan Indian life that appeared during the October Revolution” (152). En 1993, la Fundación Ayacucho publicó uno de sus volúmenes antológicos, bajo la dirección personal de Monteforte, que incluía *Los desencontrados*, *Llegaron del mar* y *Siete cuentos*, pero que no incluía *Una manera de morir*. En la última edición del *Diccionario de Escritores Mexicanos* (1998), en el artículo sobre Monteforte, firmado PMJ, se menciona *Una manera de morir* pero se distorsiona totalmente su contenido diciendo que “trata el conflicto de un hombre que fracasa en su lucha contra la sociedad” (415).xxi

Por fin, en una columna publicada en *La Jornada* y reproducida en *La Gaceta* de octubre de 2003, Carlos Montemayor (1947), autor mexicano de la novela documental muy buena *Guerra en el Paraíso* (1991), acerca del movimiento guerrillero dirigido por Lucio Cabañas entre 1971 y 1974 en el estado de Guerrero, señala lo remoto como una de las constantes en la novelística de Monteforte para luego distorsionar el tema de *Una manera de morir*: “lo remoto para Peralta es su incorporación al mundo de la burguesía” (29), sin decir absolutamente nada acerca de la desilusión de Peralta con el Partido Comunista y su suicidio moral al reingresar en el Partido al final de la novela.

El Partido Comunista ha dejado de ser un tema candente a partir de 1989 o antes pero el tema del conflicto entre la libertad del individuo y la disciplina o la presión de cualquier ortodoxia, política o religiosa, sigue muy vigente hoy día. Por eso, afirmo que por difícil que sea alcanzar la objetividad absoluta, es la responsabilidad de cada investigador y de cada profesor tratar de alcanzar esa objetividad y de repudiar las mentiras y las distorsiones. Espero que esta ponencia y mi futura traducción de *Una manera de morir* sirvan para resucitar esta novela tan injustamente asesinada.

FIN

BIBLIOGRAFÍA

- Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones de Andrea, 1965.
- Jesús Arellano, “Una manera de morir”. *Revista Mexicana de Cultura*, 552, 27 de octubre de 1957, 11.
- Arturo Arias, *Ideologías, literatura y sociedad durante la revolución guatemalteca de 1944-54*. La Habana: Casa de las Américas, 1979.
- John Beverley y Marc Zimmerman, *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo tra letteratura e società*. Roma: Bulzoni, 1997.
- Emmanuel Carballo, “¿Ética o lógica? Una manera de morir”. “México en la Cultura”, *Novedades*, 438, 11 de agosto de 1957, 4.
- *La Gaceta*, México: Fondo de Cultura Económica, 394, octubre de 2003.

- Otto-Raúl González, “Panorama de la literatura guatemalteca”, en Joaquim de Montezuma de Carvalho, Panorama das literaturas das Américas. Nova Lisboa, Angola: Município de Nova Lisboa, 1959, III, 1042.
- James Handy, “The Guatemalan Revolution and Civil Rights: Presidential Elections and the Judicial Process under Juan José Arévalo and Jacobo Arbenz Guzmán”. Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies, X (no. 19, 1985), 3-21.
- — , Revolution in the Countryside. Rural Conflict and Agrarian Reform in Guatemala, 1944-1954. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994, 182-183, 239.
- Arthur Koestler et al, The God That Failed. Londres: Hamish Hamilton, 1950.
- Dante Liano, “Las dos caras del mundo: un relato de Mario Monteforte Toledo”. Studi Latinoamericani 81, Romanica Vulgarica Quaderni 4/5, julio de 1982.
- Solomon Lipp, “Mario Monteforte Toledo — Contemporary Guatemalan Novelist”. Hispania, 44, setiembre de 1961, 420-427.
- Seymour Menton, Caminata por la narrativa latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- — , “Mario Monteforte Toledo y el arte de novelar”, Historia crítica de la novela guatemalteca. Guatemala: Editorial Universitaria, 1960; 2a edición actualizada, 1985.
- Margarita Michelena, “Un libro necesario. Mario Monteforte Toledo. Una manera de morir”. Estaciones, II, invierno de 1957, 450-453.
- Mario Monteforte Toledo, “Los actores del movimiento nacional 1944-1954”, Revista de la Universidad de San Carlos, 7, setiembre de 1989, 5-8.
- — , Conversaciones con Mathias Goeritz. México: Siglo XXI, 1993. (Cintas grabadas entre 1979 y 1981).
- — , Cuentos de derrota y esperanza. Xalapa:Universidad Veracruzana, 1962.
- — , “Una democracia a prueba de fuego. Homenaje a los que cayeron defendiendo la democracia guatemalteca; los días 18 y 19 de julio de 1949”. Documento de 47 páginas con varias fotos. Guatemala: Departamento de Publicidad de la Presidencia; Tipografía Nacional, agosto de 1949. Un ejemplar se encuentra en el Department of Special Collections de la biblioteca de la Universidad de Kansas.
- — , Los desencontrados. Llegaron del mar. Siete cuentos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- — , “Guatemala, Isla de Esperanza”, Cuadernos Americanos, 55, 1951, 7-35.
- — , Una manera de morir. México: Fondo de Cultura Económica, 1957; 2a edición, Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- Carlos Montemayor, “Notas para leer a Mario Monteforte Toledo”. La Jornada, México, sin fecha, reproducido en La Gaceta, México: Fondo de Cultura Económica, 394, octubre de 2003, 27-28.
- Aurora M. Ocampo de Gómez, ed. Diccionario de Escritores Mexicanos. México: U.N.A.M./Centro de Estudios Literarios, 1967; 1998.
- J.L.Perdomo Orellana y Gerardo Guinea Diez, Mario Monteforte Toledo. Diccionario Privado. Guatemala: Bancafé, 2002.
- José Revueltas, Los errores. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- — , Los días terrenales. México: Editorial Stylo, 1949.
- Nicholas W. Rokas, “Mario Monteforte Toledo: A Critical Analysis of His Prose Fiction”. Un-published Ph.D. Dissertation, University of Missouri, 1973.

NOTAS

i Una búsqueda bibliográfica en Ovid revela un sólo libro sobre Monteforte, La narrativa di Mario Monteforte Toledo (1997) de Clara Camplani, tesis publicada en Roma en 1997; una sola tesis escrita en los Estados Unidos: Nicholas W. Rokas, Mario Monteforte Toledo: A Critical Analysis of His Prose Fiction (University of Missouri, 1973), cinco artículos y una entrevista.

ii En realidad, según el Diccionario de Escritores Mexicanos, Monterroso salió de Guatemala y se radicó en México ¡en 1944!.

iii En “Guatemala, Isla de Esperanza”, artículo publicado en 1951 en Cuadernos Americanos, Monteforte explica con detalles y en tono ecuánime (14-15) cómo Arévalo balanceaba “las fuerzas que lo rodeaban” (33), con un saldo positivo. Lo caracteriza como “un hombre cuyo haber, que pesa mucho más que su debe” (35). Sin embargo, en años posteriores, parece que Monteforte le guardaba resentimiento a Arévalo porque en setiembre de 1989 publicó un artículo titulado “Los actores del movimiento nacional 1944-1954”, Revista de la Universidad de San Carlos, 7, págs. 5-8, quejándose de que “El Dr. Arévalo se ha perfilado como símbolo y prototipo de la llamada Revolución de Octubre” (5). Para 2002, no lo incluyó en su Diccionario privado. En cambio, dedica un párrafo más o menos favorable a Jacobo Arbenz: “Estuvo en todas las revueltas, con una absoluta frialdad y eficacia. Nunca estaba asustado ese hombre. Tenía ideas claras. Era muy modesto. No era gente de muchos amigos. Era cordial, pero desconfiado, discreto, callado. Nunca entenderé cómo pudo caer como cayó.” En nuestras conversaciones de 1955, Monteforte criticaba a Arbenz por no haber repartido las armas que tenía a la clase obrera que habría defendido el gobierno revolucionario contra Castillo Armas.

Otro detalle curioso respecto a la actitud de Monteforte hacia Arbenz es que en una publicación de 1949, titulada “Una democracia a prueba de fuego”, Monteforte lo elogia mucho a por haber dirigido la defensa del gobierno de Arévalo contra un golpe militar malogrado el 18-19 de julio de 1949. El atentado sucedió después del asesinato del coronel Arana, a quien Monteforte elogia señalando que constituía un obstáculo para los que planeaban el golpe: “hasta entonces obstáculo de tan siniestros planes” (Dept. of Special Collections, University of Kansas Libraries, page 8). No obstante, en el artículo de 1951, Monteforte declara que la muerte de Arana ayudó el movimiento revolucionario: “Ubico y más tarde Arana, que encarnaban las últimas esperanzas de las derechas nacionales y extranjeras, murieron en momentos igualmente oportunos y beneficiosos para el movimiento revolucionario” (15). Lo curioso es que Arana y Arbenz eran candidatos para la presidencia y había rumores que Arbenz estaba involucrado en el asesinato de Arana. El historiador James Handy presenta los dos puntos de vista sobre el asesinato en su artículo “The Guatemalan Revolution and Civil Rights”: “Arbenz reportedly enticed Arana out of Guatemala City with a tip about illegal arms in the presidential chalet in the resort town of Amatitlan, and had him killed in an ambush on his return. . . However, Arbenz and other top level officers argued that Arana had planned a coup, had threatened the president with an overthrow, and was returning to the capital with the arms to begin the revolt when Arévalo with congress’ approval, ordered his arrest. Arana’s men resisted arrest when

stopped on their way back to the capital and Arana was killed in the ensuing battle” (6) ‘Se dice que Arbenz sacó a Arana de la capital con el pretexto de recoger armas ilegales encontradas en el chalet presidencial a orillas del Lago de Amatitlán y lo hizo acribillar en una emboscada mientras volvía a la capital. . . En cambio, Arbenz y otros oficiales de alto rango insistieron que Arana había planeado un golpe, había amenazado al presidente y volvía a la capital con las armas para empezar la rebeldía cuando Arévalo, con la aprobación del Congreso, decretó su detención. Los hombres de Arana se negaron a detenerse en el camino de regreso a la capital y Arana murió en el tiroteo’. En otra versión del asesinato, Arturo Arias dice que Arana “trató de derrocar al gobierno por medio de un golpe de estado”. Arbenz, ministro de defensa y sectores estudiantiles y obreros. . . “Procedieron a arrestar a los conjurados. Al intentarse el arresto del coronel Arana se produjo un intercambio de disparos durante el cual dicho personaje así como algunos asistentes de ambas comitivas resultaron muertos” (277).

iv Solomon Lipp, “Mario Monteforte Toledo—contemporary Guatemalan novelist”. *Hispania*, 44 (setiembre, 1961), 420-427.

v Nicholas William Rokas, *Mario Monteforte Toledo: A Critical Analysis of His Prose Fiction*. Ph. D. Dissertation, University of Missouri, Columbia, 1972, p. 4.

vi J. L. Perdomo Orellana y Gerardo Guinea Diez, *Mario Monteforte Toledo*. Diccionario privado. Guatemala: Bancacafé, 2002.

6. Entre 1953 y 1958, Monteforte publicó en el Fondo de Cultura Económica de México seis traducciones: Los libros del conquistador (1953) de Irving Leonard, El mediterráneo y el mundo del mediterráneo en la época de Felipe II (1953) de Fernand Braudel (co-traducción con Wenceslao Rocas), La literatura norteamericana del siglo XX (1953) de H. Straumann, El alma romántica y el sueño (1954) de Albert Béguin, Las relaciones industriales y el orden social (1955) de W.E. Moore y Vida de John Maynard Keynes (1958) de E.F. Harrod.

viii Véase la carta que me dirigió desde Guatemala, fechada el 14 de octubre de 1954, reproducida en mi *Caminata por la narrativa latinoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002).

Según Perdomo Orellana en el *Diccionario Privado* (2002), basado en la propia cronología de Monteforte publicada en *Los desencontrados. Llegaron del mar. Siete cuentos* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993, 367), éste volvió a Guatemala en 1954 para asesorar al gobierno de Arbenz sobre el juicio que le sigue en el tribunal de La Haya el principado de Liechtenstein por un asunto de bienes alemanes. Según Monteforte, fue encarcelado en agosto por Castillo Armas durante nueve meses. En su libro titulado *Conversaciones con Mathias Goeritz*, Monteforte afirma entre 1979 y 1981 que fueron once meses de encarcelamiento: “Al producirse la invasión de 1954, me metieron en la cárcel once meses, sin explicación. Debo la liberación a una novela [sin nombrarla] que ganó un grueso premio internacional; ese dinero sirvió de base a un semanario de oposición que el gobierno destruyó en 1956 después de mandarme al exilio” (33). Como Castillo Armas derribó a Arbenz en junio de 1954 y la carta que recibí de Monteforte en octubre no alude nada a su encarcelamiento, esto queda por aclarar. Además, en la misma carta Monteforte dice que la Universidad de Guatemala le estaba preparando una especie de celebración para el 1 de

noviembre con motivo del premio otorgado por la Unión de Universidades Latinoamericanas a Una manera de morir. Cuando lo conocí en junio de 1955, no dijo absolutamente nada sobre su encarcelación. O Monteforte no recordaba bien lo que le había pasado o quería exagerar lo que había sufrido durante el régimen de Castillo Armas para congraciarse más con sus amigos izquierdistas.

ix En su propia autobiografía cronológica, publicada en el tomo de la Biblioteca Ayacucho de Caracas (1993), Monteforte dice que fundó Lunes en noviembre de 1955: otro lapso de memoria. Ya circulaba, por lo menos en junio y julio de 1955, porque yo lo leía.

x Para una versión literaria de estas experiencias, léase el cuento “La frontera”, publicado en Cuadernos Americanos, 6, nov.-dic. de 1956 e incluido en la colección Cuentos de derrota y esperanza (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962).

xi El embajador mexicano Francisco de Icaza tuvo que intervenir para que el gobierno guatemalteco dejara regresar a México a la esposa de Monteforte.

xii Reproducida en Menton, Caminata por la narrativa latinoamericana, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, epistolario, 112.

xiii En el prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho de Caracas en 1993, Monteforte recuerda su encuentro en 1945 con la obra de José Revueltas, “a quien sigo considerando uno de los novelistas latinoamericanos más importantes del hemisferio” (p. xxii).

xiv Revueltas fue expulsado del Partido Comunista Mexicano en 1943. En 1948 ayudó a Vicente Lombardo Toledano a fundar el Partido Popular. En 1949 publicó la novela Los días terrenales que provocó una polémica entre los comunistas y Revueltas se sintió obligado a denunciar su propia novela y a retirarla en 1950. Abandona el Partido Popular en 1955 y fue readmitido en el Partido Comunista Mexicano en marzo de 1956.

xv Jesús Arellano, “Una manera de morir”, Revista Mexicana de Cultura, 552 (27 de octubre de 1957), p. 11; Margarita Michelena, “Un libro necesario. Mario Monteforte Toledo. Una manera de morir”. Estaciones, II (invierno de 1957), 450-453; Emmanuel Carballo, “¿Ética o lógica?” (Una manera de morir), “México en la Cultura”, Novedades, 438, 11 de agosto de 1957, p.4.

En un ensayo panorámico de la literatura guatemalteca, publicado en 1959 en Panorama das literaturas das Américas, dirigido por Joaquim de Montezuma de Carvalho y publicado en Nova Lisboa, Angola, el poeta guatemalteco Otto-Raúl González afirma sobre Monteforte que “su mejor novela sigue siendo, sin discusión, Entre la piedra y la cruz” (vol. III, p. 1042). Una manera de morir figura entre una lista de otras obras pero falta Donde acaban los caminos.

xvi No obstante, en 1971, Monteforte publicó un breve resumen de la revolución de Guatemala de 1944 a 1954 en su libro Mirada sobre Latinoamérica (San José de Costa Rica: EDUCA). El resumen volvió a publicarse en 1975 en la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos. Aunque el resumen trata de un modo crítico la actuación del Partido Comunista, para la década de los setenta, la denuncia del comunismo oficial no ponía en peligro las credenciales izquierdistas de Monteforte.

xvii Aunque Fernando Alegría critica Una manera de morir por su anti-comunismo, elogia bastante a Monteforte en su Historia de la novela hispanoamericana, en la edición de 1965: “Sea cual sea su posición ideológica, ha expresado en sus libros la dramática condición del hombre centroamericano con una claridad e intensidad que no tienen parangón en la literatura de su tiempo” (226).

xviii Véase Arthur Koestler, Ignazio Silone, André Gide, Richard Wright, Louis Fischer, Stephen Spender, *The God That Failed*, London: Hamish Hamilton, 1950.

xix No creo que Monteforte haya sido tan redescubierto en el mundo literario. En el M.L.A. International Bibliography, no hay más que ocho artículos, entrevistas y disertaciones sobre Monteforte y su obra.

xx En su autobiografía cronológica, publicada en la edición de la Biblioteca Ayacucho (1993), Monteforte afirma que “El trabajo de todos los escritores exiliados desde 1956 fue quemado en público ese año y prohibido, hasta 1986” (373).

xxi En la primera edición del Diccionario (1967), se menciona Una manera de morir, atribuyéndole una segunda edición de 1964 y traducciones al francés y al húngaro, que no se confirman en la bibliografía en la edición de la Biblioteca Ayacucho, edición a cargo del mismo Monteforte. En la primera edición del Diccionario, se elogia Entre la piedra y la cruz, pero no hay ningún comentario sobre Una manera de morir.

Nota: Publicado anteriormente en la revista *Alba de América* y en el suplemento dominical “Domingo” de *Prensa Libre* de Guatemala.

Manual imperfecto del novelista

Seymour Menton

Hacia 1925, Horacio Quiroga elaboró un decálogo de mandamientos que publicó bajo el título de “Manual del perfecto cuentista”. Desde ese momento, por desgracia no se han eliminado los cuentistas imperfectos y son muy pocos los que han logrado el mismo grado de perfección de los mejores cuentos de Quiroga. Esto comprueba que es imposible establecer de antemano cuáles deben ser los ingredientes de un cuento sobresaliente, por no decir perfecto. Después de distinguir entre planetas, satélites y otros objetos celestiales del sistema solar colombiano, también estoy convencido de la imposibilidad de establecer criterios fijos y absolutos para todas las novelas de un solo país y mucho menos para todas las novelas de todos los países. A pesar de esa imposibilidad, los criterios siguientes pueden ser útiles para determinar el valor relativo de cualquier novela, o por lo menos, para distinguir entre planetas, satélites, meteoritos y platillos voladores.

1. Unidad orgánica

Una buena novela podría compararse a un edificio bien estructurado donde cada elemento cumple una función precisa, de acuerdo con un plan general. Para soportar el peso de la estructura y para crear un conjunto bello, no debería faltar ni sobrar ninguna piedra, ningún arbotante, ninguna viga ni ningún *quebra-luz*.

A veces, no se percibe a primera vista la armazón de una novela, lo que puede ocasionar la crítica de ciertos elementos aparentemente sueltos o gratuitos, o en el peor de los casos puede causar una interpretación equivocada de toda la novela. Para comprender una novela, hay que encontrar la clave o el eje estructurante que da coherencia a todos los elementos de la novela, por dispersos que sean.

En los análisis de *Frutos de mi tierra* y de *La vorágine*, el descubrimiento del eje estructurante desmiente a aquellos críticos que les han tachado su falta de unidad. La primera parece constar de dos novelas independientes que se entremezclan artificialmente. Sin embargo, la unidad orgánica salta a la vista al identificar como eje estructurante la ciudad de Medellín en un momento de transformación social. Aunque los personajes de los dos sectores sociales, es decir de las dos tramas, casi nunca aparecen en el mismo capítulo, están unidos por la estructura básica de los siete pecados capitales, algunos de éstos simbolizados por el puerco y por una serie de paralelismos.

La vorágine, en cambio, rezuma caos de acuerdo con su tema pero la identificación de su doble eje estructurante, el triangular y el circular, acaba con todas las incógnitas de la novela y revela tanto su complejidad artística como su trascendencia.

En las otras novelas estudiadas, la identificación del eje estructurante no representa ningún problema. Igual que *Frutos de mi tierra*, *El día señalado* se basa en el entretrejimiento de dos argumentos. Sin embargo, *El día señalado* podría servir de prototipo de una novela que sufre de un exceso de unidad orgánica. Los capítulos alternan demasiado rigurosamente entre los dos argumentos y hay una simetría exagerada entre las fuerzas del bien y del mal y los motivos recurrentes que les corresponden.

La unidad orgánica de una novela proviene de una idea preconcebida de parte del autor de la visión de mundo que quiere plasmar a través de la selección de un tema, una trama, un grupo de personajes y un conjunto de recursos estilísticos apropiados. Hacia el final de cada novela, suelen intensificarse los refuerzos estructurales, o sea las alusiones a personajes o a acontecimientos anteriores para ayudar al lector a recordar toda la novela como una unidad. El éxito de esta técnica depende de la destreza con que se hacen las alusiones. La sola utilización de esas alusiones no garantiza que se refuerce la obra artísticamente. A veces, esas alusiones se introducen de una manera forzada, artificial -lo que revela demasiado la mano del escritor restándole autenticidad a la obra-.

2. Tema trascendente

No es el tema en sí sino la combinación del tema con su modo de elaboración que determina la trascendencia de la obra. Las grandes tragedias de Shakespeare, *Hamlet*, *Macbeth* y *Otelo*, se sitúan en tierras o tiempos lejanos tanto de la Inglaterra del siglo diez y siete como de la América del siglo veinte pero las obras llevan ya tres siglos de destacarse por sus temas trascendentes: el estudio de ciertos rasgos de carácter

básicos del ser humano ejecutado de una manera magistral. En cambio, una novela detectivesca, por bien ejecutada que resulte, puede despertar un interés relampagueante pero que no deja de ser pasajero.

En cuanto a la novela colombiana, parece predominar la predilección por el tema social por encima del individual. Mientras *El otoño del patriarca* y *Cien años de soledad* pretenden abarcar la evolución histórica de todo un pueblo, de todo un continente y de toda la civilización occidental, otras obras como *Frutos de mi tierra*, *La vorágine* y *El día señalado* se sitúan dentro de un marco cronológico mucho más limitado. Cuando el tema del panorama familiar, como en *Respirando el verano*, carece casi completamente de una dimensión histórica, se reduce mucho la trascendencia de la obra, sobre todo, frente a *Cien años de soledad*. Tanto como la historia de Macondo se transforma en la historia del mundo occidental en *Cien años de soledad*, la plasmación de la violencia del mundo cauchero en *La vorágine*, a pesar de referirse a una situación muy precisa y limitada, llega a una mayor trascendencia que la de *El día señalado*, mediante sus dimensiones arquetípicas y su complejidad artística.

3. Argumento, trama, o fábula interesante

Uno de los grandes aciertos de *Cien años de soledad* es la fascinación que ejerce sobre una gran variedad de lectores. Igual que las grandes novelas del siglo diez y nueve, se narra una historia intrínsecamente interesante. Llámese argumento, trama o fábula, lo que sucede en la novela debe provocar el interés del lector y mantenerlo hasta el final. Indudablemente varían mucho los gustos y la preparación cultural de cada lector. Por lo tanto, lo que interesa a un lector, otro lo puede encontrar aburrido o incomprensible. No obstante, demasiados novelistas del siglo veinte se han dejado ofuscar por la búsqueda de novedades formales que a veces terminan en puro alarde tecnicista perjudicando el interés del relato. En efecto, *Cien años de soledad* se distingue de las otras novelas del llamado Boom hispanoamericano por su relativa y aparente sencillez. La trama es interesante por la variedad de sucesos, la variedad de personajes pintorescos y la dosis justa de humorismo. Por llevar los personajes nombres tan semejantes, el narrador se ve obligado a repasar periódicamente el elenco, pero cada vez que la lectura está a punto de ser aburrida por la repetición, en ese mismo momento se introducen atinadamente nuevos personajes y nuevos sucesos. Claro que la novela también despierta interés en el lector culto por sus distintos niveles de interpretación.

Aunque las otras novelas analizadas en este libro no se lean con el mismo grado de interés que *Cien años de soledad*, todas tienen una trama relativamente interesante. *El día señalado* se destaca por su gran tensión dramática que crece constantemente pero el fin resulta algo melodramático al prolongarse demasiado la escena culminante. En cambio, hay momentos en *Frutos de mi tierra* en que los pasajes descriptivos parecen prolongarse demasiado y se necesita una lectura cuidadosa para revelar su importancia en la estructura total de la novela. La lectura de *El otoño del patriarca* llega a ser monótona de vez en cuando pero el lector experimentado reconoce que esa monotonía es un efecto deseado por el autor para reflejar lo interminable de la dictadura del patriarca.

4. Caracterización acertada

La novela colombiana y la novela hispanoamericana en general no han sido justamente apreciadas por los críticos europeos y norteamericanos porque tal vez los criterios principales empleados por estos críticos sean la complejidad psicológica, la verosimilitud y la constancia de caracterización del protagonista y de los otros personajes. En las novelas de los llamados países desarrollados del mundo capitalista, los problemas sociales están subordinados a los problemas individuales mientras la búsqueda de la identidad nacional no constituye una preocupación porque ya se formuló hace mucho tiempo. En cambio, el novelista hispanoamericano suele considerarse la conciencia de su patria obligado a denunciar abusos, reclamar derechos y formular una nueva conciencia social. Por lo tanto, en muchas novelas hispanoamericanas, el protagonista no es un individuo sino un pueblo, una ciudad o una nación. Por eso, una obra como *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias no ha sido debidamente justipreciada fuera de Hispanoamérica y por eso, se han equivocado tanto críticos conradianos que han tratado de comprobar que una sola persona es el protagonista de *Nostramo* cuando en realidad es Costaguana, síntesis geográfica e histórica de la nación latinoamericana que protagoniza la novela.

Respecto a las novelas colombianas estudiadas, hay pocos protagonistas individuales en el sentido tradicional del género. Por ejemplo, el carácter grotesco del dictador de *El otoño del patriarca* no satisface al crítico que busca la verosimilitud. Lo mismo podría decirse de *La vorágine*. A pesar de ser Arturo Cova el narrador principal y el personaje más importante, se ha dicho con cierta razón que el verdadero protagonista de la novela es la selva. En algunas de las novelas estudiadas, no hay un sólo protagonista sino toda una familia (*Respirando el verano*) o todo un pueblo (*Cien años de soledad*, *El día señalado*). Los personajes de *Cien años de soledad* no se destacan por su complejidad psicológica sino por ser sumamente pintorescos, capaces de las acciones más incongruentes y a veces de la mayor ternura. Su falta de individualidad psicológica les permite transformarse en ciertos momentos en figuras arquetípicas. En *Frutos de mi tierra*, de acuerdo con la estética realista decimonónica, los personajes son puras caricaturas. En el caso de *Respirando el verano*, sin embargo, como tiene más trazas de novela psicológica, es lícito criticarle el desarrollo insuficiente de ciertos personajes y el no mantenerse la caracterización original de Jorge.

5. Constancia de tono

Un tono constante forma, desde luego, parte de la unidad orgánica de una obra. El tono exaltado de *La vorágine* concuerda tanto con el carácter de poeta delirante del narrador principal como con la intensidad del sufrimiento de las almas perdidas en la selva infernal. En una novela de este tipo desentonaría cualquier intento de parte del narrador de permitirse los juegos de palabras que abundan tanto en *Frutos de mi tierra*.

A pesar de que la novela hispanoamericana en general se caracteriza por su tono dramático, trágico y sombrío, reflejo de la realidad, sólo dos de las novelas colombianas estudiadas aquí, *La vorágine* y *El día señalado* siguen esa pauta. *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca* sobresalen en gran parte por el sentido humorístico del autor basado en la hipérbole rabeliana y en la naturalidad con que se narran las cosas más extravagantes.

El humor típico del costumbrismo del siglo diez y nueve se reviste en *Frutos de mi tierra* de un fuerte tono crítico basado en la ironía que no deja de sentirse en ningún momento. Por eso, no solamente el amor entre Filomena y César sino también el de Martín

y Pepa distan mucho de tomarse tan en serio como el de María y Efraín en la novela de Isaacs.

6. Adecuación de recursos técnicos

El empleo de cualquier recurso técnico, por novedoso y bien ejecutado que sea, no constituye automáticamente un acierto. Todo recurso técnico tiene que relacionarse con el plan general de la novela. Si trazamos la trayectoria de la novela colombiana en total desde *Manuela* (1858) hasta *Cien años de soledad* (1967) y sus satélites, no cabe duda que hay una creciente conciencia profesional de parte de los autores. A medida que va creciendo el nivel cultural del lector medio, también va creciendo la preparación cultural y profesional del novelista medio. Con la modernización reciente y repentina de varios países hispanoamericanos, por muy defectuosa que sea, se ha creado un sector intelectual mucho más amplio que antes y que ya no se siente tan dependiente de la cultura europea o norteamericana. De ahí que hayan surgido novelistas como Carpentier, Asturias, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa que han merecido el respeto de los críticos de París, Londres y Nueva York y que no tienen nada que pedir a sus congéneres europeos y norteamericanos.

No obstante, esto no quiere decir de ninguna manera que cualquier novela de la década del 60 sea superior a todas las novelas, digamos, de la década del 20. Es muy posible que el conjunto de novelas de 1960-70 supere al conjunto de novelas de 1920-30 pero ya se ha comprobado la alta calidad artística de *La vorágine* con la cual ¿qué otra novela colombiana más reciente, fuera de *Cien años de soledad*, podría competir? De la misma manera se ha comprobado la alta calidad artística de *Frutos de mi tierra* dentro de la tendencia artística de su época.

Entre los recursos técnicos comentados en los capítulos individuales, se destacan el contrapunto (*Frutos de mi tierra*, *El día señalado*), una alternación de distintos planos cronológicos (*Respirando el verano*, *El otoño del patriarca*), el cambio de voz narrativa (*La vorágine*, *El día señalado*, *El otoño del patriarca*), los comentarios sobre la misma gestación de la novela (*La vorágine*) y otros. Como se ve por los ejemplos, esas técnicas no se limitan a las novelas más recientes.

El contrapunto suele tener mayor efecto cuando se van alternando capítulos cuyas relaciones no son demasiado obvias desde el principio y por lo tanto, obligan al lector a buscarlas. En ese sentido, *Frutos de mi tierra* supera a *El día señalado*. La novela de Mejía Vallejo sigue un plan demasiado rígido de alternar entre los dos temas demasiado parecidos y entre los dos narradores cuyos estilos tampoco se diferencian bastante. Cuanto más obvios y simplistas los personajes y elementos antagónicos y cuanto más abundantes los grupos binarios, tanto menos su efecto artístico. Cuando se oponen demasiado claramente las fuerzas del bien y del mal, se cae en el maniqueísmo, pecado capital para el crítico del siglo veinte que califica la caracterización por el grado de conflictividad de los personajes. Por eso, en *El día señalado*, el Cojo Chútez impresiona como mejor creación literaria que su hijo que no tiene más que una obsesión, la de la venganza.

El dualismo es un fenómeno universal pero suele aparecer más en la novela colombiana como factor determinante que en la novela de otros países hispanoamericanos. Eso podría atribuirse a la oposición tradicional entre liberales y conservadores que sigue siendo un

tema importante en las novelas de la Violencia de la segunda mitad del siglo veinte. Si hace falta comprobar que el fenómeno dualístico no aparece en tantas novelas colombianas por casualidad, sólo hay que echar una ojeada a una excepción, *La vorágine*, estructurada sobre una base trinaría.

Una de las técnicas predilectas de los novelistas del siglo veinte es el romper la cronología lineal de las novelas anteriores. Al explorar el laberinto de la mente humana, el novelista presenta simultáneamente el presente y distintos momentos del pasado. En *Respirando el verano*, los saltos cronológicos a veces son tan arbitrarios que sirven más para crear un rompecabezas que para profundizar en la caracterización de los personajes. En *El otoño del patriarca*, como en *Cien años de soledad*, resalta no tanto la simultaneidad de distintos planos cronológicos sino la coexistencia de un tiempo muy limitado y muy preciso con un tiempo vago casi atemporal, propia del realismo mágico. En *El otoño del patriarca*, ese concepto del tiempo refleja el carácter interminable de la dictadura hispanoamericana. A pesar de su mayor sencillez cronológica, *Cien años de soledad* refleja el concepto borgesiano de la fusión de pasado, presente y futuro.

Además de acabar con la cronología lineal, el novelista del siglo veinte también acaba con el narrador omnisciente. La realidad se hace relativa y hay que verla desde distintos ángulos. Ningún individuo es capaz de conocer la realidad. En *La vorágine*, un narrador engendra a otro en una especie de reflejo de los círculos concéntricos del infierno por donde va bajando Arturo Cova. Los narradores en *El otoño del patriarca* se vuelven a veces totalmente anónimos y van cambiándose constantemente para crear la impresión de que es imposible conocer la realidad, o sea que no hay una sola realidad absoluta.

Desde Unamuno y Pirandello, la literatura del siglo veinte ha revelado una tendencia de explorar el proceso creativo dentro de la misma obra creada. Respecto a la novela hispanoamericana, *Rayuela* de Julio Cortázar se reconoce como el prototipo. No obstante, tanto como esa tendencia se remonta al *Quijote* y a *Tristram Shandy* en el plano de la literatura universal, en la novela colombiana los antecedentes de ese aspecto de *Cien años de soledad* pueden encontrarse en *La vorágine*. Como se ha visto en los capítulos individuales, hay distintos modos de incorporar esa técnica en la novela. Lo que sí suelen tener en común es la conciencia de la relación entre la obra que se está creando y las obras maestras de la literatura universal, y en los ejemplos más recientes, de la literatura hispanoamericana.

El reconocimiento de la presencia de esas obras universales es indispensable para comprender *La vorágine* (*La divina comedia*). En cuanto a *Cien años de soledad*, la novela sobresale por su gran originalidad a pesar de que alude intertextualmente a muchísimas obras literarias desde el *Antiguo Testamento* hasta *Rayuela*, alusiones que constituyen una de las varias estructuras totalizantes.

7. Lenguaje creativo

El mayor énfasis que se ha dado últimamente a la experimentación estructural también se refleja en el lenguaje hasta el punto de que se habla de la novela lingüística. Una novela, como toda obra literaria, se hace con palabras y un criterio para juzgar una novela tiene que ser la adecuación del lenguaje. El lenguaje o el estilo empleado por el novelista no puede analizarse en un vacío sino en relación con todo el organismo de la novela. Dentro de los

distintos estilos epocales, no cabe duda de que ciertos autores se destacan por su maestría lingüística. Los colombianos en general tienen fama de ser buenos hablantes y en efecto todas las novelas estudiadas lucen un gran dominio de la lengua.

Entre las novelas estudiadas, hay que elogiar *Frutos de mi tierra*, por su combinación de un lenguaje culto, rico en vocablos e ingenioso con una maestría del dialecto popular de Medellín; *La vorágine*, por su cualidad delirante de su prosa. *El día señalado* y *Respirando el verano* lucen un lenguaje rico en efectos sensoriales y en imágenes que a veces llegan a ser excesivos. En cambio, la parquedad de esos efectos en *Cien años de soledad* da mayor relieve. El uso exagerado de la anáfora en *El otoño del patriarca*, de acuerdo con el tema de la novela, indica que el novelista profesional es el que sabe adaptar o cambiar su estilo según las necesidades de cada novela.

8. Originalidad

Además de las cualidades intrínsecas de una novela, hay, por lo menos, dos factores extrínsecos que contribuyen a su fama: su originalidad y su impacto posterior sobre otras obras. Para determinar la originalidad de una obra, su fecha de publicación es muy importante. *Frutos de mi tierra* (1896), a pesar de sus logros artísticos, seguramente habría sido más reconocida como la mejor novela realista de Hispanoamérica si se hubiera publicado treinta años antes. *La vorágine* y *Cien años de soledad* se aprecian, entre otras cosas, por su falta de antecedentes europeos. En cambio, *El otoño del patriarca*, a pesar de sus aciertos, sufre por seguir el camino ya trillado de la dictadura sintética de la América Latina (*Nostramo*, *Tirano Banderas*, *El recurso del método*, etc).

9. Impacto posterior

Si se juzga el valor de una novela por su impacto posterior, por su engendro de otras novelas parecidas, no cabe duda de que las mejores de todas las novelas colombianas son *María*, *La vorágine* y *Cien años de soledad*. En esas tres obras coinciden los altos valores intrínsecos con una influencia sobre otros novelistas dentro y fuera de Colombia. Hay un parentesco bastante obvio entre *María* y las historias sentimentales de *El alférez real* (1886) del colombiano Eustaquio Palacios, *Carmen* (1882) del mexicano Pedro Castera, *Angelina* (1893) del mexicano Rafael Delgado, *Peonía* del venezolano Manuel V. Romero García y otras muchas. *La vorágine* tuvo aún mayores repercusiones llegando a ser casi el prototipo de la novela criollista aunque no plantea el tema maniqueísta de civilización y barbarie que caracteriza a tantos de sus engendros. Apenas han transcurrido diez años desde la publicación de *Cien años de soledad* y ya hay toda una escuela macondina en Colombia. Fuera de las fronteras nacionales, la novela ha gozado de un éxito tremendo por todo el mundo y su influencia salta a la vista en *Los fulgores del tiempo* del nicaragüense Sergio Ramírez, en *Los niños de medianoche* de Salman Rushdie de la India y de otras muchas novelas de Hispanoamérica, Estados Unidos, Europa, África y otras partes.

* * *

El gran éxito de *Cien años de soledad* y la relativa riqueza de la novela colombiana desde 1960 suele identificarse con el Boom de la novela hispanoamericana. No obstante, el hecho de que ese Boom no se haya manifestado en todos los países con el mismo brillo indica que influyen también factores locales. Desde 1960, la novela guatemalteca y la ecuatoriana

están en relativa decadencia. En Guatemala, a causa de los gobiernos represivos desde 1954, un gran porcentaje de los literatos prefieren vivir en el exterior y a excepción de Miguel Ángel Asturias y Mario Monteforte Toledo, muerto el uno, ya en los 60 el otro, ningún novelista ha cobrado renombre ni siquiera nacional. En el Ecuador, los famosos viejos de la década del treinta, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco y Jorge Icaza se han regenerado con nuevas obras que caben dentro del Boom. Tal vez por eso, no se han perfilado nuevos valores en la novelística de ese país. En Venezuela, la actividad editorial ha aumentado muchísimo pero los únicos nombres que suenan fuera del país son Salvador Garmendia y en grado menor, Adriano González León.

En Colombia, la incorporación socioeconómica de la región de la costa en la nación y el crecimiento vertiginoso de Bogotá ha puesto fin al regionalismo tradicional. A partir de la década del 60, no cabe duda de que Bogotá es el único centro cultural del país a donde acuden novelistas de todas partes. Una mayor conciencia nacional despertada en parte por la Violencia ha contribuido a fomentar la producción novelística. Si Colombia todavía no se encuentra novelísticamente a la par de México ni de Chile, se debe a que esos dos países ya tenían una fuerte conciencia nacional a principios del siglo diez y nueve cuando nacía la novela. Sin embargo, si se juzga la novela colombiana sólo desde 1960 hasta la actualidad, supera a la chilena y sólo se encuentra a la zaga de la mexicana, la argentina y tal vez la cubana. Para que alcance a éstas y tal vez rebasarlas, tendrá que escaparse de la órbita macondina y encontrar los modos más apropiados para novelar las tremendas contradicciones que se ven diariamente en la nueva Bogotá. Tal vez lo haga el mismo García Márquez aunque es más probable que sea algún joven bogotano que haya experimentado en carne viva esa transformación.

Nota: Último capítulo (conclusiones) del libro *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978), recientemente incorporado a su nuevo libro: *Caminata por la narrativa latinoamericana* (2002).

El oficio de editar y algunas pistas para los autores

Mario Muchnik

Cada editor, según su línea editorial, recibe un número variable de manuscritos. Algunos reciben cientos por mes, otros decenas y otros alguno que otro. Yo he recibido, a lo largo de los años, un promedio de tres o cuatro manuscritos por semana, no más. Y cuando digo “manuscritos” me refiero a manuscritos no solicitados, de esos que llegan por correo o por mensajero, habitualmente acompañados por una carta del autor con la que éste pretende ganarse la buena voluntad del editor como lector. Craso error, desde luego, porque estas cartas, llenas de elogios al editor, quedaban en mi caso sin leer hasta una vez tomada una decisión con respecto a la obra.

Mi método siempre fue el mismo. Solía abrir el manuscrito en su primera página y leer en voz alta las primeras líneas. Luego iba a la última página y leía, siempre en voz alta, las últimas líneas. Finalmente abría al azar aproximadamente en la mitad, y leía unas líneas. Si este muestreo no provocaba mi hilaridad o mi indignación -algo muy habitual, hilaridad o indignación regocijadamente compartidas por mi secretaria-, volvía a la primera página y la leía entera. Luego a la última. Luego a la mitad del libro.

El manuscrito que lograba superar este somero, arbitrario y seguramente injusto procedimiento, era apartado y mi secretaria me lo mandaba a casa por mensajero, junto con los otros cinco o seis que habían logrado despertar un interés de la misma índole.

En mi casa, por las tardes, el procedimiento era exactamente el mismo pero el muestreo ya no era el de un total de tres páginas sino el de cinco o seis del principio, cinco o seis del final y cinco o seis del medio. Tal vez uno o dos manuscritos sobrevivieran a esta criba. Éstos, apartados, eran mi lectura de los siguientes días. Los demás volvían a la oficina y de ahí a sus autores.

La lectura de los manuscritos así seleccionados comenzaba, ahora con un lápiz en la mano, después de una pausa para un café y una serie de meditaciones acerca de la gramática, la sintaxis, las vocaciones equivocadas y el sentido de la vida en general. Y los peligros de escribir y los, aún mayores, de editar.

¿Cuáles eran mis criterios? En primer lugar que el autor supiera escribir. Hay muchos autores cultos que no saben escribir. Y no me refiero únicamente a ese oído musical imprescindible para que la prosa “cante”, como puede cantar a veces la poesía. Me refiero sencillamente al saber usar los verbos, saber conjugar; al saber deletrear y acentuar las palabras; al tener una noción de la función de los puntos y las comas; en una palabra, al haber aprendido alguna vez lo que se enseña en las escuelas primarias. Es sorprendente hasta qué punto escritores de ley presentan manuscritos que, juzgados sólo por reglas gramaticales, serían rechazados por maestros de instrucción básica.

En segundo lugar, el contenido de la primera página. Siempre dije: una novela debe comenzar en la página 1. Es igualmente sorprendente la cantidad de autores que se sienten en la obligación de explicar la novela antes de entrar de lleno en ella. Y aunque en una novela como José y sus hermanos Thomas Mann inflija al lector unas cien páginas de filosofía antes de poner en marcha la acción, no perdamos la perspectiva y el sentido de la medida: Thomas Mann, como Lev Tolstói, era capaz de transformar cien páginas de filosofía en novela mediante el arte consumado de su prosa. Otros autores no lo son.

FIN

Apuntes sobre la literatura policial

Araceli Otamendi

"Enseñadme un hombre o una mujer que no soporte las novelas de misterio y yo os enseñaré un tonto, un tonto mañoso quizá, pero un tonto al fin y al cabo".

-Raymond Chandler

Dijo Raymond Chandler, maestro del género policial negro: "Enseñadme un hombre o una mujer que no soporte las novelas de misterio y yo os enseñaré un tonto, un tonto mañoso quizá, pero un tonto al fin y al cabo". La literatura policial, tanto los cuentos como las novelas, produce libros entretenidos. Combatir el aburrimiento tal vez sea uno de los principales fines de la narración. Habría que tener en cuenta algunas características, opiniones y la experiencia de algunos autores del género.

***A sangre fría* de Truman Capote, hechos reales en la ficción.**

A sangre fría narra sucesos reales. El escritor norteamericano investigó a numerosas personas y realizó entrevistas, para luego escribir el libro. Acerca de esta novela, el escritor dijo en el prólogo del libro *Música para camaleones*: "Yo quería escribir una novela periodística, algo en mayor escala que tuviera la verosimilitud de los hechos reales, la cualidad de inmediato de una película cinematográfica, la profundidad y libertad de la prosa y la precisión de la poesía. Sólo en 1959 un misterioso instinto dirigió mis pasos hacia el tema -un oscuro caso de asesinato en una región aislada de Kansas- y finalmente, en 1966, pude publicar el resultado: *A sangre fría*".

El libro está basado en una historia real; el asesinato de una familia de granjeros atrapa al lector desde el inicio. La prosa seductora del autor va armando el rompecabezas mediante una trama que mantiene el interés permanentemente. El autor profundiza también en la psicología de los personajes, tanto de las víctimas como de los asesinos, teniendo siempre en cuenta el ambiente y el desarrollo de la acción. A lo largo de la lectura, el autor va mostrando la sociedad a la que pertenecen los personajes mientras se suceden distintos planteos éticos. No se trata de un crimen perfecto, aquél que jamás se descubre, sino que los asesinos son descubiertos, enjuiciados y condenados. No se trata de una apología del delito, sino de una indagación en los hechos, en una búsqueda de la verdad, y, en definitiva, digno de un escritor de la talla de Capote, de un profundo conocimiento del ser humano, en una novela narrada con maestría y que se ha convertido en un clásico del género.

La novela policial según Jorge Luis Borges

Según Borges la novela policial tiene fecha de nacimiento: 1841, y su inventor, dice, es Edgar Allan Poe, quien en ese año escribió *Murders in the Rue Morgue* (el escritor argentino prefiere traducirlo como "Los crímenes de la calle morgue" en lugar de "Los

asesinatos en la calle Morgue”). Entre otras cosas, Borges reconoce una virtud en las novelas policiales, y es que la obra de arte debe tener un principio, un medio y un fin. En cuanto al futuro de esta clase de literatura Borges dijo que en el género policial hay mucho de artificio pero que una vez agotadas todas las posibilidades del género, la novela policial tendría que volver al seno común de la novela y apuntó hacia algunas obras clásicas: *Macbeth* de Shakespeare, las novelas de Dostoievsky, entre ellas *Crimen y Castigo*. La misión de la novela policial, dijo Borges, puede ser recordar las virtudes clásicas de la organización y premeditación de todas las obras literarias.

La novela policial según Raymond Chandler

El autor norteamericano, maestro del género negro, distingue diversas clases de adjetivos para las novelas policiales.

Novela (o cuento) detectivesca, dice, implica que la historia se refiere principalmente a hechos físicos y sensoriales, su descubrimiento, organización, elucidación y conversión en una trama. La mayor parte del género es fraudulenta en algún modo, afirma Chandler, pero cuando no lo es constituye la forma clásica y puede utilizar con todo derecho la palabra detectivesca.

Chandler asigna el calificativo de “misterio” considerándolo un término poco afortunado. Es el término más genérico, dice, por tratarse del que más incluye y menos excluye. En ese tipo de narraciones no se trata de buscar al criminal correcto sino de buscar una razón de ser, un significado para los personajes y las relaciones, qué demonios pasó, en lugar de quién lo hizo. El énfasis está puesto más en las personas y no en los hechos. El autor norteamericano diferencia, entonces, a las novelas de “misterio” de las de “suspense”, porque en éstas puede haber misterio y quizá un detective, pero forman parte de la presión externa. En estos relatos siempre hay alguien en apuros, dice Chandler, y la historia se cuenta desde el punto de vista de esa persona. También está el relato detectivesco inverso, un crimen detallado y cuidadosamente ejecutado, que requiere un descubrimiento aún más detallado.

Otro subgénero según Chandler es la “persecución”, el relato parecido a una novela de espías donde el héroe o la heroína no tiene más armas que la huida y la ocultación. Las incidencias del caso constituyen toda la historia.

Por último Chandler habla de la “novela de crímenes”, donde en una historia hay un asesinato pero eso no la sitúa, afirma, en la categoría de novela de misterio o detectivesca.

***Crímenes perfectos*, antología de textos de Ricardo Piglia**

El escritor argentino Ricardo Piglia realizó esta antología de cuentos de varios autores donde en el prólogo dice: “El crimen perfecto es la utopía del género policial pero es también su negación”. Un crimen tan bien ejecutado que jamás se descubre es el horizonte al que aspiran los textos (o sus lectores) y, sin embargo, sabemos que esa expectativa será (fatal y resignadamente) frustrada”. Tampoco se trata aquí de una apología del crimen ya que Piglia afirma: “Habría que hacer una arqueología de las soluciones extraordinarias que a lo largo de los años los autores de relatos policiales han inventado para resolver casos que parecían no tener solución. Ese catálogo de sorpresas a la vez ingenioso e ingenuo

permitiría comprobar hasta qué punto el género viene a resolver un conflicto que la sociedad no puede resolver porque siempre habrá crímenes sin solución”.

Sin embargo, la narración de estos crímenes sin resolver no se termina con el relato sino que existe siempre la posibilidad de que alguien, un futuro investigador, deduzca quién está detrás del crimen. Así, según Piglia, muchos de los relatos de esta antología podrían ser el primer paso de un volumen en el que se inventaran historias que empiezan donde estos textos terminan. La antología reúne los siguientes relatos: “El tonel de amontillado” de Edgar Allan Poe, “La confesión de Stavroguin” de Fedor Dostoievsky, “El difunto Mister Elvesham” de H.G. Wells, “Una cama terriblemente extraña” de Wilkie Collins, “Los asesinos”, de Ernest Hemingway, “Una rosa para Emily” de William Faulkner, “Señor, Tú que me ves” de Patrick Quentin, “El problema final”, de Arthur Conan Doyle, “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, “Cuento para tahúres” de Rodolfo Walsh, “A las tres” de William Irish, “Soborno y Corrupción” de Ruth Rendell, “La heroína” de Patricia Highsmith, “Crimen premeditado” de Witold Gombrowicz, “La larga historia” de Juan Carlos Onetti y “El productor Asistente” de Vladimir Nabokov.

FIN

Bibliografía

- Truman Capote: *A sangre fría*, Editorial Sudamericana
- Truman Capote: *Música para camaleones*, Editorial Emecé
- Raymond Chandler: *Chandler por sí mismo*, Editorial Debate
- Ricardo Piglia: *Crímenes perfectos*, Editorial Planeta
- Ricardo Piglia: *Seminario Borges y el género policial*, Secretaría de Publicaciones del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Nota: La autora es escritora, artista y periodista. Vive en la ciudad de Buenos Aires. Graduada en la carrera de Sistemas en la Universidad Tecnológica Nacional. Ha publicado la novela policial *Pájaros debajo de la piel y cerveza*, ganadora del Premio Fundación El libro-Edenor, en el marco de la XX Feria Internacional del libro de Buenos Aires, en 1994. Como escritora y periodista tiene publicaciones en múltiples revistas en Argentina y en el extranjero. Ha sido productora y columnista de programas culturales y Directora de Talleres Literarios de la Sociedad Argentina de Escritores. Actualmente dirige las revistas web [Archivos del Sur](#) y Barco de papel. (c) Araceli Otamendi, todos los derechos reservados. Registro de la propiedad intelectual 481050.

Diez autores cuentan cómo crear un personaje de novela

Periódico Clarín – Argentina

De Don Quijote a Harry Potter, los personajes revelan la cara del autor. Clarín entrevistó a diez escritores para saber cómo se encuentran y conviven con los protagonistas de sus libros.

Hubo un día en que el profesor Baer encontró los cuentos de terror de Jo March y le pareció que ninguna mujer -y menos si estaba por ser su novia- podía escribir esas cosas. Jo March lloró ese día y prometió escribir cuentos para niños. Fue un día de dolor -en realidad muchos días, uno por lectora- para miles de nenas de todo el mundo: las que leyeron, a través de más de un siglo, *Mujercitas*. Esa renuncia, el punto en que se somete la rebelde, la independiente, la talentosa Jo, era casi una amenaza. ¿Era real Jo March? O mejor: ¿qué tienen, cómo están hechos los personajes de la literatura que se meten en nuestra vida?

Una primera respuesta la da Luigi Pirandello, el autor italiano que en 1921 dio a conocer su obra de teatro *Seis personajes en busca de un autor*. “Los personajes -dice- no deben aparecer como fantasmas sino como realidades creadas, construcciones inmutables de la fantasía: más reales y más consistentes, en definitiva, que la voluble naturalidad de los actores”.

Por obra de la literatura, un enamorado es un Romeo, pero si las familias se llevan mal son Montescos y Capuletos. Shakespeare los creó hacia 1595, cuando los barcos cruzaban los mares cargados de esclavos. Shakespeare, sus contemporáneos, los poderosos de su época son menos que polvo. Los personajes siguen vivos. Pero claro que no cualquier personaje vive: ésa es labor del autor.

“Yo quisiera, y me esfuerzo para que así sea, que mis personajes sean ellos mismos y no hechos a imagen y semejanza del autor”, dijo en 1987 Adolfo Bioy Casares. “Trato de no transmitirles cosas mías, de mi formación intelectual”, había dicho en 1976.

Hay personajes que tienen más de una vida, sin que haya cambiado una letra del texto original. Uno de esos casos es el de Martín Fierro. Antes de que el *Martín Fierro* fuera el poema nacional, el libro de José Hernández era leído como un texto campero más, escrito como protesta por las condiciones de vida de los gauchos en los fortines. Poco después del Centenario, Leopoldo Lugones hizo una serie de conferencias en el Teatro Odeón donde se ocupó de canonizar el poema. Lugones presentaba al gaucho como símbolo de la nacionalidad y de paso lo contraponía a una inmigración creciente. Quedaron de lado sus borracheras y su rebeldía y Fierro encarnó las virtudes nacionales. Borges, que discutía a Lugones, discutió también esta idea: “Nuestra historia es mucho más completa que las vicisitudes de un cuchillero de 1872, aunque esas vicisitudes hayan sido contadas de un modo admirable”.

En 1963, Julio Cortázar escribió *Rayuela* y allí apareció La Maga, una mujer bohemia, que se cita al azar con su amante, Horacio Oliveira, en cualquier esquina de París. Muchas mujeres quisieron ser La Maga, muchas cosas llevaron su nombre o el de Rocamadour. ¿Fue un personaje pensado hasta el más mínimo detalle? La Maga es montevideana, del barrio del Cerro. ¿Por qué? Cortázar lo dijo con sencillez: “Ahora, por qué la puse a ella ahí, no lo sé. Porque no hay que olvidarse de lo que se cuenta cuando La Maga recuerda lo

que le había pasado con un negro y habla de lo que era la casa. Allí se describe un conventillo y me pareció que el Cerro venía bien para ubicarla”.

Si se hace una lista de personajes temerarios, allí estará Carrie White, esa estudiante frágil de la que se burlan sus compañeros. Stephen King, su autor, sabe de dónde salió Carrie: lo mandaron a limpiar un vestuario femenino. Días después “me acordé del vestuario y empecé a visualizar la escena inicial de un relato: un grupo de niñas duchándose sin intimidad y una de ellas empieza a tener la regla. Lo malo es que no sabe qué es y las demás empiezan a burlarse de ella y a tirarle compresas...” Esta imagen se combinó con un recuerdo: King leyó un artículo sobre la facultad de mover objetos con el pensamiento. “Ciertas pruebas apuntaban a que la gente joven era más propensa a tener esa clase de poderes, sobre todo las niñas en el inicio de la adolescencia, cuanto tienen la primera...” Se habían unido dos ideas. Hecho.

“Hago los personajes para que vivan su propia vida”

RAY BRADBURY

Es estadounidense. Escribió *Crónicas marcianas*; *El hombre ilustrado*; *Fahrenheit 451*; *Cuentos del futuro* y *Las doradas manzanas del sol*.

Yo diría que creo mis personajes para que vivan su propia vida. En realidad, no soy yo quien los creo a ellos sino que son ellos quienes me crean a mí. Lo que tengo claro cuando escribo, es que quiero que los personajes vivan al límite de sus pasiones y de sus emociones. Quiero que amen, o que odien, que hagan lo que tengan que hacer, pero que lo hagan apasionadamente. Es eso, esa pasión, lo que la gente recuerda para siempre en un personaje. Pero no tengo un plan preconcebido: quiero vivir las historias mientras las escribo. Le doy un ejemplo sobre cómo es mi relación con los personajes. Es algo que me pasó: el personaje principal de *Fahrenheit* -obligado a quemar libros- vino un día a mí y me dijo que no quería quemar más libros, que ya estaba harto. Yo no tenía opciones, así que le contesté: “Bueno, como quieras, deja de quemar libros y listo”.

De modo que él no quemó más libros y así terminó escribiéndose esa novela.

“Entre las tensiones y la actitud liberadora”

PAULO COELHO

Es brasileño. Integra la Academia de Letras del Brasil. Escribió, entre otros: *El alquimista*; *La quinta montaña*; *Brida* y *Veronika decide morir*.

Todo hombre pasa -según mi entender- por un proceso que es semejante al de un volcán. Se va acumulando masa y en la superficie no se transforma nada. El hombre, entonces se pregunta: “¿acaso mi vida será siempre así?”. En un momento dado empiezan los síntomas de la erupción. Si el hombre es una persona inteligente, dejará que la lava salga y se transforme el paisaje que lo rodea. Si es un burro, tratará de controlar la explosión; a partir de ese punto toda su energía se gastará en el intento de mantener ese volcán bajo control.

Yo fui lo bastante pragmático como para entender que era necesario aceptar una cierta medida del dolor de la explosión para después poder alegrarme con el nuevo paisaje. Así es como los personajes de todos mis libros viven entre estos dos mundos: uno de ellos es el mundo en que rige el aumento de las tensiones. El otro, es el de la actitud de liberación.

“El novelista es como un médium de ese individuo”

ROSA MONTERO

Es española. Escribió, entre otros: *La hija del caníbal*; *Crónica del desamor*; *Te trataré como a una reina*; *El corazón del tártaro*, *Amado amo* y *Bella y oscura*.

Los personajes aparecen en tu cabeza en primer lugar muy pequeños, reducidos a una imagen, o una frase, o un gesto, una característica, una decisión, algo... es un núcleo sustancial a partir del cual ese personaje se va construyendo. Y lo desarrollas viviéndote dentro de él, es decir, es el personaje el que te va enseñando cómo es.

El novelista debe de ser lo suficientemente humilde como para dejar de lado su voluntad, digamos, y hacer caso a lo que el personaje le va contando de sí mismo... en algún sentido, el novelista es como un médium de ese individuo. La creación de una novela es muy semejante a un sueño. Tú no escoges el sueño que vas a tener, por el contrario el sueño se te impone. Por eso, cuando el escritor tiene verdadero talento, a veces los personajes le sacan de sus propios prejuicios. Por ejemplo, Tolstoi, que era un machista terrible y un reaccionario, escribió *Anna Karenina* queriendo hacer un libro contra el progreso; su idea primera era contar cómo el progreso era tan malo que incluso las mujeres se hacían adúlteras. Pero luego su personaje, Anna, le arrastró hacia algo mucho más verdadero, hacia un libro que denuncia el sexismo, la doble moral burguesa, la opresión de las mujeres. Todo eso se lo contó Anna a Tolstoi.

“Surgen de algún lugar entre los sueños y la esperanza”

ÁNGELES MASTRETTA

Es mexicana. Escribió *El mundo iluminado*; *Mal de amores*, *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes*; *Puerto libre* y *Ninguna eternidad como la mía*.

Ojalá tuviera claro cómo se construye un personaje. Si lo supiera estaría construyendo uno tras otro.

Yo creo que los personajes se crean dentro de uno, mucho antes de que uno se atreva a contarlos. A veces, irrumpen sin más a media tarde y convierten todo en una feria de lo desconocido. ¿De dónde salió esta mujer? ¿De dónde este hombre solitario? ¿De dónde este padre entrañable? ¿De dónde esta vendedora? ¿De dónde el encantador viejo que adivina las cosas? No sé.

De algún lugar entre los sueños y la esperanza, de un recóndito abismo que se guarda nuestros secretos y los pone de pronto sobre la mesa.

Yo veo a los personajes y los oigo desde antes de escribirlos; sin embargo, mientras los escribo veo cómo se convierten en seres vivos, con los que soy capaz de dormir y a los que recurro mucho tiempo después cuando necesito consuelo y quiero reírme o me urge alguien con quien echarme a llorar.

Cuando termino una novela, extraño a los personajes que dejé ahí. Sobre todo extraño a los padres de Emilia Sauri, a su tía Milagros, a la Prudencia Migoya de Ninguna.

“Nunca pueden sustraerse a la historia del autor”

FEDERICO ANDAHAZI

En 1996 ganó el Premio Fortabat por *El anatomista*. También escribió *Las piadosas*, *El príncipe*, *El árbol de las tentaciones* y *El secreto de los flamencos*.

Un personaje se construye con distintos fragmentos de la subjetividad del autor. Por menos autobiográfico que se pretenda un personaje, nunca puede sustraerse a la historia de su creador. Esta dimensión debe pasar inadvertida para el lector y, en el mejor de los casos, también para el autor.

El personaje tiene que resultar verosímil. Debe cobrar “vida” y generar la ilusión de que es independiente del autor. Desde el Quijote hasta Joseph K., los grandes personajes encarnan el lugar del héroe. Sin dudas, que sea recordado depende del grado de identificación que ejerza sobre el lector. No hay otro secreto.

Para que un personaje sea sólido, el lector tiene que hacerse una representación clara de su fisonomía. Las características físicas, en general, deben ajustarse a sus rasgos espirituales. Para lograr una dimensión visual del personaje, muchas veces es más convincente una descripción anímica que una larga y enumerativa descripción física. Y a la inversa, a veces una brevísima descripción física puede definir el carácter. En ningún caso el aspecto del personaje debe quedar enteramente librado a la imaginación del lector. La composición del personaje tiene que estar supeditada a las necesidades narrativas, incluso en detalles en apariencia insignificantes.

“Viven en un misterio que revelan con sus acciones”

ANTONIO SKARMETA

Es chileno. En 2001 ganó el premio Medicis, francés, por *La boda del poeta*. Es el autor de *El cartero de Neruda*, *No pasó nada* y *La chica del trombón*.

Lo que hace atractivo al héroe es su fluidez. Es decir, el tránsito desde lo que ese ser cree ser hacia el ser que quiere ser. Por lo tanto, un personaje es siempre un proyecto. Lo que él es viene también determinado por la manera como lo ven los otros personajes. En la novela contemporánea un personaje es una relación. El personaje no debe preexistir a la novela. Son los actos los que lo moldean, las opciones que toma. Lo ideal es que el personaje entre levemente en nuestra existencia y que nos anuncie que espera un cambio, acaso de tal magnitud, que nos lleve con él hacia una metamorfosis. También es posible que el héroe se

mantenga en sus posiciones y sea deteriorado por la realidad cambiante. En la construcción de la narradora y protagonista de *La chica del trombón* tuve que ser muy diligente. En ella se produce la situación paradójica de que es una chica huérfana sin prehistoria y obligada a buscar sus raíces en el futuro. Esto define su carácter: es alguien que está moldeándose en algo impreciso. Un personaje es una encrucijada de opciones. Los grandes personajes de la literatura están consumidos por la sensación de que habitan en un misterio que deben revelar con sus acciones. Lo que los define es el riesgo. Desde allí irán al fracaso, o a la gloria.

“Se va construyendo a sí mismo en cada página”

LEOPOLDO BRIZUELA

Ganó el Premio Clarín de Novela en 1999, por *Inglaterra. Una fábula*. También es autor de *Fado* (poemas), *Tejiendo agua* y *El placer de la cautiva*.

En el principio hay una imagen, de la realidad o de los libros, que me impresiona, y a la que le invento una historia.

Sólo una vez que cuento con esa historia, con esa estructura, me pongo a imaginar, sin apuro, como quien deja madurar una fruta en el árbol -un árbol que prescindir de cualquier tipo de exigencia ajena-, qué personajes podrían protagonizarla.

Todo depende, también, del género en que esa historia pida ser contada: si es un melodrama, o una fábula, o un relato gótico, voy imaginando el personaje a partir de un rasgo predominante, el que le permite insertarse en la trama.

Si es un relato realista, en que los personajes aparentan tener las mismas complejidades de las personas reales, incluso en el hecho de tener contradicciones, necesito conocerlos a tal punto que, sea cual sea la situación en que los ponga, los enfrente a quien los enfrente, puedan reaccionar con fidelidad a su propia esencia.

Sin embargo, lo más difícil es que, a diferencia de otros elementos como el espacio o un paneo sobre la época de los acontecimientos, el personaje se va construyendo en cada página.

Así, va enriqueciéndose a sí mismo en cada nueva acción, corrigiéndose a sí mismo en cada nueva palabra, connotando, además, su época, su espacio, y por supuesto, a su propio autor.

“Se va tratando de recordar la forma de ser de alguien”

MARCOS AGUINIS

En 1970 ganó el premio Planeta español por *La cruz invertida*. Escribió: *Carta esperanzada a un general*, *La conspiración de los idiotas* y *La gesta del marrano*.

Los personajes vienen al autor en forma inesperada. Buscan al autor y esperan que los tengan en cuenta.

Si ya tengo los personajes principales de una novela, los secundarios estarán en las antípodas, aunque se alejen de los gustos del autor. Fray Bartolomé Delgado, de *La gesta del marrano*, fue creciendo a partir de que yo quería poner frente al personaje central una fuerza detestable, opresiva. Es un personaje que tiene rasgos grotescos, con dulzura y cinismo.

Cuando uno busca un personaje positivo va tratando de recordar la forma de ser de alguien. Yo, en lo físico, marco algunos rasgos notables que alcanzan para recordarlo y nada más.

A veces influyen personajes de otros libros, pero es peligroso usarlos, aparece eso que se llama intertextualidad y puede ser plagio.

En algunos personajes no hace falta recordar su pasado, basta con alguna característica hecha con la economía de una caricatura. En otros sí, el pasado explica el presente, pero esto no debe presentarse en forma mecánica: la conducta en el presente debe sorprender al lector. Si no, el libro sería un ladrillo.

Un personaje es creíble cuando habla y se comporta de acuerdo a lo que sus rasgos más fuertes determinan. En vez de describirlo, prefiero dejarlo actuar. Y que el lector saque sus conclusiones.

“Los personajes son como el amor a primera vista”

MARIA ESTHER DE MIGUEL

Ganó los premios Nacional y Planeta, entre otros. Es autora de *La amante del Restaurador* y *Las batallas secretas de Belgrano* y otros.

Al principio tenés la intuición de algo. Pensás: “quiero un asesino, quiero un héroe, quiero una mujer enamorada”.

A veces robás sus características de la realidad: tomás una cara, una voz... A veces los sacás de otra novela. A medida que avanza la historia vas encontrando los detalles y muchas veces retrocedés para agregarlos.

De entrada, no tengo un personaje acabado, ni siquiera cuando se trata de personajes históricos. En la Historia están los datos, las fechas, las familias. Pero el personaje lo armás vos con tu imaginación.

Si en el imaginario colectivo un personaje es de determinada manera no te podés apartar mucho. El personaje histórico da más trabajo en lo técnico, más trabajo artesanal. No podés zafarte de los documentos. Yo, cuando dudaba, les daba un golpe de teléfono a historiadores como Félix Luna o a Hebe Clementi o a María Sáenz Quesada.

Cuando trabajé sobre Urquiza me fueron surgiendo escenas: como podía ser una tertulia, qué conversaciones podía tener. Ahí salió el hombre culto, el estadista, el guerrero.

Como el amor a primera vista, los personajes aparecen con sus características. Hay cosas que son como los huesos: no se modifican. Un personaje vivo no es flan, como yo no he sido un flan en mi vida.

“Un universo de seres reales son nuestro modelo”

ALICIA STEIMBERG

Ganó el Premio Planeta en 1992 por *Cuando digo Magdalena*. Entre sus libros están: *Músicos y relojeros*; *Amatista*; *El árbol del placer* y *La selva*.

Hay varias maneras de construir un personaje.

¿Cómo construí yo el personaje de la abuela en *Músicos y relojeros*? Recordando a mi abuela materna y haciendo de ella un retrato más bien maligno.

¿El norteamericano enamorado de la protagonista de *La selva*? Juntando a varios gringos simpáticos que conocí en Estados Unidos y fundiéndolos en uno solo, a mi gusto.

¿A la protagonista de *Cuando digo Magdalena*? Mirándome en un espejo que exaltara mis rasgos más aceptables.

¿A *Amatista*? Mezclando mis fantasías adolescentes de una mujer sensual y atractiva con la imagen de las actrices de la década del cincuenta.

Los personajes de *Amatista* en general son puro invento, pero cuando hablamos de inventar no olvidemos que tenemos a nuestro alrededor un universo de seres reales que son nuestro modelo obligado. Si yo presento un caballero del monóculo ligeramente perverso, el lector creerá que es invento puro, pero en realidad lo saqué de una vieja caja de galletitas Tentaciones donde se ven damas y caballeros de la década del veinte que a la vez representaban a las personas de clase alta de la década del 20 en Buenos Aires.

Si alguien me acusa de no haber sido fiel a la verdad, le preguntaré dónde firmé yo una promesa de que diría la verdad.

FIN

Tesis sobre el cuento

Los dos hilos: Análisis de las dos historias

Ricardo Piglia

I

En uno de sus cuadernos de notas, Chejov registró esta anécdota: “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida”. La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.

II

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

III

Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales del cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

IV

En “La muerte y la brújula”, al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Ese libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta. ¿Cómo hacer para que un gángster como Red Scharlach esté al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lönnrott una trampa mística y filosófica? El autor, Borges, le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo utiliza la historia 1 para disimular esa función: el libro parece estar ahí por contigüidad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una casualidad irónica. “Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro publicó una edición popular de la *Historia de la secta de Hasidim*.” Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de *Las mil y una noches* en “El Sur”, como la cicatriz en “La forma de la espada”) de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa de un cuento.

V

El cuento es un relato que encierra un relato secreto.

No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento.

VI

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

VII

“El gran río de los dos corazones“, uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams), que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia de otro relato.

¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chejov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego, y la técnica que usa el jugador para apostar, y el tipo de bebida que toma. No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera.

VIII

Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo “kafkiano”.

La historia del suicidio en la anécdota de Chejov sería narrada por Kafka en primer plano y con toda naturalidad. Lo terrible estaría centrado en la partida, narrada de un modo elíptico y amenazador.

IX

Para Borges, la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la monotonía de esta historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento.

La historia visible, el cuento, en la anécdota de Chejov, sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. Una partida de taba entre gauchos perseguidos (digamos) en los fondos de un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. El relato del suicidio sería una historia construida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino.

X

La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato. Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia

visible. En “La muerte y la brújula”, la historia 2 es una construcción deliberada de Scharlach. Lo mismo ocurre con Azevedo Bandeira en “El muerto”, con Nolam en “Tema del traidor y del héroe”.

Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar.

XI

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato”, decía Rimbaud.

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento.

Diferencias entre cuento y novela

Carmen Roig

Para Cortázar, el cuento se relaciona con la fotografía y la novela con el film. En este sentido, la idea de cuento implica una sola secuencia; la del film, una sucesión.

Sin embargo, para algunos el cuento es únicamente una cuestión de extensión. El cuento es una forma corta que va de 100 a 2.000 palabras (en su forma breve) y de 2.000 a 30.000 (en su extensión media). E. A. Poe decía que el cuento es una lectura que necesita de media hora a dos horas. Así, la novela tiene un mínimo de 100 páginas. Para otros, el cuento es la crisis de un asunto y la novela es el desarrollo de una psicología. Para escribir no hay recetas. Por lo tanto, ambas cosas son relativas, pero a veces resultan cómodas. No olvidar que los géneros se pueden transgredir.

Si bien la novela se estructura también como el cuento en exposición, nudo y desenlace, estas tres partes suelen tener una extensión aproximadamente igual, mientras que en el cuento existe una preponderancia de un solo nudo o núcleo alrededor del cual gira la historia.

En cuanto a las técnicas narrativas, se pueden aplicar las mismas en ambos casos, pero dosificadas de distinta manera. Veámoslo:

- 1) Las descripciones en una novela pueden ocupar muchas páginas. En un cuento son parte del argumento y ocupan la extensión mínima imprescindible.
- 2) El diálogo en la novela nos da a conocer los personajes, a veces totalmente. En el cuento, está subordinado a la trama del acontecimiento principal y no es un mecanismo independiente.
- 3) El tratamiento del tiempo en la novela puede ser extenso. En el cuento, está determinado por su reducida extensión. Precisamente en dichos límites está la fuerza del buen cuento.
- 4) El personaje en la novela puede ser el elemento fundamental, y su presentación ser tan o más importante que la acción, según de qué novela se trate. El personaje en el cuento está supeditado, al igual que todos los aspectos más arriba enunciados, a la trama y al acontecer.

La trama es imprescindible

La trama puede ser más o menos simple, más o menos compleja, pero no puede faltar en un cuento. Lo que hace el cuentista es elegir un hecho: un escándalo, una traición, un homicidio, una incongruencia, un idilio, un lapsus, un desvío; y lo organiza en un cuento. Para ello, combina la idea inicial, o punto de partida, con otros incidentes sucedidos o inventados en función de esa trama que, en realidad, es el cuento mismo.

El estilo de un escritor se descubre también por la forma en que trama sus argumentos. En este sentido, “La noche boca arriba”, de J. Cortázar y “El Sur”, de J. L. Borges, podrían ser resumidos igual: como la historia de alguien que sueña a otro y al mismo tiempo no sabe si el otro lo está soñando a él. Muchos más cuentos podrían sintetizarse con estas palabras, incluso aquél cuento chino tan conocido de hace veintitrés siglos:

“Hace muchas noches fui una mariposa que revoloteaba contenta de su suerte. Después me desperté, y era Chuang-Tzu. Pero ¿soy en verdad el filósofo Chuang-Tzu que recuerda haber soñado que fue una mariposa o soy una mariposa que sueña ahora que es el filósofo Chuang-Tzu?”

Por lo tanto, importa más cómo se trame el argumento que el argumento mismo.

Resumiendo:

La “acción” es lo que ocurre en un cuento.

La “trama” es cómo se distribuyen y relacionan dichas acciones.

Esquema de la trama

Tramar es tejer una red. Los hilos de la red son los hechos, lo que sucede en el cuento. Tramar es decidir cómo se organizará dicho tejido para lograr un efecto. Los estudios desarrollados en torno a los cuentos tradicionales han establecido una serie de puntos esenciales de la trama, basados en la estructura de los cuentos de hadas, y que se pueden resumir así:

-El “protagonista”: inicia la acción y es el hilo conductor del juego.

-El “antagonista”: representa el obstáculo necesario para generar el conflicto y llegar al clímax.

-El “objeto”: lo deseado o lo temido.

Lo singular del cuento

El cuento moderno responde a la singularidad. Cada uno de sus aspectos, tanto la anécdota como su tratamiento, es una invención exclusiva de su autor. En este sentido, se puede decir que hay tantos cuentos como autores.

Hasta el Renacimiento, en cambio, la originalidad narrativa radicaba en la novedosa reelaboración de anécdotas tradicionales: se derivaban cuentos de las vertientes folklóricas u orales. La repetición de temas conocidos por el público era uno de los elementos más apreciados en este tipo de narraciones.

El cuento tradicional se organiza principalmente en el plano de la anécdota, como un encadenamiento de acciones. Admite dos variedades:

- 1) la maravillosa: expone sucesos fabulosos y sobrenaturales; repertorios populares, historias milagrosas, como en “La leyenda áurea”, por ejemplo, o en los cuentos de hadas;
- 2) la realista: expone sucesos verosímiles y cotidianos, a menudo tratados con comicidad, como en los cuentos de Boccaccio y Chaucer.

El cuento moderno se preocupa más por “cómo se cuenta” que por “qué se cuenta”. Ha disminuido la utilización de anécdotas con principio, medio y final. Ganó terreno lo ambiguo, el fragmento cargado de sentido y la exploración psicológica.

-El cuento ha pasado de valorar lo dicho a valorar lo no dicho.

Personalmente notamos con asombro el rechazo que manifiestan algunas personas acerca de obras que cuentan hechos conocidos. Recuerdo, por ejemplo, a una persona que se negó a ver la película Titanic, porque ya se sabía que, al final, el barco se hundía... Quien haga la experiencia de rever una película o una obra de teatro, o releer una obra, comprenderá, no sólo el placer que ello implica sino cuánto realmente se aprende y se disfruta de todos aquellos detalles que, en un primer acercamiento, se nos pasaron por alto.

Me llama la atención comprobar que, con la música, no suele suceder lo mismo. Se suele escuchar decenas de veces una canción o una obra que ya se conoce, para disfrutar nuevamente del placer que nos produce. En cambio he oído comentarios despreciativos o la negativa a leer un cuento o una novela, “porque ya se sabe en qué va a terminar”...

Lo no dicho

En el cuento contemporáneo lo que en sí mismo resulta intrascendente o mínimo adquirió la fuerza de una revelación: el nudo del cuento. Los detalles que aislados no cuentan, crecen y se imponen al concentrar el drama o la obsesión del protagonista. La situación mínima, corriente y reiterada de cada día adquiere relieve si el contexto es otro.

Buenos ejemplos de esto son:

- 1) La desaparición de un abrigo perteneciente a un oscuro funcionario de la administración pública, en “El capote”, de Gogol.
- 2) El alejamiento de un individuo que abandona a su familia para observar qué ocurre en su ausencia, en “Wakefield”, de Hawthorne.
- 3) Situaciones cómicas minúsculas, con muchos cuentos de Chéjov.
- 4) El recuerdo ocasional, en “Los muertos”, de Joyce.
- 5) La obsesiva inercia de un personaje del montón, en “Bartleby, el escribiente”, de Melville.

Hay muchos ejemplos más acerca de cómo, mediante enunciados aparentemente fragmentarios y con historias indirectas, se trata de penetrar en una segunda realidad. Para muchos buenos escritores, escribir cuentos es un modo de hacer aparecer algo que estaba oculto. De ese modo nos hacen ver una verdad que se mantiene oculta hasta el final del cuento y aparece -gracias a la trama- en la forma de revelación. Los cuentos de Kafka, de Borges, de Chéjov, de Hemingway, así lo demuestran.

Cada uno lo consigue a su manera. Veámoslo con un ejemplo: en uno de sus cuadernos de notas, Chéjov registró esta anécdota: “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa y se suicida”.

¿Cómo lo hubiera narrado Hemingway?

Hubiera narrado con detenimiento el casino, la mesa de juego, los movimientos del jugador, su modo de apostar, lo que hace, lo que bebe, pero no hubiera hablado de su estado anímico, de que ese hombre se va a suicidar.

O sea: cuenta una realidad mientras insinúa otra no dicha, pero tanto o más significativa.

Recomendamos que, en la medida de lo posible, se lean y analicen los cuentos y autores que mencionamos a lo largo de nuestras notas. Un escritor no puede serlo (o será muy mediocre) si no es un buen lector.

FIN

Cómo se escribe una novela negra

(¿Se puede freír un huevo sin romperlo?)

Mariano Sánchez Soler

Aunque, como autor, he reflexionado poco sobre el acto creativo y sobre la técnica narrativa que utilizo al escribir mis novelas, me veo en la obligación, debido a las intensas pesquisas realizadas desde la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de mostrar la flor de

mi secreto: cómo se escribe una novela negra. Bien, la suerte está echada. Como dijo Jack el Destripador: «Vayamos por partes».

1. La búsqueda de la verdad. Si el objetivo de cualquier aventura, de cualquier creación artística, es la búsqueda de la verdad (y si no, que se lo pregunten a Alonso Quijano), la novela negra es la expresión más nítida de esta indagación literaria. Su objeto narrativo nace de la necesidad de desvelar un hecho oculto/misterioso que nos mantiene sobre ascuas. A través de sus páginas, el autor se propone, además, desentrañar el impulso escondido que mueve a los personajes y que justifica la existencia del relato desde el principio al fin.

2. La intriga: del quién al cómo. Una novela negra debe escribirse con esa voluntad de intriga, de revelación; cada capítulo, cada página, tiene que conducir al lector hasta la conclusión final sin concederle el más mínimo respiro. Sin embargo, a diferencia de la novela rompecabezas clásica (Christie, Conan Doyle...), que cimentó la gloria de la novela policíaca desde los inicios de la era industrial, en la novela negra escrita a partir de Hammett, con la corriente *hard-boiled* (duro y en ebullición), tanto o más importante que saber quién o quiénes cometieron un hecho criminal es descubrir cómo se llega hasta la conclusión. Ahí está *Cosecha roja*, del gran Dashiell, cualquiera de las novelas de Chandler o el Chester Himes de *Un ciego con una pistola* como ejemplos del cómo. También es importante el por qué, aunque su respuesta puede resultar secundaria en una sociedad como la nuestra, en la que, como todo el mundo sabe, es más rentable fundar un banco que atracarlo.

3. La acción esencial. Si en la definición clásica de Stendhal «una novela es un espejo a lo largo de un camino», la novela negra es una narración itinerante que describe ambientes y personajes variopintos mientras se persigue el fin, la investigación, la búsqueda. La acción manda sobre los monólogos interiores, y la prosa, cargada de verbos de movimiento, se hace imagen dinámica y emocionante. Es un camino urbano, ajeno a las miradas primarias y a las mentes bienpensantes, donde la creación de personajes y la descripción de ambientes resulta fundamental y exige al autor una planificación previa a la escritura. Aquí radica uno de los rasgos esenciales de la novela negra, que la convierte, de este modo, en novela urbana, social y realista por antonomasia.

4. El argumento. Veamos: aventura indagatoria, intriga, realismo, crítica social, espejo en movimiento... Sin embargo, como diría Oscar Wilde, para escribir una novela (negra) sólo se precisan dos condiciones: tener una historia (criminal) que contar y contarla bien. ¿Y qué debemos hacer para conseguirlo? Antes de empezar a escribir, es preciso tener un argumento desarrollado, una trama en ciernes, un esquema básico de la acción por la que vamos a transitar. Saber qué historia queremos contar: su tema central. Después, al correr de las páginas, los acontecimientos marcarán sus propios caminos, a veces imprevisibles, pero el autor siempre sabrá hacia dónde dirige su relato. Un buen mapa ayuda a no perderse.

5. Lo accesorio no existe. La voluntad de contar una historia y atrapar con ella al lector permite pocas florituras y ningún titubeo. Toda la narración ha de estar en función de la historia que pretendemos escribir. Si leemos *1280 almas*, de Jim Thompson, por ejemplo, descubrimos que el novelista escribió una historia exacta, ajustada, sin ningún pasaje prescindible. No en vano, es una obra maestra de la narrativa moderna. Es cierto: una novela criminal puede contener todo tipo de elementos disgregadores de la trama,

divagaciones caprichosas, puede cambiar de espejo a lo largo del camino; pero entonces no nos encontraremos ante una novela negra, aunque se mueva alrededor de la resolución de un crimen o se describa un proceso judicial. En la novela negra, como en la poesía, lo accesorio no existe. Un poema puede ser bellissimo, pero si quiere llamarse soneto tendrá que escribirse, como mínimo, en endecasílabos. Es una regla fundamental del juego. Lo mismo ocurre con la novela negra: hay que elaborarla en función de unas reglas (que aquí estoy disparando a quemarropa) aceptadas a priori por el autor. Y para que sea buena literatura, hay que escribirla bien.

6. La construcción de los personajes. Cuestión clave: antes de comenzar a escribir, conviene saberlo todo sobre ellos. Su pasado, su psicología, su visión del mundo y de la vida... Si conocemos a los personajes principales (y muy especialmente al narrador o conductor de la historia, si es uno), el relato discurrirá fácilmente, se deslizará a través de las páginas como el jabón sobre una superficie de mármol y el lector no podrá abandonar el libro hasta el párrafo final. Para ello se aconseja realizar una biografía resumida de los personajes principales, como si se tratara de una ficha policial o un currículum para obtener trabajos basura, dos instrumentos de la vida real muy útiles en la creación literaria.

7. La fuerza de los diálogos. Cuando hablan, los personajes deben utilizar la jerga precisa, sin abusar, con palabras claves, pero sin caer en un lenguaje incomprensible y cambiante. Vale la pena utilizar de manera comedida palabras profesionales. Por ejemplo, si habla un policía, cuando vigila a un sospechoso está marcándole; un confidente es un confite; cuando matan a alguien, le dan matarile... Cada diálogo cuenta una historia, y muchos personajes que desfilan por la novela negra se muestran a sí mismos a través de sus palabras. El diálogo es un vehículo para mostrar su psicología y sus fantasmas. Un ejemplo clásico: Marlowe, en *El sueño eterno*, se disculpa ante la secretaria de Brody, a la que ha golpeado:

-¿Le he hecho daño en la cabeza? -pregunta el detective.

-Usted y todos los hombres con los que me he tropezado -contesta la mujer.

8. Documentarse para ser verosímil. Para que el lector se crea el relato que se está contando, el autor debe documentarse con el objetivo de no caer en mimetismos fáciles (especialmente cinematográficos). Por ejemplo, en España los jueces no usan el mazo, como los anglosajones, sino una campanita; los detectives españoles no investigan casos de homicidio ni llevan pistola (salvo rarísimas excepciones). Hay que conocer las cuestiones de procedimiento, no para convertir la novela en un manual, sino para no caer en errores de bulto. La verosimilitud lo exige para que el lector se crea nuestra historia. Hay que saber de qué se está hablando. Por ejemplo, de qué marca y calibre es la pistola reglamentaria de la policía española, ¿una pistola es lo mismo que un revólver?, cómo se realiza en España un levantamiento de cadáver..., y tantas otras dudas que surgen a lo largo de la acción.

9. El mundo del crimen. Si la trama que mueve una novela negra ha de ser creíble, los métodos del crimen también. La conclusión de un hecho criminal ha de llegar por los caminos de la razón. En el siglo XXI, los enigmas rocambolescos, los venenos exóticos y las conspiraciones insólitas han sido reemplazados por la corrupción institucional, las mafias, los delitos económicos vestidos de ingeniería financiera o el crimen de Estado. Vivimos en una era post-industrial donde la novela negra es un testigo descarnado de las

cloacas que mueven el mundo, más allá del agente moralizador de la burguesía que campaba en las páginas de las novelas-enigma tradicionales. Los tiempos han cambiado y no hay retorno posible. El realismo y la denuncia imponen su rostro literario. Los mejores personajes de la novela negra actual son malas personas, pero, como diría Orwell, algunas son más malas que otras.

Y 10. Advertencia final: nada de trucos. Poe, en “El doble crimen de la calle Morge”, inauguró el género policíaco y el género negro posterior al crack de 1929, porque, al escribir esta historia, planteó al lector el juego de descubrir una verdad, en apariencia sobrenatural, con las armas de la razón, a través de una investigación detectivesca. Esa voluntad del novelista, esta complicidad con el lector, exige al escritor no hacer trampas en la construcción de sus historias criminales y plantea, al mismo tiempo, una relación privilegiada con el receptor de sus novelas. Divertir, entretener, emocionar, escribir para ser leído... ¿No es este el objetivo de la Literatura? Hay que jugar limpio con el lector. ¡Las manos quietas o disparo! Para freír un huevo, es preciso romper la cáscara. Siempre.

FIN

La invención de Morel

Marta Sanuy

Ya hemos cumplido los cinco años de trabajo en Internet y el privilegio que nos ha proporcionado leer a muchas personas de todo el mundo, nos ha provocado también la necesidad de formularnos muchas preguntas:

¿Las innovaciones técnicas cambiarán la literatura?

¿Ha cambiado algo en estos años que podamos percibir ya?

¿Hacia dónde va la literatura de nuestra época?

La primera respuesta que se me ocurre es cuantitativa: ahora se escribe mucho más que hace cinco años, se dejaron de escribir cartas y todavía no habíamos comenzado a escribir correos electrónicos, quizá fue breve y poco evidente, pero hubo un tremendo vacío de comunicación escrita durante algunos años y con la aparición de Internet ese vacío se ha colmado.

Creo también que en este momento se están fraguando alianzas importantes entre diferentes recursos: sonoros, visuales, verbales, interactivos, que las nuevas tecnologías han puesto a nuestro alcance: el net-art, en el que es importante la presencia de la palabra, y la poesía visual son manifestaciones cada día más sólidas en el terreno artístico y por supuesto en el literario.

Pero siempre que me interrogo sobre cómo va a cambiar la literatura recuerdo el experimento que hizo un periódico hace unos tres años: publicó cinco comienzos de novela,

cuatro escritos por ordenadores y uno humano. Los lectores tenían que adivinar cual era el “humano” y no lo consiguieron. Este experimento me trajo a la memoria las palabras que había escrito Villiers de L'Isle Adam, ya en 1886, en su obra *La Eva futura*:

-“Desde cuándo Dios concede la palabra a las máquinas” se preguntaba Lord Ewald, el protagonista de la novela.

-“Desde que ve el pésimo uso que hacéis de ellas” le responde Thomas Alva Edison, el inventor.

Como os decía no he encontrado respuestas concluyentes para las preguntas que hacía al principio, lo que sí estoy intentando es buscar antecedentes que me den pistas firmes en la propia literatura.

Considero que una de las funciones primordiales de una escuela de escritura es sugerir lecturas, no se puede aprender a escribir y a reflexionar sino leyendo. Por eso he decidido recomendaros tres obras que yo no llamaría de ciencia ficción, porque no se dejan simplificar con la etiqueta de un género y porque la estrategia narrativa que utilizan es la de aquellas novelas de las que Borges decía “que no se proponen como una transcripción de la realidad, sino que son un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada”.

En *La Eva futura* Lord Ewald conoce a una mujer hermosísima, Miss Alicia Clary, y se enamora locamente, pero pronto descubre, consternado, que es imposible mantener una conversación con ella, es tan bella como estúpida. Después de debatirse entre la atracción y el rechazo que la mujer le produce toma una decisión: le encarga a su amigo Thomas Alva Edison que le fabrique una autómatas físicamente igual que Alicia, pero inteligente y locuaz.

En la novela, que por cierto Villiers escribió en papel de periódico por la pobreza en que vivía, lo cual no le impidió ambientarla entre las clases más acomodadas y me permite a mí insistir en que la literatura no tiene que ser a la fuerza autobiográfica, el romántico francés aborda un asunto con mucha tradición literaria y poco desarrollo científico. En cuestiones de robots la tecnología va muy por detrás de la literatura y creo que la imita. Cuando se construyó el primer robot en 1961 ya hacía dos siglos que los había inventado la literatura y que formaban parte del nuestro imaginario colectivo.

Pero Hadaly no es un robot sino un androide, como el Frankenstein que Mary Shelley creó en 1818. Los androides son seres vivos mientras los robots no son sino ingenios metálicos, hay quien apunta incluso que la aparición de la electrónica provocó un repentino envejecimiento de los robots: ¿quién va a querer que un robot le abra la puerta si puede abrirla con una célula fotoeléctrica?

Antes y después de Hadaly, que se alimenta de electricidad y se lubrica con aceite de rosas, han existido muchas otras androides bellas y seductoras, pero esta obra de Edison es encargada con una clara exigencia: Hadaly ha de ser inteligente y, si la inteligencia consiste en la capacidad para enfrentarse a situaciones inesperadas, no es suficiente que esté programada para repetir tareas. En esta diferencia entre Hadaly y sus congéneres reside la originalidad de la novela, su gran ambición consiste en narrarnos nada más ni menos que el proceso de construcción de una inteligencia artificial.

Un experto en reflexionar sobre las consecuencias de las nuevas tecnologías, Paul Virilio, dice: “Todo el mundo debería releer el maravilloso libro de Villiers de l’Isle Adam, *La Eva futura*, modelo de María, la “mujer eléctrica” de Metrópolis de Fritz Lang. El libro anticipa la superación del cuerpo por ondas corporales, por cuerpos de emisión y recepción. Y por tanto la cibersexualidad -pero también la cibernovidad, la cibercultura en general ”

La segunda novela que quiero recomendaros se titula *Locus Solus*, el lugar único al que se refiere el título es el jardín en el que Canterel, un inventor peculiar, lleva a cabo unos experimentos que no se dejan resumir.

Locus Solus es uno de los más logrados exponentes de la literatura de constricciones. Constricción es un antónimo de inspiración, escribir partiendo de constricciones consiste en escribir a partir de “reglas”, de “leyes” que hay que obedecer, quizá la constricción más famosa es el S+7 que consiste en escribir un texto a partir de una lista de palabras dadas de antemano, pero no es tan simple, hay que buscar cada palabra en un diccionario, contar siete palabras detrás de ella y esa, la que ocupa el séptimo lugar, es la que aparecerá en el texto, así se garantiza que las palabras “obligatorias” sean elegidas por el azar y se nos encomienda la tarea de encontrar las relaciones posibles de las unas con las otras para construir la historia.

En las constricciones se fundamenta toda la obra de Raymond Roussel, que además de *Locus Solus* y *Memorias de África* escribió un interesante libro titulado *Cómo escribí alguno de mis libros*. Roussel tampoco considera la literatura como una transcripción de la realidad sino todo lo contrario. Para él también es “el objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” que después definiría Borges.

Para poder llevar a cabo su labor literaria Roussel crea un método de escritura, entiende la obra literaria como el proceso de plantear y resolver problemas: aplica a la escritura procesos científicos, parte de términos inconexos pero obligatorios cuyas relaciones tiene que explorar el texto, juega con falsos sinónimos, con imposiciones numéricas, con construcciones que se inspiran en las matemáticas más herméticas.

El propio Roussel se dio cuenta de que había caído en un punto sin retorno, de que “la complejidad de su metodología había evolucionado de tal manera que convertía en interminable cualquier proyecto nuevo que emprendiera”. Sin embargo seguía convencido de que sus métodos podían resultar válidos para otros.

El intenso efecto que su literatura logra producirnos reside en la gran distancia que crea con el lector, que desconoce tanto el origen como la finalidad de sus historias puesto que desconoce las “constricciones” que el autor ha utilizado. Cocteau llegó a decir que temía que una exposición demasiado prolongada a los escritos de Roussel pudiera colocarle “bajo un hechizo del que le resultaba imposible escapar”. Una de las definiciones atinadas de lo poético dice que nace del choque entre dos palabras que antes nunca habían coincidido, lo que Raymond Roussel construye es un método para generar imágenes poéticas haciendo chocar objetos, palabras, anécdotas, historias que sin su obra siempre hubiesen permanecido aislados.

En cuanto a que su método sería útil para otros, Raymond Roussel no se equivocó. Después de él, gracias a él, nace el Movimiento Oulipiano (OULIPO se traduce como OBRADOR

DE LITERATURA POTENCIAL), y de él formaron parte Italo Calvino, Raymond Queneau, Gerorges Perec, entre otros. Los miembros del Oulipo, sin ordenadores, diseñaron ingenios para “fabricar relatos” y los llamaron Máquinas Espasmódicas. Teniendo en cuenta los medios técnicos con los que contamos os recomiendo encarecidamente prestar atención a Roussel y al resto de los oulipianos, fuente inagotable de ideas a cuyo buen criterio nos encomendamos para sostener la metodología de nuestra escuela.

La tercera novela y la que da título a mi propuesta es *La invención de Morel*, y fue escrita en 1946 por Adolfo Bioy Casares. Su protagonista y narrador es un prófugo que se refugia en una isla aparentemente desocupada en la que, según se dice, se padece una extraña enfermedad. Además de este misterio, más o menos común, desde el principio se nos informa de que la isla tiene otros: se producen grandes anomalías climáticas y astronómicas; hay dos soles y dos lunas. Un día llegan a la isla unos veraneantes a los que nuestro personaje observa desde la distancia, teme que le denuncien a la justicia si le ven, la suspicacia ante lo desconocido es causa y consecuencia del aislamiento: todos los que rodean al personaje son -dada la incertidumbre general- sus enemigos potenciales. Poco a poco observar a los recién llegados se convierte en una obsesión, se va acercando progresivamente y descubre dos cosas: no pueden verle y siempre repiten los mismos gestos. Una noche de aguacero bailan sin parar a cielo abierto sin inmutarse. En el centro de su obsesión, no podía quedarse sin su dulcinea nuestro prófugo, está Faustine (femenino de Fausto), la mujer que todos los días baja a tomar el sol y de la que el solitario narrador se enamora locamente.

La búsqueda del descubrimiento de la realidad, que la apariencia le oculta, llevará al personaje a indagar los misterios de la isla, el narrador nos lleva paso por paso con él en esta investigación que no se resuelve hasta que conoce a Morel, un científico que ha creado una máquina que se alimenta a través de turbinas conectadas con las mareas y que puede reproducir todos los sentidos juntos. La ha puesto a prueba con sus amigos durante una semana y esta semana se repetirá indefinidamente en la Isla. El único inconveniente de su máquina, que no es menor, es que para reproducir a un ser este tiene que morir. Morel es quien desarrolló con su máquina la realidad virtual que ha ocupado la isla; controlar la máquina significa decidir qué existirá y qué no, ser el autor no solo de las imágenes sino también de sus interpretaciones.

Una vez descubierto el enigma el fugitivo tiene que decidir: pone en marcha la máquina y se graba durante una semana al lado de Faustine; muere, pero será inmortal en la eterna repetición de la imagen. Sus últimas palabras, broche de la novela, son “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haremos una súplica. Busquemos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso”.

La invención de Morel tiene mucho de cueva platónica, inevitablemente porque la cueva platónica es una imagen fundacional con absoluta vigencia. Del eterno retorno de Nietzsche, de la teoría de los espejos de Borges, de la filosofía de la mirada. Pero la novela también puede ser leída como una metáfora cada vez más próxima a nuestra cotidianeidad que ha sido invadida en pocos años por todo tipo de electrodomésticos duplicadores, de máquinas que nos repiten; grabadoras, videos, cámaras, teléfonos, una realidad televisada y,

como no, repetida hasta la náusea. Podemos considerar esta obra un certero vaticinio, una advertencia: la realidad virtual se nutre de las repeticiones para fabricar realidad, es una realidad calculada, reciclada y muerta. En la realidad no virtual la repetición es imposible.

Sin embargo una resistente ingenuidad, en la que insistimos contra todo sentido común, nos hace seguir creyendo que lo que se repite muchas veces no puede ser falso.

De lo que estoy segura es de que las tres obras preludian nuestra época, y para ampliarla y entenderla mejor es recomendable tenerlas en cuenta.

FIN

Recuperar la palabra

Marta Sanuy

Los talleres de escritura están proliferando en los últimos años y es interesante preguntarse por qué motivo. Mientras otras disciplinas artísticas cuentan con una larga tradición educativa -los talleres de pintura, de escultura o las escuelas de cine son habituales y para los que ejercen estas tareas no es un desdoro declarar que han acudido a sus aulas- los talleres de escritura suscitan, quizá por su relativa juventud, cierto escepticismo.

La relación entre lectores y escritores está marcada por el alejamiento. Los escritores trabajan, no lo olvidemos, con la materia prima que más común nos resulta a todos: el lenguaje, y su trabajo consiste en la actividad más habitual en nuestras vidas: contar. Quizá por eso el lector que se siente sorprendido por una obra -sorprender es una de las metas de quien cuenta- piensa cuando termina de leerla y de un modo casi automático: “Yo no sería capaz”, “esto nunca se me hubiese ocurrido a mí”, sin pararse a pensar que tampoco el autor escribe sus obras de un tranco y a la velocidad de la lectura.

La imagen del escritor se distancia del lector por varios motivos, el autodidactismo es uno de ellos, sus maestros no son de carne y hueso sino de papel, y aquí aparece la primera misión de un taller literario -que no se diferencia de la que siempre se ha utilizado en una buena academia de pintura- trazar una ruta de lecturas que muestre los secretos técnicos de quienes le precedieron. Porque quien escribe cuenta, como patrimonio, con una tradición literaria que le conviene conocer bien; resulta tan chocante la imagen de un escritor que no lee como la de un galeno que nos viene a descubrir las vacunas.

Otro de los males románticos que aquejan a la figura del escritor es la idea de “la inspiración” como fuente de la escritura. De ahí se derivan problemas terribles como el pánico ante la página en blanco. La finalidad principal de los talleres de escritura es derribar ese concepto mítico. Inventar fórmulas para liberar al escritor de la tiranía de la inspiración fue uno de los principales propósitos de Péric, Calvino, Russel o Queneau. En

los talleres de escritura debe desaparecer el “no se me ocurre nada”, puesto que se estructura el trabajo a partir de propuestas concretas y se invierte la fórmula partiendo siempre del “¿qué se te ocurre sobre...?”

Y después, claro, está la técnica. Los talleres deben trabajar sobre los textos de cada alumno. Anotar cada texto da estupendos resultados, observables, porque a las pocas semanas cada cual se ha librado de esos pequeños complejos concretos que tanto paralizan.

Pero la pregunta que planteábamos al principio era ¿por qué están proliferando los talleres de escritura? La respuesta es obvia: se escribe más, desapareció la correspondencia pero apareció internet. La comunicación escrita está volviendo a pertenecernos a todos.

FIN

Guiones de diálogos

Eduardo Scarletti

1. El guión (-) sirve generalmente para indicar tanto las intervenciones o parlamentos de los personajes (guiones de diálogo) como los incisos del narrador. En el primer caso, el guión va pegado a la inicial de la palabra con la que comienza el parlamento, con la sangría de la primera línea del párrafo (es decir, texto «entrado»). En el segundo caso, va precedido de un espacio cuando comienza el inciso, y seguido de espacio cuando termina (este último guión sólo se emplea cuando el inciso está dentro del parlamento; cuando está situado al final nunca debe cerrarse: véase, más adelante, el punto 1.9). Estos diez ejemplos recogen sus usos más frecuentes:

-He descubierto que tengo cabeza y estoy empezando a leer. [1]

-Oh, gracias. Muchas gracias por sus palabras -murmuró Jacqueline. [2]

-Somos muchos de familia -terció Agostino- y trabajamos todos. [3]

-Seguro que, a la larga -replicó Carlota con decisión-, todo se arreglará. [4]

-¡Sophie, vuelve! -insistía Stingo-. He de hablar contigo ahora mismo. [5]

-¿Y tú qué entiendes de eso? -saltó Stephen-. No has leído un verso en tu vida. [6]

-Con lo que me hubiera gustado escribir... -susurró-. Poesía. Ensayo. Una buena novela. [7]

-Esto no puede continuar así. La cosa ha ido demasiado lejos -se levantó, al tiempo que se miraba las manos-. Tengo que sobreponerme, acabar con esta locura. [8]

-Esto no puede continuar así. La cosa ha ido demasiado lejos. -Se levantó, al tiempo que se miraba las manos-. Tengo que sobreponerme, acabar con esta locura. [8 bis]

-Sí, amigo mío, me asombra tu valentía -dijo ella con aplomo. Y tras una breve pausa, añadió-: Admiro de veras tu sangre fría. [9]

-Ya sé en qué está pensando -dijo la propietaria-: en el color rojo. Todos hacen lo mismo.
[10]

Comentemos brevemente, punto por punto, estos ejemplos.

Caso 1

-He descubierto que tengo cabeza y estoy empezando a leer.

1.1. El caso más sencillo es el primero. Adviértase simplemente que el guión de arranque de diálogo va pegado a la primera palabra del parlamento. Sería un error indicarlo así:

- He descubierto que tengo cabeza y estoy empezando a leer.

1.2. Como se ve en el segundo ejemplo, el guión de cierre se considera superfluo -y por tanto se elimina- cuando el párrafo termina con un inciso del narrador. Es incorrecto indicarlo así:

-Oh, gracias. muchas gracias por sus palabras -murmuró Jacqueline-.

1.3. En el tercer ejemplo, obsérvese que los guiones que encierran el inciso del narrador van pegados a éste, no separados de él; pero adviértase que tampoco van pegados al parlamento del personaje. Así pues, sería erróneo indicarlo de estas dos maneras:

-Somos muchos de familia – terció Agostino – y trabajamos todos.

-Somos muchos de familia-terció Agostino-y trabajamos todos.

1.4. En el cuarto ejemplo, la coma que va después de la palabra «larga» debe ir después del inciso, nunca antes. O sea, no debe indicarse así:

-Seguro que, a la larga, -replicó Carlota con decisión- todo se arreglará.

1.5, 1.6, 1.7. En los ejemplos quinto, sexto y séptimo puede observarse que figura un punto de cierre después del inciso del narrador, aun cuando el parlamento del personaje previo al inciso lleve signos de exclamación, de interrogación o puntos suspensivos (signos que, en realidad, no tienen función de cierre propiamente dicha). Por consiguiente, estos diálogos no deberían indicarse así:

-¡Sophie, vuelve! -insistía Stingo- He de hablar contigo ahora mismo.

-¿Y tú qué entiendes de eso?-saltó Stephen- No has leído un verso en tu vida.

-Con lo que me hubiera gustado escribir... -susurró- Poesía. Ensayo. Una buena novela.

1.8. En la primera variante del ejemplo octavo [8] vemos que antes del inciso del narrador no figura punto. Puede justificarse esta elección aduciendo que, si bien el inciso no tiene relación directa con el diálogo, se considera implícito un verbo dicendi, como decir, afirmar, añadir, preguntar, insistir, terciar, etc. («-dijo y se levantó», «-dijo levantándose», «-dijo y, acto seguido, se levantó», etc.).

Pero si se considera que el inicio no tiene relación directa con el parlamento anterior, el diálogo puede disponerse tal como se indicaba en el ejemplo [8 bis]. Obsérvese, en el

ejemplo que ofrecemos a continuación, que ponemos punto después de “lejos” y que el inciso del narrador comienza con mayúscula.

-Esto no puede continuar así. La cosa ha ido demasiado lejos. -Se levantó, al tiempo que se miraba las manos-. Tengo que sobreponerme, acabar con esta locura.

En cualquier caso, en lo que respecta al guión de cierre del inciso, no debe marcarse con el punto antes del guión, como en este ejemplo (que es, por tanto, erróneo):

-Esto no puede continuar así. La cosa ha ido demasiado lejos. -Se levantó, al tiempo que se miraba las manos.- Tengo que sobreponerme, acabar con esta locura.

1.9, 1.10. También en los ejemplos noveno y décimo hay una marcada tendencia a la unificación, en el sentido de que los dos puntos suelen figurar después del guión que cierra el inciso del narrador. Conforme a este criterio -que también tiene la virtud de la simplicidad-, se pasa por alto esta distinción: en el noveno ejemplo, los dos puntos pertenecen al inciso del narrador, mientras que en el décimo forman parte del parlamento del personaje; ello se ve claramente si suprimimos los incisos:

-Sí, amigo mío, me asombra tu valentía. Admiro de veras tu sangre fría.

-Ya sé en qué está pensando: en el color rojo. Todos hacen lo mismo.

Caso 2

-He descubierto que tengo cabeza y estoy empezando a leer.

2. Cuando la intervención de un personaje se dispone en varios párrafos a causa de su extensión, a partir del segundo párrafo no hay que usar guiones sino sólo comillas de seguir que -conviene insistir en ello- no deben cerrarse al final.

-Sí. Porque no me lo había planteado antes. No había querido hacerlo. Los detalles adquirieron entonces una increíble importancia. Me aturdía encontrarme otra vez en Nueva York, sinceramente. Me sentía como una extraña, como si aquella no fuera mi ciudad.

»Cuando llegamos a Hamond Hill estaban todos allí en la sala. Y la misma ansiedad que había sentido antes se repitió en aquellos momentos con mis hermanos y mi hermana. No me cansaba de mirarlos. Los veía también como unos extraños, como si no fueran de mi misma carne...

»Y recuerda lo que te digo. Me has pedido que te lo cuente y eso es lo que estoy haciendo. Nos reunimos con los demás y hablamos con papá y mamá, que habían organizado la reunión como si se tratara de un congreso. Lo único que faltaba eran tarjetas en las solapas.

2.1. También usaremos este tipo de comillas siempre que un diálogo aparezca dentro de otro diálogo, pero en este caso, después de las comillas (que tampoco se cerrarán) sí debe ir el guión correspondiente.

-La historia de Arturo y Raquel sería incluso divertida si no fuera tan trágica. Hacían una sola comida al día, hasta que a él se le ocurrió la idea. Y recuerdo perfectamente -seguía explicando Jacques- la conversación que tuvieron:

»-Deja de quejarte -le dijo él-. Ya sé cómo podemos comer.

»-¿Cómo? -preguntó ella, atónita.

»-Muy sencillo -contestó él-. Ve a la Maternidad y les dices que estás embarazada. Te darán comida y no te preguntarán nada.

»-¡Pero yo no estoy embarazada! -chilló ella.

»-¿Y qué? -repuso él-. Basta con una almohada o dos. Es nuestra última oportunidad y no podemos dejarla escapar.

Obsérvese que los incisos de los personajes cuya conversación transcribe Jacques van también con guiones, en vez de abrir y cerrar comillas cada vez. En estos casos puede sacrificarse la normativa a la superior claridad expositiva, puesto que el riesgo de confusión es mínimo (véase el punto 3). Creemos que esta disposición resulta más sencilla que la que figura a continuación, hecha a base de comillas latinas e inglesas, en la que llegan a acumularse nada menos que tres signos de puntuación (,”¿):

»”Deja ya de quejarte”, dijo él. “Ya sé cómo podemos comer.”

»”¿Como?”, preguntó ella, atónita.

Y ello por no hablar de las dudas sobre si la coma del primer parlamento debe ir antes o después de las comillas, en caso de que quisiéramos unificarlo con la segunda parte del parlamento, que termina con punto y comillas («Deja ya de quejarte,» dijo él).

Caso 3

-Somos muchos de familia -terció Agostino- y trabajamos todos.

3. En los diálogos, los incisos que correspondan al personaje que está hablando han de ir entre paréntesis, no entre guiones, porque podrían confundirse con un inciso del narrador (el segundo ejemplo muestra la manera incorrecta de marcarlos):

-Aquella noche soñé (o al menos eso creo recordar) que Teresa y tú paseabais por la orilla del lago -confesó inquieto Miguel.

-Aquella noche soñé -o al menos eso creo recordar- que Teresa y tú...

Caso 4

-Seguro que, a la larga -replicó Carlota con decisión-, todo se arreglará.

4. Es posible que un diálogo empiece con puntos suspensivos y con inicial minúscula. Ello ocurre cuando un personaje retoma una conversación interrumpida por el parlamento de otro personaje. Adviértase, en el tercer ejemplo, que los puntos suspensivos van pegados al guión, y por tanto separados de la primera palabra del diálogo (“y”):

-Depende de cómo se interpreten sus palabras -dijo insegura la señorita Fischer-. Quiero decir que cuando una muchacha no puede acercarle la mantequilla a un hombre sin ruborizarse hasta las orejas...

-Comprendo perfectamente su turbación -cortó con aspereza la señorita Pearl.

-... y cuando le da las gracias y luego le pregunta si quiere una galleta como si él fuera el médico de la familia... No sé si entiende lo que quiero decir.

Caso 5

-¡Sophie, vuelve! -insistía Stingo-. He de hablar contigo ahora mismo.

5. Es un error inadmisibles usar, a lo largo de una obra de narrativa, comillas de apertura y de cierre -que aparecen sistemáticamente en obras anglosajonas, alemanas y con frecuencia, aunque no siempre, en las italianas- en vez de guiones. Las comillas deben reservarse para los diálogos sueltos que aparecen dentro de una descripción larga del narrador.

5.1. Si al uso de comillas en vez de guiones se le suma una excesiva fidelidad tipográfica al original, el resultado puede ser teóricamente injustificable y contrario a toda normativa (véase, en el ejemplo siguiente, la curiosa manera (errónea) de introducir los verbos dicendi, que aparecen en minúscula aunque vayan precedidos de punto). El fragmento que ofrecemos está tomado de la última versión castellana -la mejor, literariamente hablando- de la novela de William Faulkner *El ruido y la furia* (1987):

«Hace demasiado frío». dijo Versh. «No irá usted a salir».

«Qué sucede ahora». dijo Madre.

«Que quiere salir». dijo Versh.

«Que salga». dijo el tío Maury.

«Hace demasiado frío». dijo Madre. «Es mejor que se quede dentro. Benjamín. Vamos. Cállate».

5.2. Tampoco debe seguirse la disposición que suele aparecer en obras francesas, una curiosa mezcla de comillas, comas y guiones: el primer parlamento se inicia con comillas, en los sucesivos se usan guiones y el diálogo vuelve a cerrarse generalmente con comillas:

«Je n'ai pas envie de te voir comme une étrangère.

-Tu aimes mieux ne pas me voir du tout?, insistai-je.

-Mettons que ce soit ça», dit-il séchement.

Caso 6

-¿Y tú qué entiendes de eso? -saltó Stephen-. No has leído un verso en tu vida.

6. Al contrario de lo que ocurre con frecuencia en obras anglosajonas e italianas, los diálogos en narrativa irán habitualmente en punto y aparte (excepto, claro está, cuando sean breves y vayan dentro de un párrafo que es preferible no dividir; véase el punto 5). Adviértase -y esta regla debe seguirse sin fisuras- que las comillas que aparecen en los diálogos del original se sustituyen sistemáticamente por guiones, como ya hemos dicho.

Este es el original inglés:

For herself, Jane wanted to find out diplomatically, before asking straight out, whether the blue suit was here or whether it had gone off too. «I thought I saw John,» she said.

«Dashing out of the Post Office. What was he wearing?» «A raincoat,» said Martha. «And that good-looking blue suit?» persisted Jane. «Why, yes, I think so», said Martha. «Yes, he was,» she added, more positively. Jane caught her breath. «How long is he going to be gone?» «Just today,» said Martha. ~He has to see somebody for dinner. He'll be back late tonight. «Oh,» said Jane.

Y ésta la versión castellana:

Jane quería descubrir con diplomacia, sin preguntarlo directamente, si el traje azul estaba allí o si también había desaparecido.

-Me parece que he visto a John -dijo- cuando salía de Correos. ¿Qué era lo que llevaba puesto? [1]

-Un impermeable -dijo Martha.

-¿Y aquel hermoso traje azul? -insistió Jane.

-Pues, sí, creo que sí -respondió Martha, y luego añadió con seguridad-: Sí, lo llevaba. [2]

Jane contuvo el aliento: [3]

-¿Cuánto tiempo estará fuera?

-Sólo hoy -dijo Martha-. Tiene que cenar con alguien. Llegará esta noche, tarde.

-Ah -repuso Jane.

Véanse, en los párrafos marcados con [1], [2] y [3], las libertades que en lo relativo a la puntuación se toma el traductor (buen conocedor del tema, por cierto). Su versión es indudablemente más fluida que una puntuación demasiado fiel al original inglés, como ésta:

-Me parece que he visto a John -dijo-. Cuando salía de Correos.

-Pues sí, creo que sí -dijo Martha-. Sí, lo llevaba -añadió luego con seguridad.

Jane contuvo el aliento.

Obsérvese que en el párrafo [1] se elimina un punto y la frase gana en fluidez; en el [2] se unifican en un solo inciso las dos intervenciones de Martha; y en el [3] se sustituye el punto de cierre por dos puntos, para aclarar qué personaje habla.

6.1. Salvo casos excepcionales, la norma del punto 6 debe seguirse con rigor cuando son varios los personajes que hablan: poner los diálogos uno tras otro, aunque sea con guiones, resulta confuso y complica innecesariamente la lectura. Véase este ejemplo, perteneciente a la novela *El grupo*, de Mary McCarthy (1966):

Libby se puso exageradamente pensativa. Se llevó un dedo a la frente. -Creo que sí -afirmó, asintiendo tres veces-. ¿Pensáis realmente...? -empezó con presteza. Lakey hizo señales a un taxi con la mano. -Kay dejó al primo en la sombra, con la esperanza de que alguna de nosotras le proporcionara algo mejor. -¡Lakey! -murmuró Dottie, moviendo con reproche la cabeza. -Caramba, Lakey -dijo con risa de falsete Libby-; sólo a ti se te ocurren estas cosas.

6.2. El punto y aparte también suele usarse en aquellos casos en que el inciso del narrador empieza con un verbo dicendi y continúa, después de punto, con un texto de extensión considerable (por ejemplo, una descripción sobre las características del personaje que habla, una puntualización sobre el lugar donde se desarrolla la acción o precisiones de diversa naturaleza). Véase el ejemplo:

-Todo está bien -dijo Arturo.

Iba vestido con una camiseta y pantalones cortos de deporte, y llevaba sandalias de jardín. Vestido de esta manera, fascinó aún más al agente con el que se había encontrado en junio, el día que alquiló la casa. Arturo le parecía misterioso y fuerte. Su rostro le traía al pensamiento sal, viento, mujeres extranjeras, soledad y sol.

El cuento versus novela

Varios

“La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.”

Julio Cortázar

“Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos.”

Jorge Luis Borges

“No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.”

Horacio Quiroga

“Lo que más me importa en este mundo es el proceso de creación. ¿Qué clase de misterio es ése que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión, que un ser humano sea capaz de morir por ella; morir de hambre, frío o lo que sea, con tal de hacer una cosa que no se puede ver ni tocar y que, al fin y al cabo, si bien se mira, no sirve para nada?”

Gabriel García Márquez

“Todo novelista quiere escribir poesía, descubre que no puede y a continuación intenta el cuento, y al volver a fracasar, y sólo entonces, se pone a escribir novelas.”

William Faulkner

Novela, s. (En inglés, romance, novela de aventuras más o menos fantásticas. por oposición a “novel”, novela realista). Cuento inflado. Especie de composición que guarda con la literatura la misma relación que el panorama guarda con el arte. Como es demasiado larga para leer de un tirón, las impresiones producidas por sus partes sucesivas son sucesivamente borradas, como en un panorama. La unidad, la totalidad del efecto, es imposible porque aparte de las escasas páginas que se leen al final, todo lo que queda en la mente es el simple argumento de lo ocurrido antes. La novela realista es al relato fantástico lo que la fotografía es a la pintura. Su principio básico, la verosimilitud, corresponde a la realidad literal de la fotografía, y la ubica dentro del periodismo; mientras que la libertad del relato fantástico no tiene más límites que la imaginación del narrador. Los tres principios esenciales del arte literario son imaginación, imaginación e imaginación. El arte de escribir novelas, en la medida en que pudo llamarse arte, ha muerto hace mucho en todo el mundo, salvo en Rusia, donde es nuevo. Paz tengan sus cenizas... algunas de las cuales aún se venden mucho.

Ambrose Bierce

“Innumerables son los relatos del mundo”

Roland Barthes

“Es realmente imposible quedarse sin ideas, ya que éstas se encuentran en todas partes. El mundo está lleno de ideas germinales.”

Patricia Highsmith

“La novela es como un veneno lento y el cuento, como un navajazo.”

Marina Mayoral

“Entre el cuento y la novela hay la misma disparidad de criterios que entre un flechazo que dura una sola noche y un matrimonio de décadas [...]. Los cuentos, se dice, son intensos y las novelas estables.”

Eloy Tizón

“[El cuento] vuela como una cometa dejando allá abajo el pesado costillaje de la novela, ese portaviones siempre amenazado de desguace.”

Valentí Puig

“Abomino de los que esbozan novelas escribiendo cuentos, de los cuentos engordados con hormonas.”

Vicente Verdú

“Mantengo una total animadversión a la idea del cuento como territorio propicio para el aprendizaje del escritor, o como ámbito para empeños de menor voltaje, livianos u ocasionales y banco de pruebas para otras empresas narrativas de mayor cuantía y envergadura.”

Luis Mateo Díez

“El hecho de que ambos géneros sean narrativos ha favorecido la confusión y ha facilitado la tarea invasora de la novela, hasta el punto de que ha llegado a olvidarse que sus respectivas tradiciones son muy distintas y la del cuento mucho más vieja y más permanente. Pues así como la novela ha aparecido y desaparecido varias veces a lo largo de la historia, el cuento se ha mantenido invariable hasta tiempos muy recientes.”

Javier Marías

“Para mí el cuento no es un relato o una estampa, sin más, sino un mundo con entidad propia, con argumentos sugerentes y abierto, pero de ciclo cerrado, si es posible con pirueta final verosímil; con ironía y emoción en sus entrañas, con algo de misterio o intriga, vinculado a mi tiempo y con un lenguaje que sea médula, y no postizo, de lo que narra.”

Andrés Berlanga

“Si aceptáramos la aseveración de Ernesto Sábato que dice ‘la prosa es lo diurno y la poesía la noche: se alimenta de nuestros símbolos, es el lenguaje de las tinieblas y de los abismos’, si estuviéramos de acuerdo con esta definición, entonces tendríamos que situar el cuento en el preciso centro del atardecer, con toda su belleza efímera y vacilante, pero con toda rotundidad de conclusiones luminosas, atmosféricas y sentimentales.”

Joan Rendé

“Los cuentos no toleran elementos accesorios. Todos los materiales del cuento tienen una función principal: de ahí la difícil concisión a que obligan, que no está sólo en el empleo de las palabras, sino -sobre todo- en la previa selección de los motivos.”

José María Merino

<http://ciudadseva.com/texto/el-cuento-versus-novela/>