UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Interculturales y Literarios



TESIS DOCTORAL

Técnicas y materiales de escritura creativa en los siglos XIX y XX: una revisión crítica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María del Pilar Fraile Amador

DIRECTOR

Ángel García Galiano

Madrid, 2016

© María del Pilar Fraile Amador, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Doctorado en Estudios Interculturales y Literarios



TESIS DOCTORAL

Técnicas y materiales de escritura creativa en los siglos XIX y XX: una revisión crítica

Memoria para optar al grado de doctor presentada por

María del Pilar Fraile Amador

Director

Ángel García Galiano

Madrid, 2015

©María del Pilar Fraile Amador, 2015

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar el apoyo continuo, el cariño y el buen hacer del profesor Ángel García Galiano. Sin su inspiración y su aliento este trabajo no habría llegado a buen puerto.

Me gustaría también agradecer a la profesora Eugenia Popeanga y a la profesora Aurora Conde su amplitud de miras en la organización del programa de Máster y Doctorado en Estudios literarios que está permitiendo nuevas líneas de investigación sin las que esta tesis hubiera sido impensable.

Asimismo quiero agradecer los consejos del escritor Jesús Ortega quien me ha acompañado también a lo largo de este largo y, en ocasiones espinoso proceso, y me ha prestado una inestimable ayuda en los más diversos aspectos, desde el propio planteamiento del estudio hasta las referencias bibliográficas. Las conversaciones acerca de la práctica de la escritura así como su apoyo incondicional han sido y son inestimables.

Quiero agradecer especialmente el apoyo de Pedro Campoy. Su fe y sus sabios consejos han sido el motor de este trabajo.

Por último me gustaría agradecer la inspiración directa o indirecta que me han prestado los alumnos de los distintos talleres de escritura en los que he tenido la fortuna de enseñar. Su interés, sus ganas y su ilusión han sido para mí un incentivo valiosísimo.

ÍNDICE

ABSTRACT 7

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ¿Es posible aprender a escribir? 8
1.2 La evolución de la materia en España 12
1.3 Corpus de la tesis 15
1.4 Objetivos 18
1.5 Metodología 19

2. ORIGEN DE LA MATERIA: TEXTOS DEL SIGLO XIX

2.1 Introducción 20
2.1.1 Rasgos diferenciares de los textos sobre escritura creativa 20
2.1.2 ¿Por qué estos textos surgen el siglo XIX? 22
2.2 Primeros textos: entre la crítica y los escritos sobre escritura creativa 31
2.2.1 Poe: una revisión de la poética de Aristóteles 32
2.2.2 Baudelaire: la escritura más allá del texto 42
2.2.3 Henry James: la creación de un espacio 45
2.3 Textos dispersos: los primeros textos modernos sobre escritura creativa y su horizonte de posibilidades 51
2.3.1 Stevenson: un giro copernicano 51
2.3.2 Gustave Flaubert: el oficio de escritor en todos sus estadios 66
2.3.3 Chejov: trabajo de taller 79
2.4 Conclusiones generales: de los primeros textos a los textos del siglo XX 95
2.4.1 Los nuevos enfoques y su desarrollo 95
2.4.2 Las nuevas corrientes sobre escritura creativa 97
2.4.3 Problemas abiertos hacia el siglo XX 99

3. LA APERTURA DE PROPUESTAS A PARTIR DEL SIGLO XX. UNA NUEVA VISIÓN ACERCA DE LA ESCRITURA

3.1 Un cambio de paradigma: Joseph Conrad 101
3.2 Las propuestas del siglo XX 105

4. LA CONCIENCIA DEL ESCRITOR. CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA ESCRITURA

4.1 Introducción 107
4.2. La conciencia del escritor: condiciones de posibilidad 110
4.2.1 Kafka: ¿quién soy yo? 110
4.2.2 Pavese: de la conciencia a la cristalización 120
4.2.3 Lispector: la escritura ser 127
4.2.4 Duras: escritura y vacío 129
4.3 Condiciones materiales de posibilidad: V. Woolf 134
4.4 De nuevo: ¿quién soy yo? La escritura como conciencia ética, política e histórica 148
4.4.1 Introducción 148

4.4.2 Orwell: ¿por qué escribo? 149
4.4.3 Cortázar: escritura y rebelión 158
4.4.4 Sabato: la escritura como obsesión, testimonio y catarsis 182
4.4.5 Monterroso: la difícil construcción de la conciencia del escritor 189
4.5 Handke: el bloqueo como condición de posibilidad 201
4.6 Evaluación de las propuestas del capítulo 4 204

5. TÉCNICAS DE ESCRITURA EN LA VANGUARDIA EUROPEA

5.1 Introducción 206
5.2 Del surrealismo a OuLiPo 207
5.3 Roussell: antes del azar 208
5.4 La propuesta del dadaísmo 212
5.5 La propuesta del surrealismo 217
5.5.1 Presupuestos teóricos 217
5.5.2 Las técnicas de escritura del surrealismo 220
5.5.3 La conciencia del escritor en el proceso creativo 227
5.6 Derivaciones de las técnicas de escritura Surrealista. OuLiPo, Raymond Queneau 228
5.6.1 Origen de OuLiPo 228
5.6.2 Punto de partida del movimiento 229
5.6.3 Implicaciones teóricas 232
5.6.4 Principales técnicas oulipianas 234
5.7 Evaluación de las técnicas que se deducen de las vanguardias europeas 237
5.8 Rodari: una propuesta compacta a partir de la vanguardia europea 238
5.8.1 Presupuestos teóricos de la obra 239
5.8.2 Las técnicas de escritura de la *Gramática* 241
5.8.3 *Ejercicios de fantasía* 254
5.8.4 Relevancia e influencia de la propuesta de Rodari 256

6. MATERIALES DE ESCRITURA A PARTIR DE LOS *WORK IN PROGRESS*. EN LA ESTELA DE STEVENSON

6.1Introducción 258
6.2 Vargas Llosa: la novela como síntesis 258
6.2.1 Los presupuestos de la ficción 259
6.2.3 Método sintético de composición 260
6.3 Härtling: el relato como evocación y pregunta 262
6.3.1 Materiales para la ficción 263
6.3.2 ¿Qué es la narración? 267
6.4 Kundera: la novela sinfonía 268
6.5 Casares: la primacía de la idea 270
6.5.1 Técnicas de escritura 271
6.5.2 El método de Casares: desarrollo orgánico de la idea 274
6.6 King: la escritura como excavación 275
6.6.1 Distintas técnicas a partir de ejemplos de *work in progress* 275
6.6.2 Contra las normas de escritura: la excavación de fósiles del inconsciente 292
6.7 McCullers: iluminación y fulgor 295
6.8 Evaluación de las propuestas del capítulo 6 298

7. MATERIALES DE ESCRITURA ENTRE LAS TÉCNICAS DE LAS VANGUARDIAS Y EL *WORK IN PROGRESS*

7.1 Introducción 300
7.2 Unamuno: desde la novela, hacia la novela 300
7.2.1 Originalidad del texto 301
7.2.2 Las preguntas del escritor 303
7.2.3 La disyuntiva entre el estilo y la moral 303
7.2.4 Contra los géneros 305
7.2.5 La pregunta sobre la escritura en la obra 307
7.2.6 Situaciones de escritura 311
7.2.7 Historia y ficción 315
7.3 Miller: técnicas para llegar al inconsciente 316
7.3.1 La escritura desde el inconsciente 316
7.3.2 La escucha 317
7.4 Burroughs: renovación de las técnicas de las vanguardias 320
7.4.1 Escritura al dictado 320
7.4.2 El collage de imágenes y palabras 321
7.5 Highsmith: inconsciente, suspense y *work in progress* 323
7.5.1 La génesis de la idea 324
7.5.2 Ideas coadyudantes 325
7.5.3 Cómo reconocer la ideas 326
7.5.4 El desarrollo de la idea como proceso creativo 326
7.5.5 Superar el bloqueo 327
7.5.6 Implicación emocional 329
7.5.7 Un *work in progress* 329
7.6 Bradbury: reinvención de la escritura automática 331
7.6.1 Metodología general 332
7.6.2 Las técnicas para la llegar a la escritura genuina. Revisión de las vanguardias 335
7.6.3 Ejemplos de *work in progress* 340
7.6.4 El carácter elusivo de la ficción 342
7.7 Morrison: más sobre el inconsciente 343
7.7.1 El ritual 343
7.7.2 La pregunta 344
7.7.3 El origen ético de la escritura de ficción 345
7.8 Mailer: el despertar del inconsciente 346
7.8.1 Origen de la escritura: la experiencia existencial 347
7.8.2 Un *work in progress* 348
7.8.3 La síntesis y el inconsciente 349
7.8.4 Escritura espectral 350
7.8.5 Contra la planificación 351
7.8.6 La versión 352
7.9 Evaluación de propuestas del capítulo 7 353

8. LA ESCRITURA COMO ACTIVIDAD REGLADA: LOS TRATADOS

8.1 Introducción 355
8.2 Edith Wharton: fórmulas para la escritura 356
8.3 Forster: aspectos de la escritura 358

8.3.1 Los presupuestos de Forster 361
8.3.2 Contenidos de la novela y el método normativo 364
8.3.3 Personajes 365
8.4 Borges: la escritura como truco 367
8.4.1 Arte poética: siguiendo los pasos de Poe 367
8.4.2 La metáfora 368
8.4.3 El esquema de la narración 369
8.4.4 Imitación 370
8.4.5 Las contradicciones de Borges 371
8.5 Gardner: estudio del proceso creativo 373
8.5.1 La tipología «correcta» de la novela 374
8.5.2 La dirigida visión del escritor 376
8.5.3 Sueños vívidos 377
8.5.4 Los géneros 378
8.5.5 Escritura y principios estéticos 379
8.5.6 La disyuntiva entre Homero y Beckett 382
8.5.7 La novela dirigida 383
8.6 Lodge: los mecanismos de la ficción 384
8.6.1 Suma de ejemplos 385
8.6.2 Presupuestos estéticos 386
8.7 Murdoch: la planificación 391
8.8 Los decálogos: ironía acerca de las normas 392
8.8.1 Quiroga 393
8.8.2 Monterroso 395
8.8.3 Otros 398
8.9 Kundera: los extremos que se tocan 399
8.9.1 Contra la *story* 400
8.9.2 La raíz de la ficción: historia y forma 404
8.9.3 Contra los dogmas del realismo 408
8.10 Evaluación de propuestas del capítulo 8 415

9. OTRAS PROPUESTAS

9.1 La reflexión sobre la escritura como ficción 418
9.1.1 Vila Matas: acabamiento de la ficción 420
9.1.2 David Foster Wallace: ácida ironía sobre la ficción 426
9.2 Textos engañosos sobre la escritura de ficción 428
9.2.1 Vargas Llosa: ¿cartas a un joven novelista? 428
9.2.2 Amos Oz: un comienzo infinitamente dilatado 433
9.2.3 Gracq. Leer. Escribir 437
9.2.4 Noe Jitrik: los grados de la escritura 438
9.2.5 Philip Roth: el oficio 439

10. EL CASO ESPAÑOL: UNA TÍMIDA EVOLUCIÓN

10.1 Introducción 441
10.2 Los textos sobre la escritura en España en el s. XIX 443
10.2.1 Introducción 443
10.2.2 Emilia Pardo Bazán 446
10.2.3 Valera: el arte de escribir novelas 455

10.2.4 Clarín: fragmentos 457
10.2.5 Conclusiones 458
10.3 La materia en España en el siglo XX
10.3.1 Introducción 459
10.3.2 Benet: inspiración y estilo 461
10.3.3 Muñoz Molina: la realidad de la ficción 465
10.3.4 Gimferrer: itinerario de un escritor 468
10.3.5 Soledad Puértolas: la vida extraña 470
10.3.6 Marina Mayoral: el oficio de narrar 475
10.3.6 José María Merino: ficción continua 485
10.3.7 Carmen Martín Gaite: contar 489
10.3.8 Carlos Pujol: aforismos sobre la escritura 491
10.3.9 Los tratados en España 492
10.4 Primera evaluación de las propuestas españolas 500

11. CONCLUSIONES

11.1 Distintas corrientes acerca de la escritura creativa 504
11.1.1 Evolución de las propuestas 504
11.1.2 Evolución de la tipología textual 507
11.2 Utilidad de los materiales de las diferentes propuestas 509
11.3 ¿Se puede en último término enseñar a escribir? 515
11.3.1 Los paradigmas de la escritura 516
11.3.2 Las utilidades temporales de los materiales sobre la escritura 518
11.3.3 Distintas perspectivas de aproximación a un mismo objeto 520
11.3.4 La difícil pedagogía de la escritura de ficción 521
11.4 La evolución de la materia en España 522
11.5 Hacia el futuro 523

Abstract (*English version)* 525
Introduction and Conclusions *(English version)* 526
I. Introduction 526
I. Conclusions 534

Bibliografía 547
Bibliografía primaria 547
Bibliografía secundaria 552
Bibliografía general 554
Sitios web con materiales de escritura creativa 555
Repositorios de tesis doctorales 555
Otras páginas 556

Anexo 557

ABSTRACT

La presente tesis: «Técnicas y materiales de escritura creativa en los siglos XIX y XX: una revisión crítica» trata de responder a la cuestión acerca de la posibilidad de una didáctica efectiva de la escritura de ficción.

Para responder a esta cuestión se investigan las principales propuestas sobre la práctica de la escritura de ficción en los dos pasados siglos y se propone una revisión crítica y comparatista de las mismas para intentar resolver por un lado la pregunta fundamental que se propone y, por otro, la pregunta acerca de la naturaleza y clasificación de estos materiales. La práctica totalidad de los materiales que se revisan son textos escritos por escritores de reconocido prestigio de los siglos XIX y XX.

El trabajo, haciendo uso de la investigación histórica y comparatista, ofrece algunas respuestas acerca de la posibilidad del aprendizaje y didáctica de la escritura. De este estudio se deducen los principales modelos de enseñanza y aprendizaje de la escritura creativa y sus distintas posturas, así como su evolución.

Asimismo se ofrece una evaluación de estos modelos y se clarifican su eficacia y su sentido.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ¿ES POSIBLE APRENDER A ESCRIBIR?

«Estudiar la práctica de la ficción es enfrentarse a la más novedosa, la más fluida y la menos formulada de las artes»[1], así se manifestaba Edith Warthon en el año 1924 en el primero de cinco artículos que publicara sobre el oficio de la escritura en la revista *Scribner's*. En él hace una revisión práctica de los recursos y metodología que el escritor puede usar a la hora de enfrentarse al cuento, a la novela y a la construcción de personajes y estructuras. Pero esta no es la primera demanda sobre la necesidad de un estudio del arte de la escritura. Semejante requerimiento había aparecido ya en textos anteriores, concretamente en los textos de en 1846 de Edgar Allan Poe:

> «Frecuentemente he pensado en lo interesante que sería escribir un artículo por un autor que quisiera, es decir que pudiera contar, la marcha progresiva que ha seguido cualquiera de sus composiciones hasta llegar al término definitivo de su realización. Por qué tal trabajo no ha sido nunca presentado al público no es fácil de explicar; pero tal vez esa laguna literaria dependa en primer término de la vanidad de los autores»[2].

O en los de Novalis, unos años antes:

> «Novalis, citado en el primer capítulo, comenzó a publicar sus fragmentos en 1798, a los veintiséis años. En la primera serie, titulada *Blümenstaub* (Polen), aparecía este pensamiento: "El arte de escribir libros no ha sido aún descubierto, pero está a punto de serlo. Actualmente contamos con una especie de sementera literaria imparcial, con bastantes semillas infecundas —pero ¿esto qué puede

[1] Warthon, Edith, *Escribir Ficción*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011, p.22.
[2] Allan Poe, Edgar, *«La filosofía de la composición»* en Ensayos, editorial Claridad, Buenos Aires, 2006, pp 204.

importar si alguna germina". Una buena selección de Frammenti di letteratura, en edición de Giuseppina Calzecchi-Onesti (texto bilingüe), se encuentra en las Edizioni Fusi de Sansoni. En ella se lee esta reflexión: "Toda Poesía interrumpe el estado habitual, lo cotidiano de la vida —parecida en esto al Sueño— con la finalidad de renovarnos, de mantener siempre vivaz en nosotros el sentido mismo de la vida". Para comprenderla bien es necesario, me parece, ponerle al lado otra que no encuentro fuera del Reklam, y que define la poética romántica como "el arte de hacer que un objeto extraño resulte conocido y atrayente". Leídos en transparencia, los dos fragmentos contienen, tal vez, el germen del concepto de "extrañeza" del objeto, que para Shklovsky y los formalistas rusos de los años veinte, es esencial para el procedimiento artístico»[3].

Algo estaba ocurriendo, desde luego en el siglo XIX para que empezaran a aparecer no sólo la demanda de estos materiales sino también y, lo que es más importante para este trabajo, textos sobre la práctica de la escritura creativa, es decir sobre el cómo y no sobre el qué, para qué, etc., de la escritura de ficción; preguntas, estas últimas que habían sido las tradicionales de la crítica literaria.

En estos textos se pedían y se intentaban proporcionar, entonces, materiales para la docencia y práctica de la materia. La demanda será atendida en numerosas obras desde finales del siglo XIX. Sin embargo, como veremos, las respuestas a esta demanda acerca del cómo de la escritura siembran, a su vez, otra serie de dudas o preguntas esenciales, y a la cabeza de ellas está la cuestión acerca de si es posible verdaderamente enseñar y aprender a escribir ficción. Es decir, junto con las técnicas y materiales que se proponen se establece también directa o indirectamente la pregunta acerca de su utilidad para la pedagogía y para el escritor novel.

[3] RODARI, G., *Gramática de la fantasía*, Argos Vergara, Barcelona, 1983, pp 170.

A fin de responder a esta pregunta fundamental hemos hecho un recorrido por las propuestas de los siglos XIX y XX y, en este recorrido, hemos intentado descubrir la tipología textual a la que nos estamos enfrentando, la evolución de este tipo de textos y sus propuestas, así como la discusión acerca de sus utilidades.

Así descubriremos cómo y por qué la materia que nos ocupa surge a finales del siglo XIX alimentada, como veremos, por los enormes cambios del siglo a nivel económico, social y estético. Veremos cómo estos textos serán bisagra entre un modo de entender la escritura, que podríamos resumir como el paradigma clásico —escritura de ficción como imitación de la naturaleza y de las formas clásicas— hasta el modo contemporáneo. Por este motivo, por esta condición de bisagra, que tienen los primeros textos de finales de siglo XIX su estructura está a caballo entre la crítica y los textos que tratan específicamente técnicas y materiales de escritura, que aparecerán fundamentalmente en el s. XX.

En el s. XX verán la luz, entonces, numerosos textos que agruparemos en distintas corrientes: textos sobre las condiciones de posibilidad de la escritura, técnicas sobre la escritura a partir de la vanguardia europea, textos con materiales a partir del *work in progress* y textos mixtos. Pero todas estas corrientes tienen en común una perspectiva contemporánea acerca de la práctica de la escritura, que comienza de manera clara con los materiales ofrecidos por Kafka, y que podríamos resumir como un tipo de práctica de la escritura alejada de la idea de mímesis, que tiene en cuenta la parte inconsciente de la mente y que se preocupa del hombre concreto, de carne y hueso, histórico, y no de los grandes tipos de corte platónico-aristotélico.

Como excepción a estos materiales surgen también en el s. XX otros, que no comparten esta visión de la escritura y que hemos calificado como tratadistas.

Como era de esperar, las propuestas de estos dos tipos de corrientes acerca de la práctica de la escritura son incompatibles y, en no pocas ocasiones, discuten entre sí.

La respuesta a nuestra pregunta inicial, acerca de si es posible entonces aprender y enseñar a escribir se vuelve entonces más compleja. Si tenemos respuestas dispares, con materiales y técnicas que se excluyen unos a otras, entonces: ¿no será que la práctica de la escritura es un saber histórico, estrechamente unido a cada propuesta crítica o estética y cuyas propuestas son, por consiguiente, caducas?

Nuestra propuesta en este trabajo, tal y como desarrollaremos en nuestras conclusiones, es que los materiales sobre escritura creativa son históricos, al igual que la escritura de ficción en sí misma, pero eso no invalida su utilidad, sino que la matiza, de este modo no pueden ser usados de manera neutra, sino que es necesario ser consciente del origen de cada propuesta y de que con la práctica de cada una estamos decantándonos por un tipo de enfoque acerca de la escritura o por una parte del proceso de la escritura y no por otro, o por un tipo de consideración del objeto de la escritura y no por otro. Así:

—Los distintos materiales acerca de la escritura obedecen a distintas concepciones acerca de lo que es la escritura.

—Ponen el acento en una parte del proceso y no en otra: concepción de la ficción, organización, escritura, revisión, etc.

—Proponen un tipo de acceso al objeto de la escritura y no otro: por ejemplo desde la idea, desde la imagen, etc.

En conclusión, lo que proponemos es que es posible hacer uso de técnicas y materiales para la escritura, pero estas técnicas y materiales tienen unas utilidades y no otras y obedecen a una cierta concepción de la escritura y no a otra.

Cada paradigma acerca de la práctica de la escritura —consideramos aquí tres, el paradigma clásico, el contemporáneo y el postmoderno cuyo desarrollo, respecto de

nuestra materia, aún está por ver— planteará entonces una serie de materiales acerca de la escritura, pero del mismo modo que el paradigma contemporáneo de la física —relatividad general y cuántica y sus derivaciones— no hace que la mecánica de Newton sea inservible, puede seguir siendo útil pero solo para unas circunstancias muy determinadas. Del mismo modo, los materiales de cada paradigma de escritura no invalidan sino que recolocan a los del paradigma anterior.

Así, la poética de Aristóteles, por remontarnos a uno de los pilares del paradigma clásico sobre la práctica de la escritura aún podría servirnos hoy día para construir un cierto tipo de ficción, digamos, clásica —o más concretamente de género, tal y como explicaremos en nuestras conclusiones.

1.2 LA EVOLUCIÓN DE LA MATERIA EN ESPAÑA

Si bien es cierto que a nivel internacional —europeo y norteamericano, especialmente— la materia sufre un importante desarrollo desde finales del siglo XX, no lo es menos que en nuestro país se produce una especie de congelación en el tema que llega hasta prácticamente finales del siglo XX, así lo expresaba Marina Mayoral en el prólogo a *El oficio de narrar*, volumen editado en 1999 y que podríamos decir que constituye uno de los primeros intentos serios de poner los estudios sobre la materia al día a nivel nacional:

> «*El oficio de narrar* es un libro insólito en el panorama literario español y que trata un aspecto poco desarrollado en los estudios sobre narratología.
>
> Muy pocas veces los novelistas se han dedicado a analizar su propio quehacer de narradores. En ocasiones han reflexionado sobre el porqué de su escritura, pero más raramente sobre el cómo. Sin embargo, cuando lo han hecho, sus

conclusiones constituyen hitos importantes en los estudios de teoría literaria, como sucedió con *The Art of he Novel* de H. James, o con *El escritor y sus fantasmas* de E. Sábato.

Hay una visión desde dentro en el uso del lenguaje literario y en la construcción de la novela que sólo la puede dar el novelista. Creo que es falsa la creencia generalizada de que el crítico o el investigador teórico puede analizar una obra mejor que su creador.

La creación artística tiene aspectos oscuros que son igualmente difíciles de analizar para ambos críticos y creadores y a los que ambos se aproximan por distintos caminos. Pero hay otros aspectos para cuyo análisis el artista —sobre todo el que trabaja con el lenguaje— está más capacitado que nadie. Un artista sabe muy bien por qué cuenta su novela en el pasado o en el presente, por qué utiliza la primera o la tercera persona en el relato, a qué obedecen los cambios de ritmo o los saltos en el tiempo, qué efectos quiere producir, de qué medios se ha servido y qué dificultades ha tenido que superar para conseguir lo que se pretende»[4].

La constatación, tal y como demostraremos en capítulos posteriores, de que esta realidad de la que habla Mayoral es tristemente cierta, es decir, la de que la situación de la materia en España sigue siendo precaria, ha sido el principal motivo por el que hemos decidido emprender este trabajo.

En este sentido se puede leer abajo cómo se ha constatado además, que ni siquiera en el siglo XX España ha logrado alcanzar el carro occidental en lo que a esta cuestión se refiere, a nivel digamos de textos no académicos, pero tampoco lo ha hecho a nivel

[4] Mayoral, M., en el prólogo a *El oficio de narrar*, Ediciones Cátedra-Ministerio de Cultura, Colección Encuentro, Madrid, 1989, pp-13-14.

académico, en el que se enmarca este trabajo. Siendo las dos cosas, lógicamente, dos caras de la misma moneda.

En este sentido son contadísimos los estudios académicos sobre la materia que nos ocupa:

> Rosana Aqcuaroni Muñoz, *La incorporación de la competencia metafórica (CM) del Español como segunda lengua (L2) a través de un taller de Escritura creativa. Un estudio experimental*, Tesis doctoral leída en la UCM en 2008.
>
> Blanco Ruiz, María Soledad, Un *taller de escritura en un aula de educación primaria: análisis de los procesos implicados en la construcción de textos narrativos en un contexto de grupo,* Tesis doctoral leída en 2007 en la universidad de Córdoba.

Los dos textos que citamos se centran en experiencias pedagógicas concretas y hacen uso de la escritura creativa de manera experimental en dos contextos muy determinados: la clase de ELE y la clase de educación primaria. Ninguno de los dos tiene un enfoque parecido a nuestro trabajo, el primero está centrado principalmente en el análisis de la competencia metafórica y el segundo en la pedagogía a niveles tempranos.

Aparte de la literatura académica en nuestro país existe otro tipo de literatura sobre la escritura creativa; que podríamos denominar «literatura de manual». Esa literatura de manual, es, lógicamente una literatura de tipo introductorio. A pesar de que existen intentos meritorios, como el gran esfuerzo que lleva haciendo durante años la Editorial de los Talleres de Escritura creativa de Fuentetaja; muchos de estos títulos son poco más que una pseudoliteratura, que no tiene, por lo general, una perspectiva histórica de los asuntos que trata, ni tampoco crítica.

Adjuntamos en el Anexo algunos de estos manuales, los que tienen más calidad; en ellos el lector encontrará un sumario de técnicas, principalmente sobre la narración, pero

nunca una reflexión de calado sobre la materia y, en ninguno de los casos, un análisis de la bibliografía histórica o una guía para el lector.

Dedicamos un capítulo entero de este estudio, el capítulo 10, a intentar analizar los motivos por los que la materia no ha tenido un desarrollo notable en España, así como los textos y fuentes principales que existen desde el siglo XIX hasta nuestros días y las relaciones entre ellos.

1.3 CORPUS DE LA TESIS

El Corpus que se trata en este estudio está constituido por los textos escritos por escritores sobre el ejercicio de su oficio que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que se encuentran disponible en castellano. Este corpus recoge un conjunto de textos que se consideran clásicos dentro de la materia, citados y reverenciados en posteriores textos y talleres, es decir, aquellos que podríamos llamar fundacionales, entre ellos los más importantes serían:

La filosofía de la composición de Edgar Allan Poe de 1846, *Consejos a jóvenes escritores* de Charles Baudelaire, también publicado in 1846; *La novela experimental* de Émile Zola de 1888, *El arte de la ficción* de Henry James de 1884, *Ensayos sobre el arte de escribir* de Robert Louise Stevenson, publicado entre 1881 y 1899.

A estos textos, que como decíamos, se consideran clásicos de la materia, se suman casi un centenar escritos a partir de principios del siglo veinte que podríamos decir continúan con la estela trazada por aquellos trabajos iniciales del siglo XIX. Entre ellos, y por citar algunos ejemplos (los textos completos están en la bibliografía que aparece al final de este estudio) tenemos: *Cómo se hace una novela*, de Unamuno, *El arte de la*

novela, de Forster, la *Gramática de la fantasía* de Rodari, *Escribir* de Marguerite Duras, etc.

El motivo fundamental de la selección de textos de este trabajo es la convicción de que, tal y como sostiene Marina Mayoral —en cita arriba— en *El oficio de narrar*, existe una perspectiva acerca del oficio de la escritura que no es la perspectiva crítica o académica que ha tenido, por diversos motivos, enormes dificultades para abrirse paso. Tenemos además la convicción fundamental de que estos textos, a pesar de su heterogeneidad y las dificultades teóricas que plantean, que serán discutidas en este estudio, ofrecen utilidades para el escritor novel que no hallarán en los libros de crítica académica.

Se pone especial atención en esta selección en los textos que se citan de manera habitual en los talleres literarios, en la escritura de manuales de escritura creativa y en las páginas web, blogs y demás materiales sobre el oficio. Es habitual que estas citas se hagan sin rigor, de segunda o tercera mano o sin citar la fuente. Nos parece importante que el escritor novel, el tallerista o el docente en general conozca estas fuentes de primera mano y las utilice contraponiéndolas a su contexto textual y extratextual.

Como uno de los objetivos de este estudio es realmente analizar textos que den utilidades prácticas, se han descartado los textos, o al menos, muchos de los textos que versan sólo sobre la escritura poética, debido a que normalmente estos textos suelen derivar en escritura poética en sí misma y poco se puede sacar de ellos a nivel práctico, que es el tema que aquí nos ocupa. No obstante muchos de los textos que tratamos hablan en todo o en parte de este tipo de escritura y, en los casos en los que se ha considerado útil o pertinente, se comenta también.

Por iguales motivos se han descartado también los textos los textos que partiendo quizá de una consideración práctica acerca de la ficción derivan en ficción o, como se ha

venido llamando desde los años setenta, metaficción. Éstos últimos, por los motivos que se analizarán en el capítulo 8 no constituyen fuentes genuinas de materiales de trabajo para el escritor, o no al menos, de una forma directa.

Existe, y así quedará de manifiesto desde los primeros capítulos de este trabajo, una serie de dificultades añadidas en la búsqueda y tratamiento de este tipo de textos: en su surgimiento e incluso en textos muy recientes hay una tendencia a que se fundan o se conviertan en textos de crítica literaria. En parte podríamos decir, y así lo veremos en los primeros capítulos de este trabajo, que estos textos se construyen en parte contra la crítica. La cuestión es que a menudo se publican títulos que parecen ofrecer un estudio de los mecanismos de la ficción y acaban derivando en la crítica clásica, como también veremos.

Otra de las dificultades añadidas en la búsqueda y selección del corpus de textos de este trabajo es el hecho de que desde un primer momento existe una especie de «tensión textual» en los estudios sobre el oficio de la escritura que los sitúa en un territorio híbrido, en la mayor parte de los casos entre el ensayo, la biografía y la propia ficción. De hecho, otra de las dificultades a las que se enfrenta y trata de resolver este estudio es la de analizar si realmente existe una tipología en la que se puedan enmarcar estos textos.

Como veremos también los textos puramente ensayísticos que se van escribiendo desde finales del siglo XIX y sobre todo en el s. XX, aquellos que se proponen como grandes tratados y que despiertan las más altas expectativas: las de encontrar textos «definitivos» sobre la materia, acaban derivando en un fracaso más o menos notable respecto, al menos, de las exigencias de este estudio, es decir, la de proporcionar materiales verdaderamente útiles para práctica de la escritura de ficción.

1.4 OBJETIVOS

Los objetivos de este estudio son fundamentalmente:

1.4.1 Ofrecer un análisis de la tipología textual de los textos sobre la escritura escritores a lo largo de los siglos XIX y XX sirva para entender en qué territorio se sitúa este tipo de textos.

1.4.2 Ofrecer un análisis de los textos que se consideran clásicos de la materia, para contextualizarlos en las obras y contextos originales.

1.4.3 Ofrecer un repertorio de propuestas prácticas que puedan derivarse directa o indirectamente de estos textos que sean útiles bien para la práctica de la escritura de ficción, bien para su didáctica.

1.4.4 Ofrecer una evaluación crítica de los materiales estudiados respecto de su utilidad real para el proceso de escritura de ficción.

1.4.5 Ofrecer un análisis de la posible evolución de los materiales para la escritura de ficción desde principios de s. XIX hasta el siglo XXI.

1.4.6 Evaluar qué ha sucedido con la materia en España y si podemos hablar de una evolución en la misma.

1.5 METODOLOGÍA

Al corpus de textos propuesto se le somete a dos tipos de estudio fundamental: por un lado se establece una metodología comparatista en varios niveles y por otro se hace un análisis pormenorizado de los mismos.

En cuanto a la parte de comparación, ésta opera en varias direcciones: Comparación de los textos con las poéticas clásicas. Comparación de los textos con las teorías literarias de la época, en el caso en que convenga. Comparación de los textos entre sí para ver la posible evolución de la materia. Comparación de los textos con algunas de las obras sobre la materia escritas en el siglo XX, para ver la posible herencia de temas y enfoques y si es posible hablar de un corpus común, o son más bien obras aisladas.

En cuanto al análisis de cada uno de los textos se intenta responder al menos a las siguientes cuestiones: De qué tipo de texto se trata. Qué temas pone cada uno de los textos en cuestión. Qué innovaciones presenta respecto de los textos anteriores o contemporáneos. Qué, si esto sucede, de cada uno de los textos ha pasado a los textos sucesivos.

2. ORIGEN DE LA MATERIA: TEXTOS DEL SIGLO XIX

2.1 INTRODUCCIÓN

2.1.1 RASGOS DIFERENCIALES DE LOS TEXTOS SOBRE ESCRITURA CREATIVA

Si bien es cierto que desde la *Poética* de Aristóteles había habido muchos estudios sobre lo que podemos llamar «leyes o normas de la ficción». Sin embargo, no lo es menos, que tal y como Flaubert reclamará a finales del siglo XIX y otros muchos autores, como Edith Wharton lo harán a partir del XX, no se había escrito tanto de la escritura como oficio, como quehacer.

Dice Lubomír Dolezel en su *Historia Breve de la Poética*:

> «El interés por los temas de este libro parte de la convicción —heredada de mi formación intelectual— de que el compromiso con la literatura en la cultura occidental, desde sus orígenes en la Grecia antigua, siguió dos tradiciones distintas, paralelas, que a menudo se confunden: una, llamada *crítica (criticism)*, la otra, poética *(poetics).* La crítica (término demasiado general en inglés), usado aquí con el sentido de «crítica literaria», es una actividad axiológica, valorativa, que integra o reintegra las obras literarias en el sistema de una cultura. La poética es una actividad cognitiva que agrupa el conocimiento más amplio adquirido por las ciencias humanas y sociales. Para la crítica, la obra literaria es un objeto de evaluación; para la poética, un objeto de conocimiento»[5].

[5] Dolezel, Lubomír, *Historia breve de la poética*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 15.

Otros críticos como David Viñas Piquer, prefieren seguir englobando bajo el nombre de Crítica Literaria ambas actividades, según puede leerse en su *Historia de la crítica literaria*: «A este mismo sentido genérico de Crítica Literaria apela T. S. Eliot desde las páginas de *Función de la poesía y función de la crítica:* "Por crítica entiendo aquí toda la actividad intelectual encaminada, bien a averiguar qué es la poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita, bien —suponiendo, más o menos conscientemente, que eso ya lo sabemos— a apreciar la verdadera poesía"»[6].

Sigamos las categorías de uno u otro crítico, lo cierto es que en ninguno de los casos la crítica o la poética tratarían de cómo se escribe la obra de ficción: qué materiales, procedimientos, etc., son necesarios a este cometido. Es el cómo, no el qué, para qué, por qué, etc., la pregunta que da origen a los tratados sobre la escritura creativa.

Lo que los escritores empiezan a reclamar es un tratamiento distinto de la escritura; uno que contemple el oficio del escritor. Tendríamos ante nosotros un planteamiento nuevo de la cuestión; más cercano desde luego a la poética, tal y como la plantea Dolezel, que a la crítica, pero también distante de ésta última.

Dadas estas exigencias, no es extraño que los primeros textos tiendan a incluir en sus títulos la palabra «Arte», distinguiéndose así de los acercamientos más crítico-teóricos. No en vano también, y este es otro de los puntos fundamentales que diferencia este corpus de textos que surgen a partir del siglo XIX son escritos por escritores que, describen o tratan de describir su oficio.

[6] Viñas Piquer, David, *Historia de la Crítica Literaria*, Ariel, Barcelona, 2007, p. 22.

2.1.2 ¿POR QUÉ ESTOS TEXTOS SURGEN EN EL S. XIX?

El corpus de textos que tratamos empieza a ser publicado a partir de la mitad del siglo XIX, su frecuencia se hace mucho mayor en las dos últimas décadas de este siglo y continúa de una manera más o menos constante con picos de intensidad hasta nuestros días.

Así, Henry James, en el año 1884, publica un tratado sobre la escritura de ficción: *El arte de la ficción*; uno de los estudios pioneros de lo que podemos llamar «escritura creativa» o «escritos sobre el oficio de la escritura».

El caso de James no fue un asunto aislado, Edgar Allan Poe había publicado en 1846 el ensayo *La filosofía de la composición,* que fue, al menos en intención, un tratado sobre el método apropiado que debe usar el escritor en su oficio.

En los mismos años del estudio de James fueron escritas las cartas sobre el cuento de Antón Chejov, recogidas en nuestro país como *Consejos a un joven escritor*[7]*;* que vieron la luz en 1909 y están fechadas entre 1883 y 1904. Entre 1881 y 1894 Stevenson escribía una serie de ensayos sobre el asunto que aparecieron bajo el título original de *Essays in the Art of Writting*[8]. También en España aparecen algunos ensayos breves, anotaciones y cartas de nuestros novelistas de finales de siglo diecinueve.

Hay desde luego una gran distancia entre estos tratados —muchos de los cuales están a caballo entre la crítica literaria y el ensayo sobre la escritura— y los tratados contemporáneos sobre la materia, tales como *The writing of fiction. The vice of reading*, de Edith Warthon, o *Aspects of the novel* de E. M. Forster. Los contemporáneos están mucho más centrados en el tema de la enseñanza o descripción de los mecanismos de la ficción.

---

[7] Chejov, Anton, *Consejos a un joven escritor*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005.

[8] Publicados en España como: Stevenson, *El arte de escribir*, Ediciones Artemisa, Santa Cruz de Tenerife, 2006.

Sin embargo, el corpus que aquí tratamos supuso un salto cualitativo, un tipo de escritura sobre el oficio de escritor que no se había dado antes; alejada tanto de la crítica como de la propuesta normativa (en la estela de los tratados aristotélicos) y en cierto modo abren el camino a los grandes textos sobre la escritura del siglo XX.

Asimismo, puede considerarse que estos textos sientan las bases para la práctica de la escritura creativa, y suponen una rica fuente de ideas prácticas para la docencia o incluso para el autoaprendizaje. No en vano muchos de ellos, como veremos, dejan de dirigirse a los críticos o al público culto para dirigirse al «aprendiz de escritor».

Dilucidar cuáles son los motivos por los que el tipo de literatura que nos ocupa prolifera a partir del siglo XIX no es tarea fácil e incluso puede que no haya unas causas comunes sino que cada uno de los textos que vamos a analizar surja de unas circunstancias particulares. Con todo, se da una afluencia tal de estudios sobre el tema en esta época que merece la pena tratar de analizar los motivos de este florecimiento.

—La influencia de la crítica:

Un dato importante a tener en cuenta a la hora de analizar por qué los textos sobre el oficio de la escritura surgen con fuerza a finales del siglo XIX es la posible influencia de las tendencias literarias y críticas de la época. Como señala Viñas Piquer:

> «El ideal de la perfección artística basado en un perfecto equilibrio entre el deleite y la utilidad dominó el panorama de la crítica literaria desde Horacio hasta el siglo XVIII, así que puede decirse que se trata de la principal actitud estética del mundo occidental. Pero a finales del XVIII y principios del siglo XIX el foco de atención se desplaza al poeta, y lo que pasa a interesar realmente es la constitución mental del escritor, sus facultades para la composición artística, su creatividad. Antes su

> invención y su imaginación estaban limitadas por el principio de la mímesis: había un modelo —la naturaleza— del que no debía apartarse, y unos autores — los clásicos— a los que tenía que imitar. Pero cuando el centro de atención se desplaza hacia el poeta, progresivamente se va exaltando la libertad creadora, la imaginación y la espontaneidad emocional del creador, lo que, en conjunto, puede denominarse el genio natural. […] Así el poema ya no es imitación, sino expresión de sentimientos: una especie de catarsis personal, de desahogo»[9].

Entonces, el tipo de textos que estudiamos habrían sido imposibles antes del Romanticismo; puesto que el escritor no tenía más que hacer, o al menos esa era la común concepción, que seguir los preceptos dados de su arte e imitar fielmente tanto a la naturaleza como a los modelos.

El vuelco de las concepciones estéticas que supuso el romanticismo empieza a abrir una vía en la que se hace posible pensar que el oficio de escritor es otra cosa que imitación. Si el creador está libre de las normas del Decoro, si crear tiene otro significado, entonces quizá pueda hacer falta otra literatura acerca de cómo escribir.

Como señala Viñas Piquer, es posible que los aires revolucionarios de finales del siglo XVIII y el cambio de mentalidad que supone la formación del Estado Moderno contribuyeran al cambio en las ideas estéticas: «No puede negarse que las ideas revolucionarias contribuyeron a crear un cierto ambiente democrático. Se sentía que el hombre había sido liberado por fin, que ya no había hombres especiales por su poder —reyes, príncipes—, que todos eran iguales. Trasladada esta idea al ámbito de la poesía, afecta directamente al principio neoclásico del decoro, según el cual la poesía de estilo elevado tiene que estar reservada para personajes y temas también elevados»[10].

[9] Viñas Piquer, op. cit., p. 263.
[10] Viñas Piquer, op. cit., p. 278.

Estos cambios inspiraron a los críticos y autores románticos, como Wordswoth, quienes empiezan a romper esas normas en su propia poesía. En lo que a nosotros compete, este paso en las ideas estéticas fue fundamental: si no se libera el oficio de la escritura, si no se considera que el autor es creador en parte de su propia obra, es imposible que se dé la consideración del oficio literario tal y como se da a finales del siglo XIX.

El romanticismo, aunque supone una revolución desde el punto de vista ideológico no deja de presentar también ciertas dificultades para la concepción de la literatura como oficio, porque al irse a los extremos del Neoclasicismo y poner todo el peso de la balanza en el autor, cierra la puerta a cualquier consideración de tipo práctico sobre el oficio. Su máxima sería que la obra sale de la cabeza y corazón del poeta de manera espontánea, luego no hay tampoco la posibilidad de hablar de una metodología en la escritura, no habría más metodología que «dejar hablar al corazón».

De hecho, el surgimiento de esa metodología no se da hasta que se han superado también las posiciones románticas. Sin embargo, ya hubo dentro del mismo romanticismo propuestas más matizadas que defendían cierto grado de construcción en la escritura. Tal es el caso de Coleridge, que defendía que el poema debe, en parte, construirse hasta formar un todo orgánico donde todas las partes sean armónicas.

Esta postura se va acercando a la de Edgar Allan Poe, de quien podríamos decir que es el primero que escribe un tratado sobre el arte de escribir con características modernas. Para acometer este empeño Poe rechaza, tiene que rechazar, y lo hace además de manera explícita, los principios fundamentales de la estética romántica. A pesar de que sus propias obras hayan sido y sigan siendo consideradas paradigma del romanticismo.

Hay además un punto importante que aparece ya en la crítica del romanticismo y que irá cobrando más y más importancia en los tratados sobre el oficio de escritura en los siglos XIX y XX y es el de la eliminación de las barreras entre la crítica y la escritura de ficción.

Es un romántico, Friedrich Schlegel, el primero que conscientemente construye un texto sobre la poesía a través de un diálogo, es decir, de una forma literaria —Se trata del *Diálogo sobre la poesía*—. Y dirá Schlegel en su texto: «Así como no podemos expresar lo humano sino imitativamente, a través de la forma y el color, tampoco se puede hablar de poesía sino poéticamente»[11].

Esta inicial apreciación de Schlegel abre el campo a la escritura sobre la ficción hecha por escritores y plantea alguno de los problemas que los textos que tratamos van a intentar resolver. Por ejemplo, qué tipo de texto puede usarse para hablar de la construcción de ficción. Como veremos los textos irán haciendo distintas tentativas al respecto, pero lo fundamental es que la pregunta ya estaba planteada a mediados del siglo XIX.

Esta pregunta y sus posibles soluciones posibilitan en parte el surgimiento de los textos que nos ocupan de la última mitad del siglo XIX, pero también abren el camino a otro tipo de textos; ya en el siglo XX, que se hacen conscientes de esta problemática y la intentan resolver con textos ya no híbridos, como son la mayoría de los nos ocupan; sino de pura creación, como es el caso de *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau, del año 1947, en el que se propone una especie de manual de recursos de escritor donde cada una de sus piezas es un pequeño relato.

Esta fusión entre el tratado sobre la escritura y la misma escritura; metaficción, se dará de manera profusa a partir de la literatura de la segunda mitad de siglo XX y no será extraño encontrar numerosas novelas, libros de relatos etc., en los que la ficción y la reflexión sobre la misma están completamente fundidas; así la obra de David Foster Wallace o la de Enrique Vila Matas por poner dos ejemplos contemporáneos.

[11] Extraído de Viñas Piquer, op. cit, p. 269.

—La influencia de los nuevos géneros:

Hay además otro detalle importante que creemos contribuye al surgimiento y publicación de estos nuevos tratados sobre la escritura; el hecho de que durante el siglo XIX la novela y la narrativa en general se convierten en el «plato fuerte» de la escena literaria, con las siguientes consecuencias para nuestro tema: La primera sería la necesidad de tratados sobre este género preponderante; la segunda que se hace mucho más fácil hablar de la narrativa como fruto de un proceso que sobre la poesía (género predominante hasta la fecha), bien por considerarse que la poesía es el resultado de seguir un conjunto estricto de normas textuales, o bien por considerarse que la poesía depende única y exclusivamente de la inspiración del autor.

Así, la mayoría de los textos tratados en este estudio son textos sobre narración escritos por narradores; sobre la composición poética habla Poe, en el texto que traemos a consideración y también Stevenson en alguno de los artículos que revisamos. A partir de aquí aunque se hable de «ficción», normalmente se quiere decir narración, aunque no estrictamente en todos los casos, especialmente en los textos de las vanguardias y los años sesenta y setenta del s. XX como veremos, que bien tratan de todos los géneros indistintamente —casi siempre porque no distinguen entre los géneros— o bien se refieren específicamente al género poético.

—Otros factores

Podría afirmarse que hay otros factores que posiblemente que contribuyeron de manera decisiva a la aparición de estos escritos.

La mayor parte de los textos fundacionales de la materia no aparecieron en volúmenes aislados sino como fragmentos, en distintos formatos. No será hasta entrado el siglo XX

cuando este tipo de literatura sea considerada con entidad suficiente como para constituir ella sola materia de libro e incluso así, seguirá siendo común como veremos que los textos de estudio sean parte de recopilatorios de artículos, de correspondencias, de misceláneas, etc.

Todo hace pensar que la existencia de ciertas «plataformas» distintas de las del libro tradicional fue decisiva para que estos escritos proliferaran y acabaran considerándose merecedores de tiradas independientes.

La primera de estas «plataformas» fue la prensa escrita, ya afianzada a finales del siglo XIX, y los nuevos medios que se convierten en espacio de escritores, especialmente en EE.UU, pero también en Europa. No en vano, muchos de los textos que comentamos fueron publicados originalmente como artículos en revistas que se dedicaban fundamentalmente a la publicación de literatura o aspectos relacionados con ella: es el caso de los artículos de Baudelaire, de Stevenson, Clarín; que sólo posteriormente, algunos incluso en época muy reciente, fueron considerados apropiados para hacer con ellos una publicación independiente. Aquí hay que destacar la importancia que tuvieron medios como *Scribner's Magazine*[12] para el mundo anglosajón, que propició la publicación de textos sobre el arte de la escritura desde su fundación en 1887, hasta su cierre en 1939, o de *L'Sprit Public* en Francia.

Este tipo de revistas siguen siendo de vital importancia para la aparición de textos sobre el arte de la escritura también en el siglo XX, al menos hasta sus últimas décadas. Es imposible no mencionar aquí el impresionante acicate que para la materia supuso y sigue suponiendo hasta la fecha la sección «The Art of Fiction» de *The Paris Review*[13], donde los más afamados escritores, desde la década de los cincuenta del siglo XX hasta

[12] Para nuestro regocijo, todos los archivos históricos de la revista *Scribner's* pueden ser consultados en la página web: http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=scribners.

[13] Todo este maravilloso material, con cientos de entrevistas desde los años cincuenta, puede ser leído en línea en la página: http://www.theparisreview.org/interviews/1950s#list.

hoy mismo, explican su aproximación al arte de la ficción. Actualmente y de publicación periódica seguimos contando, por ejemplo, con el material —ingente— que se publica en otros medios, preferentemente en lengua inglesa, como *The Guardian*[14], que cuenta con un asombroso archivo dedicado al oficio y artes de la escritura.

Otra de las plataformas que posibilita el surgimiento de este tipo de literatura a finales del siglo XIX es la correspondencia entre escritores; esta vía de reflexión, más o menos privada, fue la elegida algunos de los que dedicaron su empeño a la materia. Algunos de estos textos fueron enseguida considerados de interés para el público y se editaron en el mismo siglo XIX; es el caso de las cartas de Flaubert; otros, la correspondencia de Chejov, por ejemplo, tardaron más tiempo en ver la luz.

¿Por qué se usaba la literatura epistolar para este tipo de escritos? Ha de entenderse que esto variará según el caso; por ejemplo en el de Flaubert lo más plausible parece creer que era el suyo un afán de diálogo privado sobre cuestiones que le interesaban. También es bastante probable que aunque en algún momento pensara en hacer un ensayo con sus pensamientos al respecto no llegara a acometerlo por falta de tiempo[15]. Sin embargo en otros casos, como en el de Chejov, los motivos del uso de la correspondencia privado, tal y como explica Jesús García Gabaldón, fueron otros bien distintos: «En realidad, la literatura epistolar tuvo una importancia capital entre la *intelligentsia* rusa del siglo XIX y primeras décadas del XX. En una sociedad que carecía de vida política, opinión pública y libertad de prensa, en la que las obras literarias estaban sometidas a la censura,

[14] Este material también puede ser íntegramente consultado en línea: http://www.guardian.co.uk/books/creative-writing.

[15] Cecilia Yepes, en el Prólogo a *Sobre la creación literaria* de Flaubert, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998, p.15, así lo expresa: «Lo que quiere (Flaubert) es vengarse literariamente. Lo que quiere es demostrar la insuficiencia de las escuelas, sean las que fueren, pues detesta que la crítica haya pretendido a menudo dar cuenta de una obra siguiendo un método determinado y en virtud, también de determinadas leyes; éstas pueden ser las de la gramática, las de la historia, las del medio social en que la obra se produce [...]. Sin embargo lo que le falta al crítico es considerar el punto de vista del autor, así lo menciona Flaubert en el prefacio a Últimas canciones, de su amigo Louis Bouilhet».

los géneros ensayísticos de la correspondencia privada y del diario son fundamentales para reconstruir la vida cultural y literaria»[16].

Sea como fuere, puede considerarse que las últimas décadas del siglo XIX supusieron para los tratados sobre la escritura un periodo fructífero y de grandes innovaciones, como abajo se verá, que sienta las bases para la posterior literatura sobre la materia.

Todos estos factores, como venimos comentando, tendrán también su influencia en los textos sobre la escritura de ficción a lo largo del s. XX. Es notable, por ejemplo el efecto que una escuela de pensamiento crítico como el estructuralismo ruso acabará teniendo en la práctica y reflexiones sobre la propia escritura. Y otro tanto puede decirse de la influencia de las ideas críticas y filosóficas de la vanguardia europea: surrealismo, dadaísmo, etc., como veremos en su momento.

Asimismo los factores cultures, históricos, etc., tienen por supuesto su influencia en la cantidad, cualidad y recepción de estos textos, tal y como quedará demostrado cuando en la última parte de este trabajo nos ocupemos del estado de la materia en las publicaciones hechas por autores españoles.

A pesar de que los textos iniciales sobre la materia surgen en el siglo XIX, lo cierto es que tal y como venimos comentando, la disciplina sufre repentinos renacimientos a lo largo del siglo XX en función del resurgimiento de nuevos contextos. Estos contextos pueden tener que ver con el surgimiento de nuevas corrientes de crítica literaria, como arriba comentábamos, con tesituras sociopolíticas —veremos como hay una rama completa de textos sobre la ficción que surge al abrigo de los grandes conflictos políticos de siglo XX en Europa y Latinoamérica— u otros factores.

[16] García Gabaldón, Jesús, en el Prólogo a Chejov, Anton, *Consejos a un joven escritor*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, pp 11.

Así por ejemplo encontramos como en la Latinoamérica de los años sesenta a los años ochenta surgen textos relacionados con la eclosión de la práctica del taller literario en esta latitud, así lo explica los editores del texto de taller de Bioy Casares:

> «Los talleres literarios se difunden en la Argentina a comienzos de la década de los 70, acaso porque la enseñanza universitaria de la literatura está principalmente dirigida a la formación de docentes, críticos e investigadores, descuidando el aspecto propiamente creativo del acto de escribir. Un taller literario está integrado por un grupo de cinco a diez personas cada uno, orientadas por un coordinador, que se ejercitan en la práctica de la escritura (corrección, estructura y estilo) y que reciben información teórica sólo en función de la lectura de sus textos»[17].

2.2 PRIMEROS TEXTOS: ENTRE LA CRÍTICA Y LOS ESCRITOS SOBRE ESCRITURA CREATIVA

Desde la segunda mitad del siglo XIX van apareciendo los primeros textos sobre nuestra materia de estudio, algunos de los cuales siguen hoy citándose profusamente en talleres de escritura y tratados contemporáneos sobre la materia; sin embargo estos primeros tratados adolecen aún como a continuación analizaremos del «vicio de la crítica», es decir, están más cerca de una crítica del texto escrito a posteriori que de un intento de explicación real de cómo funciona el oficio de la escritura.

La materia necesitaba como veremos, un cambio monumental de perspectiva para poder empezar a considerarse como algo distinto de la crítica literaria y eso, a pesar de los esforzados intentos, no sucederá hasta finales del siglo XIX.

[17] de la Paolera, F., y Cross, E., en el Prólogo a Bioy Casares, A., *Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2007, pp 9.

Analizaremos ahora estos primeros intentos, sus limitaciones y los posibles caminos que abren.

2.2.1 POE: UNA REVISIÓN DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Como en muchas otras cosas a lo largo de finales del siglo XIX y el siglo XX puede decirse que los Estados Unidos fueron tierra de provisión para el florecimiento de nuevos enfoques y disciplinas. Empezamos así este estudio con Edgar Allan Poe, pionero en la materia que nos ocupa. Veremos cómo unos años después su testigo será recogido por Henry James, quien con su *Art of Fiction*, nos dará otro de los que podríamos considerar textos mayores sobre el arte de la escritura en el siglo XIX. También en lengua inglesa, pero del otro lado del atlántico, Robert Louis Stevenson empieza a dar a la prensa a partir de 1881 una obra crítica que trata distintos aspectos sobre el arte de la escritura y que será finalmente recogida en el volumen *Essays in the Art of Writing*.

Puede afirmarse, sin mucha vacilación, que la lengua inglesa tomó la avanzadilla en los modernos escritos sobre escritura; sin embargo, otros escritores como Baudelaire o Flaubert o Chejov estaban produciendo textos que, si bien no tienen la unidad que los escritos de la lengua británica, sí proponen interesantes perspectivas que abren nuevos enfoques a la producción sobre la materia que se hará a lo largo del siglo XX.

Philosophy of Composition de Edgar Allan Poe, el primero de los textos que vamos a tomar en consideración, es una obra escrita, al menos eso es lo que su autor defiende, desde la práctica de la creación literaria; una de las primeras obras escritas por un escritor moderno que explica las «bambalinas» de la creación literaria. Aun cuando esta supuesta pretensión de la obra no fuera del todo honesta —Convenimos con Viñas

Piquer cuando dice que Poe, cuando detalla el proceso de escritura de *El cuervo* pretende no sólo mostrar dicho proceso, sino sobre todo «demostrar la falsedad de quienes dicen —según Poe— por una cuestión de pura vanidad— escribir al dictado de una misteriosa inspiración»[18]. Esto es, escribir contra la poética romántica.

Ya comentábamos al principio de este ensayo que, si bien por un lado el romanticismo facilita el primer paso para que se pueda escribir sobre la escritura, por otro, la imposibilita, al poner toda la importancia de la escritura en el genio del autor. Parece que Poe se hace plenamente consciente de este dilema y así trata de superar las ideas románticas para hacer una exposición «científica» del trabajo del escritor.

Sin embargo la empresa que Poe se propone tiene sus escollos; tal y como señala Viñas Piquer, y como también había hecho Julio Cortázar en el magnífico prólogo a la edición castellana que él mismo tradujo[19], cuesta cierto trabajo creer que Poe esté siendo del todo sincero cuando nos cuenta cómo ha sido concebido y elaborado su poema, haciendo sólo hincapié en la forma de la composición, y en ningún momento en los sentimientos que dieron origen a la obra. Más bien parece que quiera defender un método de escritura o una postura estética más que ahondar en el proceso de la escritura. De este modo, *Philosophy of Composition* estaría a medio camino entre la pura teoría poética y el escrito sobre la escritura, tendrían que pasar todavía muchos algunos años para que los escritores empezaran a dar textos en los que se contase la cocina de la escritura sin supeditarla, o al menos sin supeditarla tanto, a intenciones teóricas. Será necesario, como veremos, acercarse a modos de escribir sobre la escritura que no sean los tradicionales de la crítica.

Analicemos ahora qué es lo que ocurre con *La filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe: el autor empieza su tratado aludiendo a cómo ha de componerse lo que

[18] Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Madrid, 2007, pp 318.
[19] Julio Cortázar en el prólogo a *Allan Poe, Edgar, Ensayos y críticas*, Alianza editorial, Madrid, 1987.

Aristóteles habría llamado «fábula» y nosotros llamaríamos «fábula» o trama y, sin salirse demasiado del postulado aristotélico, denuncia como falsario el método que supuestamente, tal como le transmite Dickens en una carta, había empleado por William Godwin hacia 1794 en la composición de la novela *Things as They are or the Adventures of Caleb Williams.*

El supuesto método no había sido otro que el de empezar la novela por sus capítulos centrales, sin idea de cómo había sido el principio de las peripecias del personaje, escribir la parte final, para luego ir construyendo el principio.

Poe duda de la veracidad del método:

> «Me es imposible creer que tal método haya sido empleado por Godwin y, por otra parte, lo que él mismo ha confesado, no está absolutamente conforme con lo afirmado por Dickens; pero el autor de Caleb Williams era demasiado buen artista para no dejar de ver el beneficio que podría obtenerse de tal procedimiento. Sin duda alguna no hay verdad más evidente que para que un plan merezca el nombre de tal, debe haber sido cuidadosamente elaborado para preparar el desenlace, antes de que la pluma se pose sobre el papel. Únicamente teniendo continuamente ante el espíritu el desenlace, podemos dar a un plan su indispensable fisonomía de lógica y de casualidad, haciendo que todos los incidentes, y en particular el tono general, tiendan hacia el desarrollo de la intención»[20].

Así que la primera anotación de Poe es una anotación formal, es decir, va a hablar de la composición de la estructura de la obra y no de otras cosas, como veremos. Y a ese respecto Poe dice más o menos lo que el maestro Aristóteles había dicho ya en su día:

> «Las fábulas, o antiguas o nuevas, el mismo las pone en verso debe antes proponérselas en general, y después conformemente, aplicar los episodios y

[20] Allan Poe, E., «La filosofía de la composición», en *Ensayos*, editorial Claridad, Buenos Aires, 2006, pp 203 .

entrever las particularidades. Quiero decir que la fábula de la Ifigenia, por ejemplo, se puede considerar en general de esta forma: Estando cierta doncella a punto de ser sacrificada, y desaparecida invisiblemente de entre las manos de los sacrificantes, y trasplantada a otra región, donde por ley los extranjeros eran sacrificados a cierta diosa, obtuvo ese sacerdocio. El porqué vino allá, eso no es del asunto considerado en general, ni tampoco con qué fin vino»[21].

—Las utilidades del método de composición de Poe

Seguidamente Poe nos desvela las intenciones de su obra; que no son otras que las de desterrar «errores» en la composición de las historias, según dice. Parece que nos encontramos entonces ante un tratado normativo más que descriptivo, lo que entra en contradicción con su supuesta intención meramente descriptiva. Como Poe explica unos párrafos más adelante: «He elegido "El cuervo", como más conocido. Mi deseo es demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, y que la obra ha marchado, paso a paso, hacia su solución con la precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático»[22].

—Las ideas estéticas de Poe

Esta contradicción o extraña mezcla entre la pura descripción del proceso creativo y la evidente intención de describir ese proceso de manera que invalide otros y se constituya en norma, es constante en el tratado. Podemos decir que además de la defensa de la

[21] Aristóteles, *Poética*, Ed. Porrúa, México, 1999, p. 35-36.
[22] Allan Poe, Edgar, «La filosofía de la composición», pp 204.

«escritura matemática», sometida a un rígido método, tal y como se expondrá después; Poe también entremezcla en el texto otras ideas estéticas tales como:

La idea de que la finalidad general de la poesía es la Belleza. También será la de prosa, aunque en la prosa caben otros «efectos» y objetivos, no menos abstractos: «Lo Bello es el único dominio legítimo de la poesía (…) Ahora bien, el objeto, Verdad o satisfacción del intelecto, y el objeto, Pasión, o excitación del corazón, son, aunque ellos también estén en cierta manera al alcance de la poesía, mucho más fáciles de obtener por medio de la prosa»[23]. Claras resonancias de todo el racionalismo occidental, desde Platón hasta Kant y un afán evidente por desterrar otras teorías estéticas, como antes aludíamos. Esta teoría estética será expuesta con más longitud y profundidad en otro de los ensayos de Poe: *The Poetic Principle*, que fue por primera vez publicado después de su muerte, en 1950. En este artículo, en el que no nos interesa profundizar en este ensayo, Poe insiste en su idea de que el fin de todo arte es la elevación del alma que se produce al contemplar la belleza —«El valor del poema se halla en relación con estímulo sublime que produce. […] Sólo en la contemplación de Lo Bello podemos alcanzar esa grata elevación del alma que reconocemos como Sentimiento Poético»[24]— y de que el arte debe ser independiente de otras consideraciones, especialmente las consideraciones didácticas que habían sido defendidas por muchos de sus contemporáneos.

Sea como quiera, lo que nos interesa en este estudio es ver cuál es la metodología que Poe propone para la composición de la obra literaria y cómo expone esa metodología a fin de comprobar hasta qué punto sus planteamientos serán seguidos o no en los tratados de fin del siglo XIX.

—La descripción del método de composición

[23] Allan Poe, Edgar, «La filosofía de la composición», pp 206.
[24] Allan Poe, Edgar, *Ensayos y poemas*, Alianza editorial, Madrid, 1987, p. 81-91.

La manera de acercarse al texto en la que se dejan operar los acontecimientos más o menos azarosos sería, para el poeta, errónea: «Según creo, existe cierto error radical en el método generalmente empleado para hacer un cuento. Tan pronto es la historia la que nos suministra una tesis, o el escritor se encuentra inspirado por un incidente contemporáneo; o bien, poniendo las cosas en lo mejor, el autor busca la manera de combinar hechos sorprendentes, que sólo deben formar la base de su relato, prometiéndose generalmente introducir las descripciones, el diálogo o sus comentarios personales, donde un rasgo de la trama de la acción le suministre la oportunidad».[25]

Para Poe el método adecuado de composición, tal y como explica después, es el que parte del efecto que la obra quiere provocar; esto es, el escritor debe preguntarse: ¿Qué efecto quiero provocar? Y dependiendo de la respuesta que se dé esto le llevará a una secuencia lógica de pasos en la composición, tal y como él mismo explica que le sucedió con la composición de «El cuervo».

Es difícil no darse cuenta de que Poe, en su afán por desterrar la idea de la intuición romántica vuelve a retomar de nuevo otro de los postulados principales de Aristóteles, el de la finalidad de la obra de arte, en particular de la tragedia —que es la única parte de la *Poética* que conservamos—. Para Aristóteles cada género tenía por objeto último provocar un efecto o emoción en el lector-espectador: «Hablaremos ahora de la tragedia, resumiendo la definición de su esencia, según lo que resulta de las cosas dichas. Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de sus partes por sí separadamente, y que no

[25] Allan Poe, Edgar, «La filosofía de la composición», pp 203.

por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone la moderación de estas pasiones»[26].

A lo largo de la Poética Aristóteles explicará cómo cada uno de los componentes de la tragedia, personajes, fábula, características morales o el mismo estilo, se han de componer de una manera determinada supeditada a la finalidad, que es la de causar esa emoción de compasión y terror; así por ejemplo, cuando explica la elección de personajes dirá:

> «(…) es manifiesto que no se han de introducir ni personas muy virtuosas que caigan de buena en mala fortuna (pues esto no causa espanto ni lástima, sino antes, indignación) ni tampoco malvadas, que de mala fortuna pasen a buena (pues ésta entre todas las cosas es ajenísima de la tragedia, y nada tiene de lo que se pide, porque ni es humano, ni lastimoso, ni terrible); ni tampoco sujeto muy perverso, que dichoso pare en desdichado; porque tal constitución, dado que ocasione algún natural sentimiento, no producirá compasión ni miedo; porque la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio en un semejante nuestro. Así que tal paradero no parece ni lastimoso ni temible. Resta pues el medio entre los dichos, y éste será el que no es aventajado en virtud y justicia, ni derrocado de la fortuna por malicia y maldad suya, sino por yerro disculpable, habiendo antes vivido en la gloria y la prosperidad, cuales fueron Edipo, Tiestes y otros ilustres varones de antigua y esclarecida prosapia»[27].

Una vez decidido el efecto que se quiere provocar —evidentemente el efecto no está fijado, como en la poética Aristotélica por el género— el autor debe tener también en cuenta la originalidad de la obra; este concepto es, por supuesto, totalmente moderno,

[26] Aristóteles, op. cit., p. 25.
[27] Aristóteles, op. cit., p. 31.

nada parecido podía haberse pensado en la época clásica, donde la composición era entendida más bien como una rescritura.

Para Edgar Allan Poe la circunstancia particular que origina la composición de la obra, así como su intención, o la necesidad de componerlo son irrelevantes, como no podía ser de otro modo ya que estamos en el paradigma del platonismo occidental: la idea, la belleza está en un plano aparte y superior al del mundo sensible.

A partir de este momento, y dado que el efecto manda, lo que Poe hace es ir explicando cómo cada elemento de la obra debe subordinarse a la emoción o efecto que se quiere causar —de nuevo aristotélicamente—; así se considerarán bajo esta óptica, que en su caso no es otro, que esa elevación del alma que se supone debe provocar la poesía: la extensión, tono, clave de construcción, etc.

En cuanto a la extensión, en el poema, que es de lo que trata, debe tenerse en cuenta el efecto poético —«excitación o elevación»—, que en un poema es mayor que en un texto narrativo según Poe, por lo cual la extensión del poema debe ser siempre breve, o en todo caso una composición de fragmentos breves o intercalados con fragmentos narrativos que den la posibilidad de alargar la extensión. Así, pone los ejemplos de *Paradise Lost*, de Milton, recalcando que su extensión es larga debido a que recurre a la narración o de *Robinson Crusoe,* de extensión larga también porque se compone de varios episodios o secuencias narrativas que permiten tener varias unidades de acción. Tal y como Aristóteles, por otra parte, había distinguido cuando hablaba de la extensión de la epopeya, que por ser narratoria y estar dividida en episodios podía ser más larga que la Tragedia, en la que la unidad de acción es una, más o menos compleja.

Según Poe, el grado exacto de «excitación» dará el número exacto de versos, y aquí sí recurre a su propia obra: «Teniendo presentes en mi espíritu estas consideraciones, así como el grado de excitación que no coloqué por encima del gusto popular ni por debajo

del gusto crítico, primeramente concebí la idea de la extensión conveniente de mi proyectado poema, unos cien versos, y en realidad no tiene más que ciento ocho»[28].

El segundo aspecto de la composición que Poe dice haber considerado es el tono; aludiendo a este, y teniendo en cuenta que lo quiere es provocar el mayor elevamiento del alma, cuenta que se le hizo evidente que el tono debía ser el de la tristeza.

Se hizo evidente dice, y aquí ya no recurre a la matemática sino a lo que llama «*human experience*»; la común experiencia humana le hizo evidente que si lo pretendía era la elevación del alma el tono debía ser triste.

Es inevitable de nuevo que recordemos la *Poética* Aristotélica en la que el tono —elevado, medio, bajo— estaba dictado por el tipo de héroe que se quisiera imitar y a su vez por el tipo de efecto que esto pudiera provocar: terror, compasión, burla o risa.

El siguiente elemento que se ha de buscar en la composición es un punto de apoyo para la estructura; por la misma «ciencia infusa» dice Poe que se le hizo evidente que lo más útil era el uso de un estribillo. Más aún, pensando, dice, en cómo debía ser el estribillo, sonoro, enfático, breve, apareció ante sus ojos la única palabra que podía constituir ese estribillo, que no fue otra que la famosa «*Nevermore*» del poema.

Siguiendo el mismo método, de deducciones cuasi matemáticas, en las que el efecto que pretende conseguir dicta el contenido del poema dice Poe haber llegado al resto de los componentes; esto es: personajes del poema, tema, parlamentos de los personajes, escenas, ambientación y conclusión.

Solo cuando todos los elementos han sido detallados puede empezarse, tal y como se aludía al principio la composición, con esto tendríamos el método completo de composición como si de un sistema lógico se tratara, con sus axiomas y corolarios.

[28] Allan Poe, Edgar, «La filosofía de la composición», pp 205.

Siendo que los axiomas serían: 1) Busca el efecto que quieres causar. 2) Busca la originalidad en el estilo.

Y el resto de elementos del poema serán los corolarios que se seguirían de estos dos axiomas. Para ayudarse a llegar a una conclusión de la obra perfecta Poe cuenta que se necesitan, sin embargo, otros dos axiomas adicionales: serían el de la búsqueda de cierta complejidad y también el de que la obra contenga algún poder de sugestión. Teniendo estos dos subaxiomas en cuenta no se puede fallar, según el autor.

—La fiabilidad del método de Poe

Podemos afirmar, en conclusión que los textos de Poe sobre el arte de la composición, aunque interesantísimo a nivel teórico y de crítica textual, no parecen tener una utilidad muy clara para la escritura creativa. Es bastante improbable que siguiendo las explicaciones de Poe se pudiera conseguir —como debería ser el caso— una obra aceptable pero que pretendiera distinto efecto.

Hagamos un intento: ¿Qué longitud tendría que tener por ejemplo un poema que pretenda provocar repugnancia, cuál debe ser su tono? Parece claro que, aunque a partir de lo que Poe cuenta podrían surgirnos algunas ideas, los elementos de dicho poema no irán apareciendo matemáticamente. La virtud de los textos de Poe para el tema que nos ocupa no es práctica, no pueden ser usados de hecho para la práctica de la escritura creativa, sino la de abrir caminos a base de superar ciertos elementos de la estética romántica. Sin embargo, esta superación en el caso de Poe quiere ser tan radical que prácticamente elimina el elemento subjetivo de la escritura, pretendiendo asimilar el proceso de composición poética con un proceso científico. Muy en consonancia, por cierto con las corrientes del positivismo tan en boga en la cultura occidental del siglo

XIX y especialmente en el mundo anglosajón en el que, desde los estudios de Occam, allá en los últimos tiempos del medievo, el empirismo ha sido la actitud común ante el conocimiento en general.

Esta tendencia a la asimilación de los procesos artísticos con la ciencia —ciertamente comprensible en un siglo en el que puede decirse que nace la ciencia moderna, con la enorme fascinación que ello supone: no puede olvidarse que entre 1840 y finales de siglo la humanidad asistirá al descubrimiento de los microorganismos, a la Teoría de la Evolución, al uso masivo de la electricidad, al invento del teléfono, de la anestesia, del fonógrafo, por poner algunos ejemplos— rebrotará de nuevo en Francia, como veremos, con los ensayos de Zola, y de nuevo arrojará resultados un tanto desiguales para la disciplina de la escritura creativa; aunque éstos sean muy interesantes de manera teórica.

Esta actitud, por provechosa que haya podido resultar en otros campos del conocimiento, no hará sino entorpecer el surgimiento de los primeros textos sobre escritura creativa, que pueden considerarse como fuente de materiales y recursos para la práctica de la escritura de ficción.

Respecto de la tipología textual que Poe utiliza, es una extraña hibridación entre texto narrativo. En el caso de Poe la balanza se inclina más al ensayo crítico, de hecho no «cuenta» nada de su experiencia real con el texto. Veremos cómo en lo sucesivo los textos tratados se moverán entre estos dos polos o tipos de discurso.

2.2.2 BAUDELAIRE: LA ESCRITURA MÁS ALLÁ DEL TEXTO

En el mismo año que Poe en Estados Unidos publica su *Filosofía de la Composición*, Baudelaire, publica en Francia unos apuntes sobre el oficio de escritor: *Conseilles aux*

jeunes littérateurs. Éstos aparecieron originalmente en *L'Esprit public* y fueron recogidos el año siguiente, 1845, en *Le Salon du 1845.* Manejamos aquí la edición digital de la editorial Musa a las 9[29].

En estos escritos, Baudelaire trata desde los denuedos del inicio de la carrera de escritor hasta los sinsabores de la falta de éxito, las amistades literarias y sus beneficios y perjuicios o la pertinencia o no de vapulear a los contrarios.

Se trata de textos breves, muy del gusto de Baudelaire, fragmentarios, livianos, como hechos de pasada, donde el escritor va desgranando algunas de sus ideas básicas sobre el oficio de la escritura: por una parte defiende que antes de producir la obra debe tenerse la idea bien clara en la cabeza y haberla meditado y madurado. Aquí no dista mucho de la idea de Poe; aunque Baudelaire deja esto solo como un apunte, sin el rigor que Poe proponía para tal propósito: «Para escribir rápido, hay que haber pensado mucho, acarrear con un tema en el baño, en el paseo, en el restaurante, incluso en casa de la querida»[30].

Respecto de la inspiración Baudelaire tampoco se aleja mucho de Poe, aunque no llega a decir que carezca de importancia, sino que no sirve de nada sin trabajo: «Una alimentación sustancial, es la única cosa, pero regular es la única cosa necesaria para los escritores fecundos. Decididamente, la inspiración es hermana del trabajo diario. Estos dos contrarios no se excluyen más que todos los contrarios que constituyen la naturaleza»[31].

Respecto de la poesía Baudelaire no dice gran cosa, solo que es la más honrosa de las artes, puesto que responde a la necesidad más imperiosa del ser humano.

Lo que más llama la atención en las anotaciones de Baudelaire es su tono, desenfadado, que abre el camino a que se hable de «otras cosas» cuando se trata sobre el oficio de

[29] Baudelaire, Ch., *Consejos a jóvenes escritores*, Editorial Musa a las 9, 2010. Edición digital.
[30] Baudelaire, Ch., op., cit.
[31] Baudelaire, Ch., op. cit.

escribir: desde la necesidad de alimento o dinero y cómo solventarlo hasta la relación que se ha de establecer con las amantes. Un punto de vista original y que abre la puerta a consideraciones parecidas que irán apareciendo si no en el siglo XIX sí en el XX —podríamos citar, por ejemplo, el clásico de Virginia Woolf, Una habitación propia, o el mucho más reciente de Patricia Higsmith *Plotting and Writting Suspense Fiction*, *Suspense* en su edición castellana, de 1990. El tema que pone sobre la mesa la obra de Woolf es fundamentalmente el de las condiciones materiales que permiten a un individuo escribir ficción, Highsmith, por su parte nos obsequia con un nutrido prólogo en el que cuenta cómo se las puede arreglar el escritor principiante ganarse la vida hasta que su obra le reporte suficientes beneficios como para sustentarse de ella.

En realidad, los aspectos «marginales» de la escritura irán entrando en los tratados sobre el oficio hasta convertirse en tema habitual a lo largo del siglo XX, hasta convertirse, como veremos, en una corriente sobre la práctica de la ficción con entidad propia.

Por otra parte la variedad textual que usa Baudelaire, que podríamos denominar periodística, muy alejada de la escritura más puramente ensayística, también anuncia nuevos caminos. No en vano la «crónica» o «columna» periodística y posteriormente la entrevista se abrirá a partir del siglo XIX a este tipo de consideraciones y la prensa periódica constituirá, como ya anunciábamos en el Capítulo III en plataforma privilegiada para su publicación.

Los textos de Baudelaire tienen, aún hoy, cierta utilidad, tanto para el aspirante a escritor, como para la didáctica de la escritura y es la abrir el debate sobre los aspectos que aunque externos a la propia escritura forman parte —a menudo dramática— del oficio del escritor.

2.2.3 HENRY JAMES: LA CREACIÓN DE UN ESPACIO

En 1884 Henry James publica uno de los textos que se convertirá en clásico de los tratados sobre escritura: *The Art of Fiction.* El texto apareció por primera vez en la revista *Longman's Magazine,* en septiembre de 1884. Era la respuesta a otro texto de título homónimo de Sir Walter Besant, que había visto la luz en abril del mismo año.

Curiosamente Henry James, quien aboga por un tipo de novela moderna, elige la novela *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson —que había visto la luz en 1883— como modelo de una «nueva novela». Y decimos curiosamente porque esa misma novela servirá a su autor una década más tarde para escribir el que quizá sea el texto sobre el arte de la escritura más contemporáneo de todos los que se dan al final del siglo XIX, por diferentes motivos que discutiremos en el siguiente capítulo.

Usamos aquí la versión bilingüe inglés español que fue publicada por la Universidad de León[32].

Una de las primeras cosas que llaman la atención en el texto de James es que éste tiene un lector objeto que se hace explícito varias veces a lo largo del texto; unas veces nombrado como el «*romancier*», otras como «*el joven aspirante al arte de la ficción*», todo hace indicar que ha surgido un nuevo lector, el aspirante a escritor, interesado en aprender el arte de la ficción. Como veíamos ese no era el lector ideal de los escritos de Poe, que parecían aún moverse en el cerrado terreno de la crítica. Sí quizá se apuntaba a un lector más amplio en los textos de Baudelaire.

—Búsqueda de un efecto

[32] James, Henry, *El arte de la ficción*, (Texto bilingüe), Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, León, 1992.

James empieza su texto, como ya viene siendo habitual, tratando del efecto que debe conseguir la novela: «La única obligación que de antemano debemos imponer a una novela para no merecer la acusación de ser arbitrarios, es que sea interesante. Esa responsabilidad general recae sobre ella, pero no es la única que se me ocurre. Las formas en que se siente libre para conseguir este resultado (el de interesarnos) me parecen tan innumerables y de tal calibre que sólo pueden resentirse si son señaladas o limitadas por la prescripción».[33]

También añade algunos apuntes sobre la naturaleza de la novela: «Una novela en de la vida: definición más general, es una impresión personal y directa de la vida. En principio eso constituye su valor, que es mayor o menor según la intensidad de esa impresión»[34].

—Imposibilidad de dar un método para la escritura de ficción

James parte de la idea de que es imposible describir el método para escribir una novela, aquí refuta a Besant, que defendía que la novela tiene unas leyes que pueden ser expuestas sin mayor dificultad. Entre otras normas Besant enumera: que se debe partir de personajes reales, que no se deben mezclar las clases sociales, o que la novela inglesa debe tener un fin moral. Besant está claramente haciendo un discurso anacrónico en su propia época, prácticamente neoclásico —las normas del Decoro— que parece haber desoído no sólo las corrientes de la última época del siglo XIX, que ya anunciaban —como la propia obra de James— el modernismo, sino incluso la teoría romántica. Es fácil de entender por qué, en este punto, James se opone a la idea de Besant de que se

[33] James, H., op. cit., pp 46-47 .
[34] James, H., op, cit., pp 47.

pueda «explicar cuáles son las normas de la novela» y que opte por discutir que se pueda hablar si quiera de cómo se construye la novela:

> «Es aquí precisamente donde, paso a paso trabaja como su hermano del pincel, del que podemos siempre decir que ha pintado su cuadro de la mejor manera que sabe. Su manera es su secreto, no siempre tan celosamente guardado. Aunque pueda revelarlo como algo común, si lo hiciera, tendría dificultades en enseñárselo a otros. Digo esto teniendo en cuenta que he insistido en lo que tienen en común los métodos del artista que pinta un cuadro y del artista que escribe una novela. El pintor es capaz de enseñar los rudimentos de su praxis, y es posible, a partir del estudio de una buena obra (supuesta la actitud), tanto de aprender a pintar como de aprender a escribir. Mas sigue siendo cierto, sin menoscabo para el *rapprochement* que el artista literario se vería mucho más obligado que el otro a decir a su alumno: "¡Bien, has de hacerlo como puedas!"»[35].

Esta opinión de James será largamente refutada, como veremos por el propio Stevenson, quien en su artículo «*My first book, Treasure Island*» enumerará de manera sencilla y precisa muchas de las técnicas que usó para la composición de su novela.

—La creación de un espacio

Quizá el *quid* de la cuestión en 1884, sea que se pretendía hacer del arte de la ficción un catálogo de normas y recomendaciones; tal y como se había heredado de la poética —Aristotélica— clásica y del propio clasicismo y esa propuesta no servía para el estudio del arte de la ficción, tal y como empieza a entenderse después del Romanticismo.

[35] James, H., op, cit., pp 47-49.

Para James, que en este sentido está a caballo entre el romanticismo y las vanguardias, y si tal y como hemos visto, la novela surge de una impresión personal de la vida, la única norma que se puede dar al aspirante a escritor es:

> «Si la experiencia consiste en impresiones, puede decirse que las impresiones son la experiencia, justamente como (¿no lo hemos visto?) son el mismo aire que respiramos. Por tanto, seguramente si yo le dijera a un novato: "Escribe sobre la experiencia y solo sobre la experiencia", creería que se trataba más bien de una advertencia mortificante: "¡Trata de ser una de esas personas en quienes nada se pierde!".
>
> Estoy lejos de intentar minimizar con ello la importancia de la exactitud; de la fidelidad del detalle. Uno puede hablar mejor de su propio gusto, y por tanto yo no puedo aventurarme a decir que el sentido de realidad (la solidez de lo real) me parece que es la suprema virtud de una novela: el mérito sobre el cual todos sus otros méritos (incluyendo ese propósito moral consciente de que habla Mr. Besant) irremediable y humildemente dependen. Si no está éste, todos ellos no son nada, y si están presentes le deben su efecto al acierto con que el autor ha creado la ilusión de la vida»[36].

James va más allá e insiste no sólo en la imposibilidad de decirle al escritor novel en qué debe fijarse o qué estilo debe cultivar sino que además propone la consideración de la novela como organismo: «La novela es algo vivo, un todo complete y continuo como cualquier otro organismo, y en la medida en que esté viva se comprobará, según creo, que en cada una de sus partes hay algo de cada una de las demás. El crítico que ante la

[36] James, Henry, op, cit., pp 53.

textura cerrada de una obra acabada pretenda trazar una geografía de los elementos, me temo que marcará algunas fronteras tan artificiales como las conocidas de la historia»[37].

En este sentido James sería romántico, Coleridge había propuesto en su día una teoría del poema como organismo. Por otra parte la idea de que la novela surge de una intuición o impresión del artista o de su idea de la vida y que a partir de ahí la novela se forma como todo orgánico es puramente romántica. De esta consideración se deduce que no pueda ser dividida en partes —trama, historia…— tal y como había hecho la poética clásica y el propio Besant y de ahí también se deduce que no pueda ser enseñada como si se tratara de seguir un conjunto de normas.

Pero, ¿qué consigue James con su texto? Si bien es cierto que James no da materiales que puedan ser digamos «utilizables» por el aspirante a escritor, por otro lado está allanado el camino al surgimiento de los textos modernos sobre escritura creativa.

Primeramente, James distingue un nuevo público, el del aspirante a escritor, que será, aunque no sólo y no siempre, el público al que se dirijan los tratados sobre la escritura a partir de ese momento. Y por otro, James allana el camino definitivamente, destierra los últimos vestigios de la crítica neoclásica y demuestra que el arte de la ficción no puede ser abordado como un tratado de geometría: es decir, no hay axiomas, no hay premisas y corolarios—: «Señores, olvídense del método científico en estos asuntos», parece estar James soplándonos al oído—. Tampoco hay «temas artísticos»:

> «Todas son partículas de la vida multitudinaria de que trata la novela, y seguramente ningún dogma que pretenda que sea lícito tratar una e ilícito tratar la otra podrá sostenerse en pie ni un solo momento. Un determinado cuadro debe carecer de ella. Mr. Besant, según mi opinión, no aporta luz a la cuestión al indicar que un argumento, bajo pena de no serlo, debe consistir en "aventuras".

[37] James, Henry, op, cit., pp 55-57.

> ¿Por qué aventuras más que verdes escenarios? Menciona una categoría de cosas imposibles y entre ellas coloca la "ficción sin aventura". ¿Por qué sin aventura más que sin matrimonio, celibato, parto, cólera, hidropatía o jansenismo? Me parece que esto hace retroceder la novela al pequeño y desventurado *rôle* de algo artificial, ingeniosos; rebaja su cualidad grande y libre de inmensa y exquisita correspondencia con la vida»[38].

Lo que hace James es crear un espacio: el que era necesario para que apareciera un tratado sobre el arte de escribir verdaderamente moderno y que respondiera a la necesidad que se venía haciendo patente desde mediados del siglo XIX.

Podríamos decir que James hace posible un cambio de «paradigma»: si no se puede acometer el estudio del arte de la escritura como un sistema, tal y como Poe o Besant quisieran hacer la pregunta que queda en el aire es: ¿Cómo se puede acometer esta empresa? La respuesta, no tardará en llegar y vendrá no sólo de un lugar, sino de varios, los textos sobre la escritura de Stevenson, Flaubert y Antón Chejov.

[38] James, H., op, cit., pp 69.

2.3 TEXTOS DISPERSOS: LOS PRIMEROS TEXTOS MODERNOS SOBRE ESCRITURA CREATIVA Y SU HORIZONTE DE POSIBILIDADES

«Literature is written by and for two senses: a sort of internal ear, quick to perceive 'unheard melodies'; and the eye, which directs the pen and deciphers the printed phrase».

Robert Louis Stevenson, *Essays in the Art of Writing*.

2.3.1 STEVENSON: UN GIRO COPERNICANO

En el año 1905, once años después de la muerte de Robert Louis Stevenson, apareció en Londres un volumen que llevaba por título *Essays in the art of writing*. Los textos recogidos en el volumen habían ido viendo la luz entre 1881 y 1894 en diversas revistas británicas.

En ellos, Stevenson trata de múltiples asuntos relacionados con el arte de la escritura, alternando las anotaciones sobre la escritura de prosa y verso. Consideraremos aquí tres de los artículos incluidos en este libro, que son los que tratan aspectos relacionados con nuestro tema de estudio.

Utilizamos en nuestro estudio la edición española de la editorial Artemisa[39].

—El «primer Stevenson», heredero de Poe

[39] Stevenson, R., L., *El arte de escribir*, Artemisa ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2006.

El primero de los temas relevantes que trata Stevenson es la construcción el estilo. A pesar de que los textos no constituyen un todo homogéneo es curioso comprobar cómo en el primero de ellos: «Sobre algunos elementos técnicos en el arte de la escritura» («On some techical Elements of Style in Literature»[40]) Stevenson empieza con un encabezamiento perfecto para una obra completa sobre el arte de la escritura: «No hay nada más decepcionante para uno que el que se le desvelen los mecanismos y resortes de cualquier arte. Todas nuestras artes y ocupaciones reposan enteramente en la superficie; es en la superficie donde percibimos su belleza, idoneidad y significado, y husmear por debajo de ella no nos conduce a nada más que a vernos abrumados ante el vacío y escandalizados por la tosquedad de las cuerdas y poleas»[41].

Como vemos Stevenson, al igual que Poe en su día, pero por distintas razones, recalca el componente penoso que tiene la actividad de desvelar la tramoya de la escritura. Sin embargo, la opinión de Stevenson es muy otra; para él los resortes totales de la escritura de ficción no pueden ser desvelados por completo por lo que tienen de azaroso e inconsciente y así: «El aficionado, en consecuencia, recibirá siempre a regañadientes los detalles del método, que puede ser expuesto pero nunca explicado por completo»[42]. Estamos aquí ya lejos de la disputa de Poe contra la teoría poética romántica y mucho más cerca de los que serán los planteamientos a partir de siglo XX, con la sombra del inconsciente asomando en la escena.

A partir de estas anotaciones previas en este ensayo inicial, Stevenson se emplea en ir a la «materia» y trata de arrojar algo de luz sobre uno de los caballos de batalla de todo escritor; la construcción del estilo. Para abordar el tema acomete el análisis técnico de la escritura desde sus más pequeños elementos, así, empezando por las bases del arte, argumenta, sirviéndose de metáforas relacionadas o en su mayor parte con las artes

[40] Publicado por primera vez en la *Contemporary Review*, Oxford, 1885.
[41] Stevenson, R., L., op. cit., pp 17.
[42] Stevenson, R., L., op. cit, pp 17.

plásticas o la arquitectura, sobre la necesidad de convertir en elementos diferenciables e incluso admirables a las palabras, que no han nacido para el uso artístico sino para su uso en el «mercado o en el bar». El siguiente elemento que el escritor debe tener en cuenta es el entramado de las frases, es decir, cómo forjar la estructura del texto para que de una frase se siga necesariamente la otra y el lector quiera, necesite, seguir leyendo. Para Stevenson cada una de las frases del texto debe tener lo que él llama «nudo o tropiezo»[43]; es decir frase debe haber intriga, algo que obligue a seguir hacia la siguiente frase.

Además de esta exigencia Stevenson recalca que la frase, cada una, debe brillar por sí misma independientemente del tema o argumento que se esté tratando; bajo ningún concepto poner frases de relleno, que no sean necesarias al argumento, o no aporten nada. El estilo, en suma, ha de ser, en palabras de Stevenson, sintético.

A pesar de que Stevenson no tiene una idea tan estricta de la composición como Poe, que como veíamos equiparaba la escritura con la matemática, no deja de sorprender que su punto de partida sea el de que la obra es un juego de leyes cerradas en la que todos los elementos son o deben ser necesarios. Más aún, Stevenson menciona en varias ocasiones que la literatura obedece a las «demandas de la lógica».

De hecho, Stevenson argumenta que el estilo es completamente antinatural, que lo que el escritor debe hacer para parecer natural es medir los elementos de su escritura. El poeta, dice también, está en parte libre de la búsqueda de esta lógica antinatural porque el verso le impone ya un esquema lógico que debe seguir así que no debe preocuparse de buscar uno.

[43] Las palabras exactas utilizadas por Stevenson en el inglés original (Stevenson, R., L., *Essays in the Art of Writing*, Chatto & Windus, Londres, 1905. Esta edición se ha consultado en línea en la biblioteca Gutemberg: http://www.gutenberg.org/files/492/492-h/492-h.htm#footnote111) son «*knot*» y «*hitch*» que traduciríamos como «nudo» y «enganche», en lugar de «nudo» y «tropiezo» que es la traducción que encontramos en la versión utilizada.

A partir de aquí se dedica a analizar el ritmo en la escritura y, hablando de prosa explica que la única ley es el oído, que hay que escuchar la frase y ver si suena bellamente. Para ello da Stevenson, sin embargo, algunas pautas, sobre todo la huir del verso blanco (frases con iguales sílabas que se acentúan más o menos en el mismo sitio), ya que la prosa no admite el verso y va en detrimento de su propio ritmo, volviéndola monótona.

Por último, en este minucioso repaso del estilo, Stevenson vuelve su atención sobre el contenido de la frase, más no sobre su contenido podríamos llamar de «sentido» sino sobre las letras concretas que componen la frase, y en este punto nos sorprende con una curiosa teoría, la de que los sonidos generan también en el lector las ganas de volver a escucharlos o de escuchar las variaciones entre ellos, esto le lleva a la formulación de la necesidad del uso de la aliteración y la asonancia, que se resumen en un diseño o estructura de letras:

> «La belleza del contenido de una frase o un párrafo depende implícitamente de la aliteración y la asonancia. La vocal pide ser repetida, la consonante pide ser repetida y ambas piden a gritos ser perpetuamente variadas. Pueden seguirse las aventuras de una letra en cualquier pasaje que a uno le haya complacido particularmente; percibir, quizá, que se nos priva de ella durante un rato para suscitar su deseo en nuestro oído, revivirla luego de golpe en una completa andanada o ver cómo se transforma en un sonido congénere: uno líquido o labial disolviéndose en el otro. Y pude advertirse una circunstancia aún más extraña. La literatura se escribe por y para dos sentidos: una especie de oído interior, presto a percibir "melodías inaudibles" y la vista, que dirige la pluma y descifra la frase impresa. Bien, pues al igual que existen rimas para el ojo, pueden hallarse también aliteraciones y asonancias; puede observarse que donde un autor está trabajando con una A abierta, engañado por el ojo y por nuestra extraña ortografía inglesa,

mostrará a menudo un gusto particular por la A llana, y que cuando está utilizando una determinada consonante, probablemente se recreará en escribirla aun cuando sea muda o exprese un sonido distinto»[44].

Stevenson dibuja aquí la profesión del escritor como algo parecido a la del orfebre:

«Podemos ahora enumerar brevemente los elementos del estilo. Tenemos, como características propias del prosista: la habilidad de mantener frases largas, rítmicas y agradables al oído, sin permitir que caigan nunca en una métrica estricta; propios del escritor de versos: la tarea de combinar y contrastar su doble, triple y cuádruple entramado, pies y grupos, lógica y métrica, de modo que armonicen en su diversidad; comunes a ambos: la tarea de combinar artísticamente las materias primas del lenguaje en frases que se vuelvan musicales en los labios, la tarea de hilar su argumento en un tejido de frases comprometidas y de párrafos acabados siendo ello particularmente necesario en el caso de palabras acertadas, explícitas y comunicativas»[45].

Queda preguntarse, después de la lectura de este pasaje, si este ejercicio de Stevenson, como el que en su día hiciera Poe, no tiene gran componente de voluntarioso y mucho otro de crítico, y su objeto no es otro que ensalzar la dificultad del arte literario más que de hecho contribuir a la explicación de su proceso de construcción, porque ¿no quedaría petrificado el escritor si tuviera que enfrentarse a la resolución de todos estos problemas de estilo antes incluso de haber perfilado otros elementos de la obra?

De nuevo parece que el escritor no está exponiendo con honestidad cómo es, de facto, su proceso creativo. De nuevo un texto híbrido, con el pie más asentado en el análisis textual a posteriori que tiene, sin embargo, pretensiones de presentarse como un texto sobre el arte de la escritura.

[44] Stevenson, R., L., op. cit., pp 31-32.
[45] Stevenson, Robert Louis, op. cit., pp 38.

—El «segundo Stevenson», escritura de *La isla del tesoro*

Sin embargo, algo debió cambiar radicalmente en el modo en el que el autor escocés se asomaba a la literatura porque cuando se lee: «Mi primer libro: *La isla del tesoro*» («*My first Book*, Treasure Island»[46]), escrito diez años después del texto que analizamos arriba, enseguida observamos que ahora Stevenson prescinde por completo de los comentarios técnicos y analíticos sobre la obra, más propios como veíamos del crítico, para meterse de lleno en el trabajo del escritor. Hay además un cambio cualitativo respecto de los tratados anteriores y es el del público al que se dirige la obra; «Mi primer libro: *La isla del tesoro*» está pensado para el aspirante a escritor o escritor novel, más que a la crítica. Este cambio engarza con los textos de Baudelaire y con Henry James.

Stevenson empieza a hablar de tres asuntos fundamentales: la necesaria formación del escritor y los fracasos que preceden la composición de cualquier obra de valor —no olvidemos que *La isla del tesoro* no es el primer libro de Stevenson, es claro que el autor está jugando con el sentido de «primer libro» dentro de la carrera de un escritor—, la dificultad de ganarse la vida con la escritura y las imposiciones que de esto derivan; en su caso: el imperativo de escribir novela, pues de otro género no se podía vivir.

Como vemos, el autor está trayendo a primer término problemas externos al texto. Esta suerte de consideraciones irán afinándose y volverán a aparecer en los grandes escritos sobre la materia del siglo XX; entre otros, además de los ya comentados, y con especial relevancia en «*A room of one's own*» de Virginia Woolf, publicado por primera vez en 1929, y a partir de aquí podríamos decir que es una constante.

[46] Publicado por primera vez en *The Idler,* Número 6, Agosto, 1894.

Sin embargo, Stevenson no se detiene demasiado en este punto y centra su exposición en las dificultades que entraña para el escritor la composición de una novela. Aquí, de nuevo, sus consideraciones son primero de carácter práctico: el primer escollo, y no poco importante, que debe vencer el escritor es el de la longitud de la novela.

Esa longitud extensa es el fruto de un esfuerzo continuado que, como bien explica Stevenson, no es fácil para el escritor principiante pues requiere de una cantidad de tiempo de la que probablemente no dispone; no como el escritor consolidado:

> «El novelista puede tomar y dejar a voluntad su novela, invertir en ella días en vano y no escribir más que aquello que se apresura a tachar. No así el principiante. La naturaleza humana tiene ciertos derechos; el instinto (instinto de conservación) impide que un hombre, animado y alentado por la conciencia de no haber triunfado a aún, soporte las miserias del esfuerzo literario sin éxito más allá de un periodo que debe medirse en semanas. La esperanza debe tener de qué alimentarse. El principiante debe cazar un golpe de viento, encontrar una veta afortunada; debe hallarse en uno de esos momentos en los que las palabras acuden y las frases se equilibran solas *únicamente para comenzar*. Y, habiendo empezado, ¡qué terrorífico panorama se extiende ante él antes de que el libro sea dado por concluido! Durante todo este tiempo la ráfaga debe mantenerse sin cambios, la veta debe prolongarse; durante todo este tiempo uno debe asegurar la misma calidad de estilo, durante todo ese tiempo los personajes deben mantenerse siempre vivos, coherentes, vigorosos. Recuerdo que, en aquellos días, solía mirar con una especie de veneración cualquier novela en tres volúmenes, como una hazaña, quizá no de la literatura en sí, pero sí al menos de la resistencia física y moral y del coraje de un Áyax»[47].

[47] Stevenson, Robert Louis, op. cit., pp 70-71.

Coraje, por tanto, y un buen techo, necesarios para emprender la empresa de escritura de la novela; no estarán de más, como detalla un poco más adelante Stevenson, el apoyo familiar o de los seres cercanos y su atención. Como vemos, no poca cosa, que nos hace inmediatamente pensar —tal y como la Woolf se planteará años más tarde— si alguien pobre o en condiciones desfavorables puede acometer esta empresa.

Lo que hará Stevenson a partir de este punto será narrar la gestación de *La isla del tesoro,* deteniéndose en varios puntos esenciales, que detallamos a continuación:

La inspiración primera

Si este punto había sido rechazado de frente por Poe y soslayado incluso por el propio Stevenson en trabajos anteriores; aquí se contempla como esencial para la génesis del trabajo literario. Es este además uno de los pasajes más interesantes; Stevenson cuenta cómo el azar le llevó a pintar el mapa de una isla, imaginada por él, a la que enseguida nombro «Isla del Tesoro». A raíz de ese esbozo, cuenta, fueron surgiendo los capítulos de manera natural, a medida que iba imaginando personajes y situaciones que tenían lugar en los distintos escenarios de la isla.

El público al que va dirigida la obra

Sería otra consideración importante, en su caso particular explica el autor, cómo se decidió por uno infantil y juvenil, dado que le pareció que la psicología de los personajes no había de ser muy compleja y además tenía un niño cerca para testear sus progresos. Esta parte de su exposición es particularmente relevante, pues explica cómo fue leyendo a la familia y al niño cada capítulo de la obra, testando así el efecto de lo escrito. De lo que se deduce que el escritor necesita dar a conocer su obra y ver si

funciona o no con el público; está claro que Stevenson no cree en la gestación de la obra como el solitario trabajo de un genio, que sale de una vez por todas de su pluma.

De hecho, cuenta cómo se sirvió de la ayuda de su propio padre para la elaboración de algunos elementos de obra, como el del contenido del cofre de Billy Bones o el bautismo del barco de Flint.

Las influencias

Al llegar a este punto comenta cómo a posteriori se hizo consciente de hasta qué punto *Robinson Crusoe* de Dafoe, varios elementos de la obra de Poe, como el esqueleto o el cuervo, otros tantos de Washinton Irving o Frederick Marriat, e incluso la herencia de las historias de piratas de su padre, se habían introducido en su obra. Sin embargo, y aquí vemos cómo la posición de Stevenson dista bastante de la de Poe, aunque reconoce la huella de Irving en su libro, explica: «Pero no tenía ni la menor idea de ello mientras escribía junto al fuego, en lo que semejaban las mareas primaverales de una inspiración algo pedestre; ni aún después, día tras día, en la sobremesa, cuando leía mi trabajo a mi familia. A mí me parecía tan original como el pecado, creía que me pertenecía en igual medida que mi ojo derecho »[48].

El problema de la originalidad de la obra, que tanto reclamara Poe y que tantos quebraderos de cabeza dará en el siglo XX, parece destruida aquí de un plumazo: para el autor su obra es original, no debe preocuparse de las influencias, que las habrá y muchas, sino concentrarse en crear su mundo imaginario. Las influencias, en todo caso, sólo podrán ser vistas a posteriori, de nada sirve entretenerse en ellas en el proceso de escritura. Da la impresión de que Stevenson, desde el punto de vista del creador no estaría jamás de acuerdo con Harold Bloom

[48] Stevenson, R. L., op. cit., pp 78.

—*Creación de personajes:* otro de los puntos esenciales de su exposición: cuenta por ejemplo cómo para su personaje de John Silver se basa en un amigo suyo y cómo para el escritor; y aquí de nuevo toma el texto la forma de consejo o recomendación, resulta fructífero este método: partir de personajes reales, que uno conoce, para luego irlos modificando según requiera la historia.

—*Los materiales:* son el último elemento que Stevenson acerca de la composición; ahora ya decididamente con voz de consejero, Stevenson insiste en la importancia del mapa real que dibujó para la *Isla del Tesoro* y de ahí hace extensible la recomendación al escritor: «No es, quizá, infrecuente que un mapa figure de forma tan principal en una historia, pero siempre es importante. Un autor debe conocer sus territorios, ya sean reales o imaginarios, como su propia mano; las distancias, los puntos cardinales, el lugar por donde se pone el sol, las fases de la luna, todo esto no debería constituir motivo de reflexión»[49]. Además de mapa Stevenson recomienda otros «materiales»: «Yo cometí algunos errores con la luna en Príncipe Otto y, tan pronto como me fueron señalados, adopté la precaución, que recomiendo a otros, de no escribir en adelante sin disponer de un almanaque. Con un almanaque, un mapa de la región, y un plano de las casas, ya sea realmente diseñado en papel, ya memorizado de inmediato, uno puede ser capaz de evitar algunas de las mayores meteduras de pata»[50].

Así que mapas, planos, almanaques, son, en opinión de Stevenson elementos útiles en la tarea del narrador. No sólo para evitar posibles errores sino también como fuente de inspiración, tal y como explica en el último párrafo de su texto: «Pero incluso con lugares imaginarios hará bien al principio en proveerse de un mapa; al estudiarlo, se le harán evidentes relaciones en las que antes no había pensado, descubrirá obvios, aunque

[49] Stevenson, R., L., op, cit., pp 78.
[50] Stevenson, R., L., op, cit., pp 78.

insospechados, senderos y atajos para sus mensajeros, e incluso cuando un mapa no constituya la trama en sí, como ocurría en *La isla del tesoro*, encontrará en él una mina de sugerencias»[51].

De modo que en la reflexión sobre su propio trabajo como escritor Stevenson llega a la conclusión de los materiales de la ficción, por así decir, constituyen o pueden constituir no sólo guía orientativa sino también fuente de inspiración, pues en el proceso de escritura, tal y como Stevenson la describe en este ensayo, inspiración y técnica, planificación y desarrollo están tan imbricados que no tiene sentido, para el creador, claro está, desligarlos. Este es uno de los momentos en los que vemos cómo la escritura del creador sobre lo escrito puede ser diversa de la del crítico.

Además de las consideraciones puramente compositivas, Stevenson mezcla en este texto como veíamos desde el principio, otras mucho más prosaicas, pero, en su opinión, no menos importantes para el trabajo del escritor:

—*El proceso editorial:* tal y como explica él tuvo la suerte de contar con un editor amigo, no lo dice abiertamente pero del texto se deduce que todo trabajo caería en saco roto si no se tuviera a mano un buen editor. Lo que sugiere un trabajo externo a la escritura de la obra, que es el de establecer una relación con el mundo editorial.

—*Dificultades de inspiración:* otro de los caballos de batalla, Stevenson cuenta cómo llegó a desfondarse cuando el trabajo estaba prácticamente en la imprenta, agobiado por la idea de fracaso y de no ser capaz de soportar a la familia y cuenta también que un

[51] Stevenson, R., L., op. cit., 78-79.

pequeño receso en la escritura le sirvió para recuperar fuerzas. Sobre el bloqueo del escritor y cómo superarlo a lo largo del siglo XX aparecerán monografías enteras[52].

—*La recepción de la obra:* otro de los escollos que el escritor debe superar, puesto que no siempre ésta es favorable; Stevenson explica cómo la de la suya no lo fue al principio y cómo tuvo que recurrir a su fe en lo escrito para poder continuar «defendiendo» la obra para que fuera reeditada.

—Otro ejemplo de génesis de obra: *El señor de Ballantrae*

El tercer artículo que tiene interés para nosotros es «La génesis de *El señor de Ballantrae*» (*The Genesis of* "The Master of Ballantrae"), texto que Stevenson redactó para la revista *Scribner's* y que no fue publicado en vida de su autor sino que apareció por primera vez en la edición de *Essays in the Art of Writing* de 1905.

El planteamiento del autor en este texto es muy similar al que se propusiera cuando redactó su reflexión sobre la escritura de *La isla del tesoro*; su resultado es también similar. De nuevo habla Stevenson del detonante de la novela; que en este caso será no un dibujo sino la emulación de una novela que está leyendo: «Además, me hallaba poseído por el espíritu de emulación, pues acababa de finalizar mi tercera o cuarta lectura de *El barco fantasma*[53]. "Venga", le dije a mi maquinaria, "Escribamos un relato, una historia de muchos países, del mar y de la tierra, de lo salvaje y lo civilizado; una historia que tenga los mismos rasgos generales y que sea tratada con el mismo método resumido y elíptico que el libro que has estado leyendo y admirando"»[54]. Con esto Stevenson vuelve a insistir en la importancia por un lado de la «copia», que sin

[52] Véase, por ejemplo la monografía: Nelson, V., *El bloqueo del escritor*, Península, 1997.
[53] La obra más conocida de Frederick Marryat.
[54] Stevenson, R., L., op. cit., pp 81.

embargo tal, y como cuenta, no resulta del todo fructífera ya que su primera idea no da resultado, aunque sí sirve de detonante para la ficción.

El escritor puede caer en innumerables trampas, viene a decirnos Stevenson y el exceso de emulación es una de ellas. Para superar este escollo cuenta el autor que tuvo que recurrir a la memoria personal y ahí sí, vuelto sobre su Escocia natal y algunos de sus acontecimientos históricos —la rebelión jacobita escocesa de 1745—, encontró el conflicto internacional que andaba buscando, que le permitía tener escenarios en varios continentes sin, por así decir, salir de su propia casa. Otra de las trampas en las que puede caer el escritor, viene a decir indirectamente, es la de creer que la historia se puede construir a voluntad, es decir, sin dejar que el propio inconsciente actúe y la haga suya; así nos cuenta cómo su trama no llegó a cobrar forma hasta que a su mente encontró la clave, que llevaba años gestándose, como por casualidad:

> «Y mientras tanteaba en busca de la historia y los personajes adecuados, hete aquí que me los encuentro ya dispuestos en mi memoria donde reposaban desde hacía nueve años. "*Pease porridge hot, pease porridge cold, pease porridge in the pot, nine years old"*. ¿Hubo nunca justificación más completa a la regla de Horacio? Mientras pensaba en cosas bien diferentes había tropezado con la solución, o quizá debería decir (en leguaje teatral) con el telón o la escena final de una historia concebida mucho tiempo atrás en los páramos entre Pitlochry y Strathairdle, concebida bajo la lluvia de las Tierras Altas, entre la mezcla de olores del brezo y las plantas de los pantanos, y con la mente repleta de la correspondencia de Athole y de los recuerdos de la justicia asesina. Había pasado tanto tiempo, todo aquello se hallaba tan lejos, que lo primero que hube de

recordar fueron los rostros y la situación mutuamente trágica de los hombres de Durrisdeer».[55]

Con respecto de la génesis de los personajes no dista mucho tampoco del texto anterior: se recurre a personas amigas y se las recaracteriza para la historia. Una vez más Stevenson insiste en la importancia de la ayuda familiar, en este caso de su madre, que pacientemente escucha los capítulos de su obra.

—La herencia de Stevenson

Podríamos afirmar que lo que Stevenson, consciente o inconscientemente, hace en «*My first book*: Treasury Island» y en «Mr. Ballantrae» es dar respuesta a la callada —no en vano James y Stevenson fueron grandes amigos y conocían sus respectivas publicaciones— o implícita petición de Henry James: crear un tipo de texto que sea capaz de hablar del arte de la escritura una vez que se ha superado la teoría neoclásica de las rígidas leyes del arte y la imitación de los clásicos y también la romántica del genio. Existe un terreno intermedio, nos viene a decir Stevenson, en el que el creador puede hablar de su obra, de su metodología y de su proceso de composición y orientar a otros escritores sin hacer un tratado de crítica literaria.

Para llevar a cabo ese cometido Stevenson recurre a lo que mejor sabe hacer: narrar. De manera implícita el mensaje de Stevenson en estos dos magníficos ensayos es que si se ha de hablar del arte de construir ficción quizá la manera de hacerlo sea, al menos en parte, construir otra ficción. Una en la que también hay un protagonista, el propio autor; un objetivo, la consecución de la obra; unos impedimentos para que el héroe logre su empeño, la falta de conocimientos, la desorientación, la premura, las estrecheces

[55] Stevenson, R., L., op. cit., pp 82-83.

económicas, los editores, etc., y unos herramientas y materiales que, a modo de espada metafórica, ayudarán al escritor a superar sus dificultades y dar caza a su dragón particular. Por supuesto en esta epopeya también habrá personajes secundarios: familia, amigos, otros escritores y escritos que ayudarán o pondrán en mayores aprietos al héroe.

Los textos que Stevenson presenta no son, claro está, puramente narrativos, hay en ellos argumento y reflexión, pero el lector tiene la impresión de que se está enfrentando a otra cosa, a un nuevo enfoque a la hora de poner sobre el tapete el oficio de la escritura.

No todos los tratados del siglo XX copiarán el modelo de Stevenson, habrá trabajos mucho más argumentativos, más recopilatorios, etc. Pero muchos harán uso del recurso narrativo y de otros recursos de la ficción para enfrentarse a tratar el arte de la escritura; y posiblemente éstos sean los más ricos[56]. De hecho hay una corriente entera de trabajos sobre el arte de la escritura que hemos clasificado como *work in progress* cuyo origen son los trabajos de Stevenson.

En los sucesivos capítulos veremos otros nuevos modos para enfrentarse a escribir sobre el arte de la escritura que aparecen o se ven apuntados también a finales del siglo XIX.

Aparte del valor fundacional del texto de Stevenson para la disciplina de la escritura creativa; sus textos tienen aún hoy, un valor práctico para el aspirante a escritor y para el desarrollo de la docencia de la escritura creativa. Nos falta espacio en este trabajo para desarrollar esta idea pero es posible montar un curso entero de narrativa sólo siguiendo las indicaciones de Stevenson: tomando materiales y trabajando sobre ellos para ir construyendo una ficción. Podríamos partir por ejemplo de la imagen de un

[56] Nos referimos a libros como estudios como: *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno, publicado por primera vez en 1927 y que es una suerte de autobiografía centrada en la escritura, *A room of one's one* de V. Woolf, de 1929, del que ya se ha tratado, que se basa en una historia inventada por la autora, la de una supuesta hermana de Shakespeare; *Illumination and Night Glare* la autobiografía de Carson Mc Cullers, que incluye exquisitas narraciones acerca de los procesos de escritura de sus obras, escrita a finales de los años sesenta y publicada en 1999; *L'Art du Roman*, de Kundera de 1986 y que incluye fragmentos narrativos sobre la inspiración del novelista, a *Écrire*, de Marguerite Duras, del año 1993, también una especie de autobiografía de la escritura; sirvan como ejemplo.

espacio; una casa, un barrio, una calle, una ciudad, un planeta extranjero, un tren, etc. Para ir luego «rellenando ese espacio de personajes» e ir imaginando situaciones entre ellos. Para guiar la trama podríamos elegir un espacio temporal pequeño: un día, unas horas, una semana e ir metiendo los acontecimientos en ese tiempo sirviéndonos de un calendario o de un horario; o de ambas cosas. Para dar color a los personajes podríamos recurrir a personas conocidas modificando sus características; etc. Es seguro que al menos con estos ejercicios tendríamos material inicial para la construcción de una ficción.

2.3.2 GUSTAVE FLAUBERT: EL OFICIO DE ESCRITOR EN TODOS SUS ESTADIOS

Si hay un documento en el siglo diecinueve que refleje de manera vívida el oficio del escritor, sus desvelos, su método de trabajo, sus obstáculos y modos de abordarlos; la relación del escritor con la obra publicada, con la crítica y con el público e incluso las imposiciones que sobre la vida privada impone el oficio, ese documento es, sin duda, la correspondencia de Gustave Flaubert.

Sus cartas no entran en el debate público hasta finales del siglo; porque, a pesar de haber sido escritas durante la segunda mitad del siglo XIX —las que nos interesan se fechan entre 1845 y 1878—, no empiezan a ser editadas hasta el año 1884.

Concretamente en 1884, aparece la correspondencia entre Flaubert y George Sand, con un estudio introductorio de Guy de Maupassant: *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, (precedidas por un estudio de Guy de Maupassant), Paris, G. Charpentier, 1884**.**

Y entre los años 1887 y 1893 se edita la correspondencia completa de Flaubert:

Correspondance, Paris, G. Charpentier —para las cuatro primeras series— y G. Charpentier et E. Fasquelle —para la cuarta serie—, 4 vol. 1ª serie (1830-1850), precedidas de: «Souvenirs intimes » de Caroline Commanville, 1887. 2ª serie (1850-1854), 1889. 3ª serie (1854-1869), 1891. 4ª serie (1869-1880), 1893.

Este hecho hace que, aunque las opiniones de Flaubert en estos documentos y lo que cuenta acerca del oficio de escritor sean de gran interés, no se puede prácticamente considerar que entren en el debate público ni que influyan a sus contemporáneos cuando se ponen a tratar el mismo asunto, como sí hemos visto que ocurre con otros, como H. James y Stevenson o como veremos que ocurre entre Zola y los escritores españoles.

Las cartas de Flaubert, especialmente aquellas destinadas a los aspectos sobre la composición y el trabajo literario, influyen en la literatura sobre el oficio de la escritura más bien en el siglo XX. Y lo mismo puede aplicarse al caso de Chejov, que veremos a continuación. Ecos de la correspondencia de Flaubert pueden encontrarse por ejemplo en las *Conversaciones en el taller literario*, donde Bioy Casares abre directamente su intervención mencionando la epopeya que Flaubert cuenta en sus cartas y lo mucho que esto divertía Henry James[57] . En *Cartas a un joven novelista*, por poner otro ejemplo, de Mario Vargas Llosa, publicada en 1997, el autor peruano discute sobre el método de escritura de Flaubert y cita buena parte del contenido de la correspondencia aquí tratada. Para este estudio usamos una selección de cartas del autor sobre el arte de escribir editada en España por la Editorial de Talleres y Ediciones de Fuentetaja[58].

Nuestra exposición de la posición de Flaubert respecto del asunto que tratamos parte del supuesto de que una correspondencia no editada en vida del autor no puede exponerse del mismo modo que un artículo o un tratado pensado para su publicación. Por este

[57] Bioy Casares, *Conversaciones en el taller literario*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.

[58] Flaubert, G., *Sobre la creación literaria*, Extractos de la correspondencia, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.

motivo los puntos que exponemos a continuación son las pinceladas generales que se deducen de las cartas.

Este estilo totalmente involuntario: el del uso de la pincelada más que de la argumentación clásica y del diálogo más que de la sentencia, por tratarse realmente de documentos personales y no de publicaciones cerradas, terminarán por calar en el siglo XX. En este siglo veremos la aparición de muchos trabajos sobre el arte de escribir en modo de diálogo, conversación o incluso de entrevista; como el magnífico *Viaje al centro de la fábula* de 1981, donde Monterroso conversa con críticos y escritores acerca del oficio o de *Conversaciones en el taller* literario con Borges o Bioy Casares o el caso del inmenso y nutrido archivo sobre la materia de la *Paris Review*, por poner algunos ejemplos.

Las principales aportaciones de los textos de Flaubert para la temática de la escritura creativa podrían dividirse en los siguientes bloques:

—**El deseo de escribir**

Una de las primeras cosas que llama la atención en las cartas de Flaubert la mención del deseo. El escritor tendría el deseo de escribir mucho antes de escribir; sería ese deseo el que posibilita la obra y el que conduce al primer estadio de la escritura.

El oficio del escritor, a partir de ese deseo, consistiría en reeducar la mirada: «Hay que acostumbrarse a no ver en las personas que nos rodean otra cosa que libros. El hombre sensato las estudia, las compara, y de todo esto hace una síntesis que le es útil. El mundo para el verdadero artista sólo es un clavicordio; es a él a quien corresponde obtener sonidos que fascinen o que hielen de espanto. La buena y la mala sociedad

deben ser estudiadas. La verdad se encuentra en todo. Comprendamos cada cosa y no censuremos ninguna»[59]. A Ernest Chevalier, 23 de febrero de 1842.

Tratar el estadio anterior de la escritura es novedoso respecto de los otros textos a examen. Quizá el ámbito privado, en el que se desenvuelven las cartas, permite al autor tratar temas escurridizos: «Para escribir, no escribo, o escribo, apenas, me contento con forjar proyectos, crear escenas, soñar con situaciones deslavazadas, imaginarias, que me arrastran y en las que me sumerjo. ¡Qué extraña cosa es mi cabeza!»[60].

Tenemos aquí dos ideas fundamentales que en cierto modo cambian la perspectiva del oficio: la escritura es deseo, el escritor se forja como tal antes de haber empezado a escribir y la escritura es principalmente vivencia imaginaria. Esta última idea aparecerá cada vez con más intensidad en la correspondencia de Flaubert, quien describe cómo muchas de las escenas de sus novelas le obsesionan durante largos periodos de tiempo. Esta idea de la escritura como deseo o del deseo de la escritura será profusamente desarrollada en los textos sobre el oficio del siglo XX y lo que subyace a ella es uno de los puntos calientes de la materia que no ha sido tratado hasta Flaubert: existen unas fuentes psicológicas de la escritura, es decir hay una conciencia de escritor detrás de la escritura un voluntad muy concreta, que es necesario analizar y comprender. Por estos derroteros, los de la conciencia del escritor se desarrollaran otra buena parte de los textos contemporáneos sobre el oficio.

—La inspiración concreta

Poco podemos saber acerca de este punto por la correspondencia, así como da amplia información acerca del deseo de escribir y del deseo de construir estilo; que luego

[59] Flaubert, G., op. cit., p. 221.
[60] Flaubert, G., op. cit., p. 46.

trataremos, dice poco de los resortes que le llevan a elegir un tema. De Bovary apenas sabemos que su intención era criticar la sociedad burguesa.

La única novela de la que Flaubert nos da una idea clara de la génesis es *Las tentaciones de San Antonio*, de la que el autor comentará que se empieza a gestar en su mente desde que ve por primera vez el cuadro homónimo de Bruegel, y también que le sirven de inspiración, tal y como cuenta Borges: «Una antigua pieza de títeres, un cuadro de Peter Bruegel, el Caín de Byron y el Fausto de Goethe fueron su inspiración»[61].

Los temas no serían elegidos por el autor; entraría así en la escritura un elemento inconsciente o arbitrario, con Stevenson, que el autor, como el deseo, no controla: «En cuanto a mi manía por el trabajo, lo compararía con un herpes. Me rasco y grito. Es un placer y un suplicio a la vez. ¡Y no hago nada de lo que quiero! Pues uno no elige sus temas, ellos se le imponen. ¿Encontraré alguna vez el mío? ¿Me caerá de cielo una idea en relación con mi temperamento? ¿Podré hacer un libro en que me dé por entero?» [62]. En carta a George Sand, 1 de enero de 1869.

—La documentación

La insistencia en el elemento de deseo y de preescritura, lleva a un segundo momento en el proceso tal y como lo concibe Flaubert: la documentación.

Esta fase, que ahora nos parece tan evidente si tratamos sobre el proceso de escritura de, por ejemplo, una novela—los talleres de escritura están llenos de cursos acerca de cómo se documenta una novela y no faltan tampoco las monografías al respecto, como ya hemos comentado— no había sido considerada por ninguno de los escritores que

[61] Borges, J., L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid: Alianza, 1998, p. 12.
[62] Flaubert, G., op. cit., p. 117.

venimos tratando, ni siquiera por Stevenson, de cuyas obras es difícil creer que no necesitaran, al menos, cierta documentación básica.

En el caso de Flaubert, esta labor se describe como un esfuerzo titánico y sobre todo como un proceso que forma parte del proceso creativo y que lo modifica; tal y como también apunta Stevenson: los sucesivos hallazgos en la documentación disparan la imaginación del autor y esto a su vez el proceso creativo. Así que para Flaubert el proceso de documentación no es uno pasivo, sino que influye en el qué y en el cómo de la obra. Podríamos decir que, junto a los mapas y al calendario de Stevenson, tenemos aquí otro gran ejemplo de «materiales de escritura». Veamos el caso documentación *Madame Bovary*:

> «Acabo de leer varios libros infantiles para mi novela. Esta noche estoy medio loco por todo lo que ha pasado ante mis ojos, desde viejos álbumes ilustrados hasta relatos de naufragios y piratas. He encontrado viejos grabados que coloreé cuando tenía siete u ocho años y que no había visto desde entonces. Hay rocas pintadas de color azul y árboles de color verde. He vuelto a sentir ante algunos de ellos los mismos terrores que sufrí de pequeño. Querría algo para distraerme; casi me da miedo acostarme. Hay una historia de marineros holandeses en el mar helado que son atacados por osos en su cabaña (esta imagen antes no me dejaba dormir) y de piratas chinos que saquean templos con ídolos de oro»[63].
>
> «Esta mañana he estado en unos comicios agrícolas, de donde he vuelto muerto de cansancio y de aburrimiento. Necesitaba ver una de esas necias ceremonias rústicas para mi Bovary, en la segunda parte. Sin embargo, ahí se encuentra lo que

[63] Flaubert, G., op. cit., pp 158.

denominan Progreso y en él converge la sociedad moderna. Me encuentro enfermo físicamente»[64].

O en la génesis de *Salambó*:

«En este momento estoy ocupado en tomar notas para un estudio antiguo que escribiré este verano, muy lentamente. Ahora bien, como quiero ponerme a finales del mes que viene y como en Rouen me resulta imposible procurarme los libros que necesito, leo y tomo notas en las bibliotecas de la mañana a la tarde y, en mi casa, por la noche, hasta altas horas» [65]. En Carta a Jules Duplan, 10 u 11 de mayo de 1857.

O: «En cuanto a mí, tengo una indigestión de libros. Eructo infolios. Desde el mes de marzo estoy tomando notas de 53 obras diferentes; ahora estudio el arte militar, me dedico a las delicias de la contraescarpa y del jinete, empollo las balistas y las catapultas»[66]. En carta a Jules Duplan, últimos días de mayo de 1857.

—**La preescritura**

Para Flaubert, la escritura de una novela es un proceso en el que hay algunos pasos ineludibles; después del proceso de documentación empezaría la escritura en sí. Pero antes de esto habría un paso más: la obra ha de ser imaginada totalmente:

«Desde hace semanas retrocedo como un cobarde ante *Cartago*[67]. Acumulo notas sobre notas, libros sobre libros, pues no estoy animado. No veo claramente mi objetivo. Para que un libro sude la verdad es preciso que su argumento nos salga hasta por las orejas. Entonces el color viene de forma natural, como un resultado

[64] Flaubert, G., op. cit., pp 159.
[65] Flaubert, G., op. cit., p. 175.
[66] Flaubert, G., op. cit., p. 175
[67] *Cartago* es la futura *Salambó*.

fatal y como una floración de la idea misma»[68]. En carta a Ernest Feydeau, hacia el 5 de enero de 1857.

La idea sola, para Flaubert ha de esperar un largo camino antes de dar sus frutos, así leemos sobre la escritura de *La educación sentimental:*

> «Heme ahora aplicado desde hace un mes a una novela de costumbres modernas que se situará en París. Quiero escribir la historia moral de los hombres de mi generación; "sentimental" sería más cierto. Es un libro de amor, de pasión; pero de pasión tal como puede existir ahora, es decir, inactiva. El tema, tal como lo he concebido creo que es profundamente verdadero, pero por esto mismo creo quizá no sea muy entretenido. Los hechos son pocos, el drama es insuficiente; y además, la acción se extiende a lo largo de un periodo de tiempo muy considerable. En fin, me cuesta mucho y estoy lleno de inquietudes. Me quedaré aquí, en el campo, parte del invierno para avanzar en esta larga tarea»[69]. En carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, 6 de octubre de 1864.

O como dice a Louise Colete: «Reflexiona antes de escribir. *Todo depende de la concepción.* Ese axioma del gran Goethe es el resumen, y también el precepto más sencillo y más maravilloso de toda obra de arte»[70]. A Louise Colet, el 13 de septiembre de 1852.

—La escritura

Una vez superadas las etapas previas el paso sería la escritura concreta; para Flaubert, el autor, debe sumergirse de lleno en lo que sucede en su relato, tanto que hasta físicamente sentirá las afecciones de sus protagonistas:

[68] Flaubert, G., op. cit., p. 179.
[69] Flaubert, G., op. cit., p. 195.
[70] Flaubert, G., op. cit., p. 223.

«Desde las dos de la tarde (Excepto unos veinticinco minutos para cenar), he estado escribiendo Bovary, me encuentro de lleno en la escena del polvo, en medio; ellos sudan y tienen la garganta apretada. Es uno de los días de mi vida en que he sido transportado completamente por la ilusión. Tanto que a las seis, en el momento en que escribía las palabras "ataque de nervios" estaba tan excitado, gritaba tan fuerte y sentía de manera tan profunda lo que mi mujercita experimentaba, que he temido sufrir yo mismo un ataque. Me he levantado de la mesa y he abierto la ventana para ver si podía calmarme. La cabeza me daba vueltas. Ahora me duelen mucho las rodillas. […] bien o mal, escribir es algo delicioso, la posibilidad de no ser uno mismo, de circular por toda la creación. Hoy, por ejemplo, he sido hombre y mujer, amante y querida simultáneamente, me he paseado a caballo por un bosque, en una tarde de otoño, bajo las hojas amarillas, y era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que hacía entrecerrar sus párpados anegados de amor». A Louise Colet, 23 de diciembre de 1853[71].

O también en carta a Mme. Jules Sandeau, el 7 de agosto de 1859, refiriéndose a *Salambó*:

« ¿Me pregunta si acabaré pronto mi novela? ¡Desgraciadamente, no! He escrito una tercera parte. Un libro siempre ha sido para mí una manera especial de vivir, una posibilidad de entrar en un mundo determinado. Escribo de la misma forma que se toca el violín, sólo con la finalidad de divertirme, y a veces ocurre que escribo fragmentos que no sirven para nada en el conjunto de la obra, y que

[71] Flaubert, G., op. cit., p. 114.

suprimo enseguida, con un método así, y un argumento difícil, un volumen de cien páginas puede exigir diez años»[72].

Otros muchos ejemplos se pueden encontrar en la correspondencia acerca de la intensidad que Flaubert ponía y recomendaba poner en el proceso de escritura, que más que escritura se convierte en una suerte de segunda vida en la que el escritor pone todos sus recursos al servicio de proceso de composición de la obra.

—**Rescritura y correcciones**:

Tal y como Flaubert presenta el oficio del novelista, una buena parte del mismo consiste en las innumerables revisiones de la obra; en soledad o con amigos o allegados que hagan de crítico. Flaubert solía leer los capítulos de sus novelas, como Stevenson. Era habitual que durante el proceso de escritura sus amigos se acercaran a su casa de campo para compartir y criticar la evolución de la obra.

La reescritura es un proceso arduo en el que buena parte de lo escrito tiene a veces que desaparecer porque no encaja con el conjunto o bien porque no conviene al estilo, porque resulta zafia, repetitiva, etc. Así lo cuenta Flaubert respecto a la corrección de Madame Bovary, en carta a Louise Colet el 15-16 de mayo de 1852: «¡Si supieras lo que suprimo y cómo hago trizas mis manuscritos! Ya tengo ciento veinte páginas; y habré escrito unas quinientas. ¿Sabes cómo pasé toda la tarde de anteayer? Mirando el campo a través de unos cristales de colores; lo necesitaba para una página de mi Bovary, que no será, creo, una de las peores»[73].

Respecto a la corrección de Madame Bovary, en carta a Louise: «Hace siete días que estoy con las correcciones, tengo los nervios machacados. Me doy prisa y tendría que

[72] Flaubert, G., op. cit., p. 116.
[73] Flaubert, G., op. cit., p. 117.

hacerlo despacio. Descubrir en cada frase palabras que cambiar, consonancias que suprimir, etc., es un trabajo árido, largo, y en el fondo, muy humillante»[74].

De nuevo en carta a Louise Colet, el 29 de noviembre de 1853: «En cuanto a las correcciones, antes de hacer ninguna medita de nuevo sobre el conjunto e intenta mejorarlo no por medio de supresiones sino a través de una nueva creación. Cualquier corrección ha de ser hecha en este sentido. Es preciso rumiar bien nuestro objetivo antes de pensar en la forma, pues sólo es la adecuada cuando estamos lo suficientemente obsesionados por el tema»[75].

Lo más importante para Flaubert en el proceso de la escritura en su conjunto, en todas sus fases, es lograr un equilibrio entre: tema, trama y estilo. De hecho, esa obsesión por el estilo será en parte la que le hará famoso y también la que más se repetirá y usará como material para posteriores tratados sobre la escritura.

—El estilo como guía y como dificultad

Flaubert habla de distintas dificultades que pueden asaltar al escritor: la falta de conexión con su tema, la falta acontecimientos en la trama, la falta de conexión con los personajes o el ambiente, el duro trabajo de documentación, el agotamiento, las dudas sobre la valía de la propia obra, etc. Pero el escollo principal con el que Flaubert topa es el estilo, la dificultad de conseguir un estilo propio y la casi imposibilidad de hacer compatible el estilo con una trama entretenida o con una historia ordenada.

En carta a Louise Colet, 25-26 de junio de 1853: «Me gustaría hacer libros en los que solo hubiera que escribir frases (si esto puede decirse), de la misma manera que para vivir lo único necesario es respirar. Lo que me fastidia son las malicias del plan previo,

[74] Flaubert, G., op. cit., p. 159.
[75] Flaubert, G., op. cit., p. 228.

las combinaciones de efectos, todos los cálculos subyacentes y que, no obstante, son Arte, pues de ellos depende el estilo, y además, exclusivamente»[76].

También en carta a Louise Colet, 30 de enero de 1853, respecto de *Madame Bovary*: «Cada párrafo es bueno en sí, y hay páginas perfectas, estoy seguro. Pero precisamente por esto no funciona. Son una serie de párrafos redondeados, completos, y que no avanzan con fluidez. Va a ser necesario desatornillarlos, aflojar las junturas, como se hace con los mástiles de los navíos cuando se quiere que las velas cojan más viento. Me agoto en la realización de un ideal tal vez absurdo»[77].

—Publicar, la crítica, el dinero. Literatura y vida

La correspondencia de Flaubert está también llena de apreciaciones que sería demasiado largo enumerar aquí acerca de la publicación y la relación con el público; muy conflictiva en su caso. La relación con la crítica, nefasta. El dinero, prácticamente inexistente, al menos en vida del autor, que nos da la idea de lo cuán imposible habría sido construir la obra de Flaubert sin sus rentas familiares; y finalmente de la relación entre arte y vida.

A George Sand, 2 de diciembre de 1872:

> «Sólo he querido decir esto: cuando te diriges a la masa es justo que la masa no te pague. Se trata de economía política. Ahora bien, sostengo que una de arte digna es inapreciable y no tiene valor comercial, no puede pagarse. Conclusión: ¡si el artista carece de rentas, debe morirse de hambre! Se considera que el escritor, puesto que no recibe dinero de los poderosos es mucho más libre, más noble.

[76] Flaubert, G., op. cit., p. 111.
[77] Flaubert, G., op. cit., p. 162.

> Toda su nobleza social consiste ahora en ser igual el igual del tendero. ¡Qué progreso! En cuanto a mí, me dice: «Seamos lógicos»; ¡pero eso es lo difícil!»[78].

A Guy de Maupassant, 15 de agosto de 1878:

> «¿Ha creído alguna vez en la existencia de las cosas? ¿Acaso no es todo una ilusión? Lo único verdadero son los "puntos de vista", es decir, la manera en la que percibimos los objetos.
>
> Hay que situarse cara a cara de uno mismo como un hombre fuerte; es la única forma de poder llegar a serlo. Algo de orgullo, ¡caramba! El "muchacho" era el más valiente. Lo que falta son los "principios". Por mucho que digan, son necesarios; quedaría saber cuáles. Para un artista sólo hay uno: sacrificar todo al Arte. La vida debe ser considerada como un medio, nada más, y la primera persona de quien hay que desprenderse es de sí mismo»[79].

—El valor de los escritos de Flaubert

El cambio cualitativo de los escritos de Flaubert sobre la escritura respecto otras obras anteriores es una suerte de síntesis: entre el trabajo de la imaginación que propone Stevenson y el trabajo de corrección; más técnico, más cercano a la postura de Poe.

Esta panorámica del trabajo del escritor, sería además, omniabarcadora, no olvidemos que a partir de esta correspondencia se pueden deducir otros aspectos del trabajo del escritor como puedan ser la relación con la publicación, con la crítica, e incluso con el dinero. En este sentido Flaubert también recoge los que podríamos llamar aspectos externos de la escritura que Baudelaire había sido pionero en tratar.

[78] Flaubert, Gustave, opg. cit., p. 156.
[79] Flaubert, G., op. cit., p. 233.

La correspondencia de Flaubert puede servir de guía, y de hecho ha servido a varias generaciones de escritores, a la hora de acometer su trabajo. Sus consejos concretos y la descripción pormenorizada de cada parte del oficio constituyen una incalculable fuente de inspiración tanto a la hora del trabajo de la escritura creativa como a la hora de guiar, el taller de escritura, los avances de los aspirantes a escritor.

También como en Stevenson asoma aquí un tratamiento novedoso del escrito sobre la escritura; de nuevo tenemos una narración en que la que el protagonista es el autor; aunque quizá en el caso de Flaubert esto tenga más que ver con el estilo epistolar que con una voluntad clara.

Con todo, sus cartas pueden servir de material práctico de trabajo al hilo de la escritura de ficción, especialmente para el proceso de la documentación y las correcciones y sobre todo como guía general o carta de navegación para indicar fases por las que se puede pasar en proceso de la escritura.

2.3.3 CHEJOV: TRABAJO DE TALLER

Utilizamos para esta exposición las cartas de Chejov sobre el oficio de la escritura recopiladas en España bajo el título: *Consejos a un escritor*[80]. Que son extractadas directamente de las obras completas de Chejov: *Polnonie Sobranie Shochinenij í písem*, Nauka, Moscú, 1974.

Chejov, poco dado a disquisiciones generales sobre qué es el arte, qué es el estilo, etc., se dedica en sus cartas a dar consejos prácticos, precisos y adecuados a cada una de las obras que sus amigos le van enviando. Esto conforma una especie de corpus sobre los temas técnicos de la escritura que casi parece un tratado contemporáneo sobre el oficio,

[80] Chejov, A., *Consejos a un escritor, Cartas sobre el cuento, el teatro y la literatura*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005.

quizá porque, en parte, los tratados actuales siguen la estela de Chejov, uno de los escritores más citados en talleres y ensayos sobre el arte de escribir.

Evidentemente, estos consejos tienen una base teórica que se va trasluciendo en las cartas y que podríamos resumir como sigue:

—Principios estéticos

A partir de la correspondencia del autor sobre el tema literario podemos deducir cuáles son estos principios. La literatura es mímesis de la realidad, por eso debe ser objetiva y no pretender dilucidar problemas filosóficos. Leemos en carta a Aléxei S. Suvorin, del 30 de mayo de 1888: «Me parece que los escritores no deben resolver cuestiones tales como Dios, el pesimismo, etc. El papel del escritor consiste sólo en representar quién, qué y en qué circunstancias habló de Dios o del pesimismo. El artista no debe ser el juez de sus personajes ni de lo que hablan, sino sólo un testigo imparcial (…). Mi papel consiste sólo en tener talento, o sea, en saber distinguir las declaraciones importantes de las insignificantes, saber iluminar a los personajes y hablar sus lenguas»[81].

Si para Flaubert el escritor debía educar la mirada, para Chejov debe educar el oído; ser escritor equivaldría a saber mirar y saber escuchar.

O en carta a María V. Kiseliova, el 14 de enero de 1887: «Nada en la tierra es impuro para los químicos. El escritor debe ser tan objetivo como un químico. Debe renunciar a la subjetividad de la vida cotidiana y saber que los montones de estiércol desempeñan un papel muy respetable en el paisaje, y que las pasiones ruines son tan inherentes a la

[81] Chejov, A., op. cit., p. 29.

vida como las buenas. (…) Los escritores son hijos de su tiempo y, por tanto, deber, como el resto del público, someterse a las condiciones exteriores de la sociedad»[82].

A pesar de que la exigencia de la objetividad en el arte es para Chejov prácticamente un postulado hay algún momento en que reconoce que esta deseada objetividad no siempre es posible en la obra de arte, así en carta a Grigori I. Rossolimo de 11 de octubre de 1899: «A propósito de esto, observo que las limitaciones de la creación artística no siempre admiten representar en escena una muerte por envenenamiento, tal como ésta sucede en la realidad. Pero de acuerdo con los hechos científicos debería sentirse también en esas limitaciones; es decir, es necesario que el lector o el espectador tenga claro que es sólo una limitación y que tiene enfrente a un escritor que conoce la ciencia»[83].

—*Se debe escribir teniendo en cuenta al público*; así leemos en cara a Alexánder P. Chejov, el 20 de febrero de 1883: «No has escrito para el lector… Has escrito porque esa palabrería te resulta agradable»[84].

—*El talento del escritor* consistirá en saber plasmar vívidamente la vida; así leemos en cara a Máximo Gorki de 3 de diciembre de 1898: «Usted es un artista, una persona sabia. Siente la perfección. Es plástico, es decir, cuando representa algo, lo observa y lo palpa con las manos. Eso es arte auténtico»[85].

—*El escritor debe como norma buscar la originalidad*. De nuevo, como Poe.

—*La obra de arte tiene sus normas*, su lógica interna, parecida a la de vida y que hay que respetar.

En resumen, podríamos decir que los postulados de Chejov en poco se alejan de la poética aristotélica: el artista no inventa sino que «copia» la realidad, esta copia debe ser

[82] Chejov, A., op. cit., p. 103.
[83] Chejov, A., op. cit., p. 152.
[84] Chejov, A., op. cit., p. 17.
[85] Chejov, A., op. cit., p. 54.

lo más objetiva posible. Sin embargo la «poética» de Chejov sería tan exigua que algunas cosas quedan en completa penumbra, especialmente una: ¿cuál es el objeto del arte? Hemos visto cómo en Poe ésta era, como en Aristóteles provocar un determinado efecto en el lector, en Zola la mejora social, o en Flaubert el perfeccionamiento del propio arte y la creación del estilo. Sin embargo en Chejov poco o nada sabemos, da la impresión de que la suya sea una consideración algo funcionarial del autor: uno que da cuenta de los hechos de su tiempo, por así decir. Sin embargo es claro, se deduce de la lectura de su obra, que esto no es así en su propia producción literaria.

El silencio de Chejov a este respecto puede obedecer a muchas razones, una, que parece evidente es que la censura pudo haber devenido autocensura, incluso en la correspondencia privada. Nos hace pensar que esto fuera así el hecho de que, al menos en algún momento, Chejov deja entrever una posible función del arte: cuando habla de su viaje a Sajalín y de su posterior obra sobre el tema. Aunque debe apuntarse que esta obra es un libro de viajes más que una obra de pura ficción y como tal podría haber tenido para Chejov una consideración muy diferente; así, en carta a Aléxei S. Suvorin, el 9 de marzo de 1890:

> «¿Toda Europa se preocupa por Sajalín y para nosotros no es necesaria? Hace no más de 25 o 30 años, nosotros, los rusos, al explorar Sajalín realizamos proezas admirables, suficientes para divinizar al hombre, y ahora nosotros nos interesamos por eso, no sabemos qué tipo de gente es esa, y nos limitamos a permanecer entre cuatro pareces, quejándonos porque Dios hizo malo al hombre. Sajalín es un lugar de sufrimientos intolerables, que sólo el ser humano, libre o forzado, es capaz de soportar. Quienes han trabajado en ella, o en sus proximidades, realizaron labores terribles e importantes, que aún hoy se realizan. […] En los libros que estoy leyendo constato que dejamos pudrirse a millones de personas en las prisiones,

> dejamos que se pudran en vano, sin razón, bárbaramente; […] Mas yo le aseguro que Sajalín es necesaria y que interesa. Lo único que se debe lamentar es que sea yo quien viaje allí y no alguien que entienda más del asunto y que sea capaz de despertar el interés de la sociedad»[86].

Existen otras muchas cuestiones sobre las que Chejov no se pronuncia, en parte quizá porque su idea hasta cierto punto «científica» de la escritura impedía que se escribiese sobre ellas: la inspiración, la preescritura de la obra, la relación con la psicología del autor, etc. En este sentido es necesario reconocer que Flaubert y Stevenson e incluso Henry James fueron en su día mucho más modernos respecto de estos asuntos. La única referencia en las cartas se encuentra en la que le envió a Fiódor D. Bátiushkhov el 15 de diciembre de 1897: «Sólo soy capaz de escribir a partir de mis recuerdos y nunca he escrito algo a partir de la naturaleza. Necesito que mi memoria decante el argumento y que, como un filtro, sólo quede en él lo que es importante o típico»[87]. Esta idea, sin embargo entra en cierta contradicción con su máxima de escribir objetivamente.

Sin embargo, hay algo exquisito e impagable en la correspondencia de Chejov y ese algo son las indicaciones concretas acerca de la escritura y sobre la revisión y corrección de las obras. Desde este punto de vista los escritos de Chejov constituyen un verdadero manual de mejora y acabado de los textos narrativos.

—La práctica del oficio

Fiel a su espíritu de objetividad y trabajo Chejov recomienda, a los escritores que se acercan a él en busca de consejo, cómo e incluso cuánto deben trabajar; de este modo recomienda a su hermano, Alexánder P. Chejov en carta de 6 de abril de 1886: «No

[86] Chejov, A., op. cit., p. 116.
[87] Chejov, A., op. cit., p. 52.

escribas más de dos cuentos a la semana, redúcelos, elabóralos, para que tu trabajo sea realmente un trabajo. No imagines sufrimientos que no hayas experimentado y no dibujes cuadros que no hayas visto, pues la mentira en un cuento es mucho más aburrida que en una conversación»[88].

Los temas: Al igual que con el asunto de la inspiración Chejov poco dice de los temas. Sí menciona que en principio todos son válidos pero en carta a Suvorin, del 28 de julio de 1893 explica que los temas grandilocuentes le parecen menos artísticos que los temas sencillos: «Sergueienko escribe una tragedia sobre la vida de Sócrates. Estos hombres obstinados siempre se agarran a lo grande porque no saben crear lo pequeño. Tienen extraordinarias y grandiosas pretensiones porque, por lo general, no tienen gusto literario. Es más fácil escribir sobre Sócrates que sobre una señorita, o una cocinera»[89].

Del argumento al relato: Uno de los primeros obstáculos que se encontrará el escritor de narrativa es cómo pasar del argumento o tema a la construcción del relato, en este sentido Chejov da sus orientaciones, por ejemplo en su carta a María K. Kiseliova de 3 de diciembre de 1889:

> «Uno de estos días recibirá la invitación para enviar, en enero, un cuento de caza, por supuesto no muy grande, lleno de poesía y de belleza. Más de una vez usted observó cacerías con galgos, gente de Pskov, etc., y no le será difícil crear alguna cosa adecuada. Puede, por ejemplo, escribir una crónica titulada *Iván Gavrílov* o *El alce herido*. En este último cuento, si no lo ha olvidado, unos cazadores hieren un alce que les mira de una forma tan humana que ninguno se atreve a matarle. Ese argumento no está mal, pero es peligroso por ser difícil evitar sentimentalismos. Es necesario escribirlo de manera protocolaria, sin palabras de

[88] Chejov, A., op. cit., p. 18.
[89] Chejov, A., op. cit., p.134.

lástima, comenzando así: "En tal día, en el bosque de Daraganovski, unos cazadores hirieron un joven alce…"»[90].

Los detalles, el todo: Para Chejov el trabajo del escritor es un trabajo de detalle donde hay que detenerse en los detalles que hacen vívidas las escenas; así en la misma carta arriba mencionada escribe: «Describe el almuerzo, cómo y qué han comido, cómo es la cocinera, cómo es de trivial tu héroe, satisfecho con su felicidad indolente, cómo es de trivial tu heroína, lo ridícula que resulta en su amor por ese cerdo grasiento y bien alimentado, envuelto en una servilleta».

Y también escribiendo a su hermano, esta vez en carta del 10 de mayo de 1886, escribe un pequeño manojo de normas de composición en narrativa:

«[…] *La ciudad del futuro* será una obra literaria solo con las siguientes condiciones:

1. Ausencia de palabrería prolongada de naturaleza socio-política-económica.
2. Objetividad total.
3. Veracidad en las descripciones de los personajes y los objetos.
4. Brevedad extrema.
5. Osadía y originalidad (huye de los lugares comunes).
6. Sinceridad.

En mi opinión las descripciones de la naturaleza deben ser muy breves y tener un carácter intencionado. Huir de los lugares comunes del tipo: "El sol poniente, bañándose en las olas del mar que oscurecía, inundaba todo de oro bermejo", etc.;

[90] Chejov, A., op. cit., p.38.

> "Las golondrinas, volando sobre la superficie del agua chillaban alegremente". En las descripciones de la naturaleza hay que recurrir a los pequeños detalles, agrupándolos de manera que después de leerlos, cuando cierres los ojos, surja un cuadro, Por ejemplo, tendrás una noche de luna si escribes que en la presa de un molino brillaba como una estrella un trozo de vidrio de una botella rodaba como un globo la sombra negra de un perro o de un lobo, etc. La naturaleza se animará si no deseas usar comparaciones de sus fenómenos con las acciones humanas, etc.
>
> En la esfera psíquica los detalles también son importantes.(…) Es mejor evitar el estado de ánimo de los héroes, hay que trata de que se entienda por sus acciones. No hace falta perseguir abundantes personajes. El centro de gravedad deben ser dos, él y ella»[91].

Construcción de personajes: Podemos encontrar también en la obra Chejoviana jugosos consejos sobre lo hoy llamaríamos la construcción del personaje. Por ejemplo en carta del 24 de septiembre de 1889:

> «Esta carta Alexéi Nikoláievich, se la envío por correo junto con un cuento al que, por fin, dejé de la mano, diciéndole: "aléjate de mí, maldito y ve al fuego de la fastidiosa crítica y a la indiferencia de los lectores". He quedado harto de lidiar con él. Se llama así: *Una historia aburrida (Los apuntes de un viejo).* Lo más fastidioso de él, como verá son las largas reflexiones que, desgraciadamente, no se pueden suprimir, puesto que mi héroe, autor de los apuntes, no puede pasar sin ellas. Esas reflexiones son fatales y necesarias, como una pesada carreta para un cañón. Caracterizan al héroe, su estado de ánimo y los subterfugios que usa consigo mismo»[92].

[91] Chejov, A., op. cit., p. 19-20.
[92] Chejov, A., op. cit., p. 35.

La construcción de finales: «En carta a Aléxei N. Pleschéiev, 30 de septiembre de 1889: «La narrativa, al igual que el teatro, impone sus condiciones. Y la intuición me dice que en el final de un relato o de un cuento debo concentrar artificiosamente en el lector la impresión de toda la obra. Para eso, aunque sea de pasada, debe referirme a aquellas personas de las que hablé antes. Quizás me equivoque»[93].

Cómo conseguir un efecto: Es curioso que Chejov, que se muestra lacónico en cuanto a hablar del posible objeto o uso de la literatura sí hable de cómo conseguir efectos concretos e incluso recomiende el método para conseguirlo, en carta a Lidia A. Avílova, el 29 de abril de 1892: «Sobre el cuento se puede llorar y gemir, se puede sufrir a la par que sus héroes, pero creo que hay que hacerlo de tal manera que los lectores no se den cuenta. Cuanto más objetivo se es, más impresión se causa»[94].

Las correcciones: Chejov insiste en que los relatos deben ser corregidos minuciosamente, aquí desde luego coincide con Flaubert; insistentemente recomienda a sus amigos la revisión y rescritura; como a Lidia A. Avílova, el 21 de febrero de 1892:

> «El cuento es bueno, incluso muy bueno, pero si yo fuera su editor, obligatoriamente me habría ocupado de él otro día más. Primero: la arquitectura… Al empezar es necesario hacerlo directamente con las palabras: «Él llegó hasta la ventana», etc. Después […] los diálogos deben recrearse desde la mitad, para que el lector piense que están conversando desde hace un buen rato. […] Cree un héroe que sea un funcionario del departamento de recaudación de impuestos, y convierta a Dunia en un oficial, aunque sea Baríschikina, un apellido feo. […x

[93] Chejov, A., op. cit., p. 36.
[94] Chejov, A., op. cit., p. 42-43.

Rescriba el cuento otra vez, y verá qué cambio va a haber: quedará más jugoso, redondo y las figuras más claras […]. Quite las palabras "ideal" y "arrebato"»[95].

En el tema de las correcciones Chejov se sirve de dos guías básicas: quitar lo que sobra y hacer que los detalles estén en armonía con el conjunto, que vienen a ser lo mismo; en este sentido leemos sus recomendaciones a Elena M. Shávrova, el 22 de noviembre de 1894: «Si quiere errores, le puedo indicar uno que usted repite en todos sus cuentos: en un primer plano los cuadros son muy detallados. Usted es una persona observadora. Sería una pena que abandonara esos detalles…. Pero ¿qué hacer? Es preciso sacrificarlos en interés del conjunto. Así son las condiciones físicas: hay que escribir y recordar que los detalles, incluso los que son muy interesantes, cansan la atención…»[96].

Y en carta a Lidia A. Avílova, el 15 de febrero de 1895:

«¿Para qué necesita su heroína palpar la capa superior de la nieve con un bastón rígido?, ¿y por qué rígido? Eso es para las levitas o los muebles. Y en la capa superior de la nieve también hay una expresión inútil, como la capa superior de la harina o la capa superior de la arena. Acto seguido se encuentran frases como: "Nikifor se separó del pilar de la puerta", o esta otra: "él gritó y se alejó de la pared". Escriba una novela. Escríbala un año entero, luego durante medio año redúzcala, y después, imprímala. Usted se esfuerza poco, una escritora no debe escribir, sino bordar en el papel para que el trabajo sea lento y minucioso…»[97].

O de nuevo en carta a Elena M. Shávrova, el 17 de mayo de 1895: «En sus relatos hay inteligencia, hay talento, hay oficio, pero no suficiente arte. Usted esculpe la figura correctamente, pero no plásticamente. No quiere o le da pereza eliminar lo que sobra.

[95] Chejov, A., op. cit., p. 40.
[96] Chejov, A., op. cit., p. 48.
[97] Chejov, A., op. cit., p. 49.

Hacer un rostro de mármol significa —esta es una clara nota al método de Miguel Ángel— eliminar de la piedra aquello que no es el rostro»[98]

Las dificultades: Chejov, igual que Flaubert y que la mayoría de autores que se ponen a reflexionar o dialogar sobre el arte de escribir, es consciente de las dificultades, y, a pesar de que el escritor ruso las menciona en menos ocasiones que otros, sí encontramos fragmentos en los que habla de las mismas, como este en el que le escribe a Olga L. Knipper, el 4 de octubre de 1899: «El arte, sobre todo el arte escénico, es un campo por donde no se puede andar sin tropiezos. Por delante hay muchos días desgraciados y temporadas completamente fallidas; habrá grandes errores y grandes desilusiones. Hay que estar preparado para todo eso, aguardarlo y, a pesar de todo, seguir con empeño, como un fanático, tu propia línea»[99].

El fin de la escritura: Como ya mencionábamos arriba Chejov no se detiene demasiado en los aspectos más filosóficos o teóricos relacionados con la escritura; parece que con su idea de la mímesis y la objetividad en la creación prácticamente resuelve ese problema; sin embargo hay un momento en una de sus cartas a Aléxei S. Suvorin, concretamente el 30 de mayo de 1888, en el que el autor deja traslucir la que quizá era su convicción más secreta sobre la literatura y probablemente sobre la vida:

> «Scheglov-Leóntiev me recrimina que acabe mi cuento (*Luces*) con la frase "No se comprende nada en este mundo". En su opinión el artista-psicólogo debe comprender, pues él es psicólogo. Pero yo no estoy de acuerdo con él. Ya es hora de que la gente que escribe, sobre todo los artistas, reconozca que nada se comprende en este mundo, como en un tiempo lo reconoció Sócrates y lo

[98] Chejov, A., op. cit., p. 51.
[99] Chejov, A., op. cit., p. 79.

reconoció Voltaire. La multitud piensa que sabe y entiende todo; y cuanto más estúpida es, más amplio parece su horizonte. Pero si un artista, al que la multitud cree, decide declarar que no comprende nada de lo que ve, esto constituye ya un gran saber, un dominio del pensamiento y un gran paso hacia adelante»[100].

Como vemos se desprendería de aquí una concepción bastante nihilista del arte y de la vida, que en realidad colocaría a Chejov mucho más cerca de los escritores del siglo XX que de los del siglo XIX y que, por otra parte, se corresponde mejor con la esencia de su obra y explica por qué ésta ha sido tan apreciada por los escritores del siglo XX. Sin embargo, estas afirmaciones de Chejov entran en contradicción, de nuevo, con sus postulados de objetividad etc., y es probable que al propio autor le costase admitir que su obra discurría ya por estos derroteros.

—Otros aspectos del oficio

A pesar de Chejov no llega a escribir tanto sobre la crítica, la edición u otros aspectos relacionados de manera, podríamos decir externa, con el oficio de la escritura sí que menciona alguna de sus opiniones al respecto.

La crítica: Chejov detestaba la crítica literaria, como Flaubert, en parte por encontrar que era una charla vacía y en parte por considerar que en un país como la Rusia de su época, en el que no existía libertad de prensa ni de expresión, toda crítica negativa entre compañeros escritores era ruin.

Así se expresa en carta a Iván L. Leóntiev (Scheglov) el 22 de marzo de 1890:

[100] Chejov, A., op. cit., p. 30.

«Tal vez con el tiempo, cuanto sea más culto, tendré otros criterios, pero por ahora todas las conversaciones sobre "arte" me fatigan y me parecen la continuación de todas aquellas discusiones escolásticas con las que las personas se fatigaban en la Edad Media.

Si la crítica, a cuya autoridad usted se refiere, sabe lo que usted y yo no sabemos, ¿por qué entonces permanece callada hasta ahora?, ¿por qué no nos revela la verdad y las leyes absolutas? Si lo supiese, puede tener la certeza de hace mucho tiempo que nos habría mostrado el camino y nosotros sabríamos qué hacer, y Fofánov no estaría en un manicomio, Garshin aún estaría vivo, Barantsévich no viviría melancólico, nosotros no tendríamos tanto tedio y fastidio, a usted no le atraería el teatro y yo no habría ido a Sajalín… Pero la crítica calla impotente o se limita a una palabrería vacía e impresentable»[101].

Y en carta al mismo Suvorin, el 24 de abril de 1899:

«El juicio de honor a los literatos, ahora que se celebra en corporaciones tan aisladas como por ejemplo los oficiales, los abogados, es algo absurdo, un disparate; en un país asiático, donde no hay libertad de prensa ni de conciencia, donde el gobierno y el noventa por ciento de la sociedad ve a los periodistas como enemigos, donde se vive tan mal y tan apretado, tales divertimentos como tirarse los trapos sucios uno al otro y un juicio de honor sitúan a los escritores en la graciosa y penosa situación de los animales, que una vez enjaulados, se muerden unos a otros el rabo…»[102].

La vida literaria: Para Chejov el escritor debe mantener relaciones estrechas con otros escritores, sin embargo también expresa su repulsa hacia los "actos oficiales" y todo lo

[101] Chejov, A., op. cit., p. 119.
[102] Chejov, A., op. cit., p. 146.

que considera mercadeo alrededor de la literatura, así se lo expresa a Mijail O. Ménshikov el 4 de junio de 1899:

> «No he participado en el centenario de Pushkin. Primero no tengo frac, y segundo me asustan los discursos. Bastaría que en el banquete del aniversario alguien empezara a pronunciar un discurso, para que me sintiera desgraciado, y me escondiera debajo de la mesa. En esos discursos, sobre todo en los de Moscú, hay muchas mentiras juntas, además, son feos. El 26 de mayo y los días posteriores llovía en Moscú, hacía frío, pero los actos del centenario no se anularon y se habló mucho. Y hablaron, por supuesto, no los escritores, sino sólo los empresarios (mercaderes literarios). De todos los que en este tiempo he encontrado en Moscú, solo Góltsev me ha parecido simpático»[103].

La censura: en algunas ocasiones Chejov menciona la censura y el daño que ésta hace a las letras rusas, al trabajo de otros autores y al suyo propio; a pesar de que la censura tenía más peso en el teatro también era importante en las obras narrativas, así se lamentaba Chejov en carta a Suvorin del 19 de enero de 1895: «La censura ha suprimido de mi relato unos párrafos relacionados con la religión». Pues *Rússkaia Mysl* (Pensamiento ruso) envía sus artículos a la censura previa. Esto te quita las ganas de escribir libremente; escribes y sientes un hueso atravesado en la garganta»[104].

La fama: también dejó Chejov algunos fragmentos sobre la fama y los males que puede acarrear al escritor, en carta a Mitrofán E. Chejov, de 18 de enero de 1887: «Mis cuentos se leen en público en las veladas, por todas partes. Dondequiera que vaya me

[103] Chejov, A., op. cit., p. 148.
[104] Chejov, A., op. cit., p. 137.

señalan con el dedo, son tantas las personas conocidas, que no me dan sosiego, etc. No hay un día tranquilo, y a cada instante se siento uno sobre ascuas»[105].

La aproximación que Chejov hace en su correspondencia al oficio de la escritura es la de un maestro artesano, que atiende al detalle, al acabado y no se preocupa por los grandes temas ni por el fin del arte.

—La estela de Chejov

Es curioso comprobar cómo a pesar de que no es la suya una teoría muy refinada del arte; sin embargo hay en los escritos de Chejov algo que pasará a formar inmediatamente parte de las consideraciones sobre la escritura en el siglo XX; esto es, que la escritura es un oficio, que se puede aprender a escribir y que se puede enseñar, tal y como él lo hace en sus cartas.

Esta era quizá la pieza que faltaba para que los tratados sobre la escritura empezaran a constituirse como textos autónomos, cosa que realmente no sucederá hasta el siglo xx, porque como hemos visto hasta ahora los textos que realmente tratan el tema de la escritura como oficio e intentan profundizar en él son artículos, fragmentos o correspondencia.

Otra de las maravillas de los escritos sobre la escritura que se pueden encontrar en la obras Chejoviana es la de que Chejov es quizá el primer escritor «plebeyo» que no sólo carece de rentas sino que además es muy consciente de la diferencia que esto marca, en el escritor; porque el escritor, como ya decía Flaubert, se crea en la mente del autor antes de haber incluso escrito una sola línea. Para eso hace falta una fe en uno mismo y

[105] Chejov, A., op. cit., pp 106.

un espíritu de libertad que no es tan fácil tener sin seguras rentas anuales; así lo explica Chejov, magníficamente, en una carta a Alexéi S. Suvorin, fechada el 7 de enero de 1889:

> «Él dice (se refiere a Grigoróvich): "El talento y la frescura vencen todo". Es cierto que el talento y la frescura pueden echar a perder muchas cosas. Pero, aparte del talento y de la frescura, hace falta algo más y no menos importante. De entrada hace falta madurez. En segundo lugar, es indispensable tener el sentimiento de la libertad individual, y ese sentimiento sólo comenzó a despertarse en mí hace poco tiempo. Antes no lo poseía; lo sustituía con mi éxito, mi superficialidad, negligencia y desprecio por el trabajo.
>
> Lo que los escritores de origen noble reciben gratuitamente de la naturaleza, los de origen plebeyo, los *raznochintsi* (Intelectuales rusos de origen plebeyo), lo compran a costa de su juventud. Escriba, pues, un cuento sobre un joven, hijo de un siervo, antiguo vendedor de una tienda, corista, bachiller y universitario, educado para respetar el rango, besar las manos de los popes y acatar las ideas ajenas, agradecido por cada mendrugo de pan, azotado en muchas ocasiones; un joven pendenciero, que iba descalzo a la escuela, que torturaba a los animales, al que le gustaba almorzar en casa de los parientes ricos, que era hipócrita ante Dios y ante los hombres, sin necesidad alguna, simplemente por ser consciente de su propia insignificancia. Escriba cómo ese joven exprime, gota a gota, al esclavo que lleva dentro y cómo al despertar una bella mañana, siente que en sus venas ya no corre sangre de esclavo, sino de un verdadero hombre…»[106].

En este fragmento como en casi todo Chejov se deja traslucir el gran iceberg de pensamientos que subyace a su obra e incluso a su escueta correspondencia. Con estas

[106] Chejov, A., op. cit., p. 74.

reflexiones, Chejov dejará la puerta abierta a otra de las grandes consideraciones en las que se profundizará en el estudio sobre la escritura en el s. XX: ¿Por qué escribir? ¿Qué gana el sujeto con la escritura? La respuesta a estas preguntas dará brillantes resultados y desde el ensayo: *¿Why I write?* De George Orwell publicado por primera vez Gangrel en 1946, hasta el artículo «Escribir es dejar de ser escritor» de Vila Matas de 2011[107] muchos autores han escrito y editado textos similares en los que explican cuál es la función de la escritura desde el punto de vista psicológico o vital[108]. Por otra parte los textos de Chejov tienen, es imposible negarlo, un aspecto normativo que sin resultar estrecho posiblemente en su momento sí puede llegar a ser bastante constrictivo en su uso contemporáneo. Sobre los problemas de los textos sobre escritura que se ciñen al aspecto normativo volveremos en el capítulo 8 de este trabajo.

2.4 CONCLUSIONES GENERALES: DE LOS PRIMEROS TEXTOS A LOS TEXTOS DEL SIGLO XX

2.4.1 LOS NUEVOS ENFOQUES Y SU DESARROLLO

Hacia finales del siglo XIX, como vemos, se dan las condiciones para el surgimiento de un tipo de literatura de carácter práctico sobre el oficio de la escritura de ficción. La superación de las estéticas neoclásica y realista, el afianzamiento de la novela o el surgimiento de prensa especializada en literatura, parecen ser factores favorables. La transición hacia estados democráticos en el mundo occidental y con ella el surgimiento

[107] Este artículo fue publicado en *Barcelona Review*, puede consultarse en: http://www.barcelonareview.com/23/s_escribir.htm.

[108] No en vano contamos también con recopilaciones de textos sobre el asunto en libros como: VV.AA, *¿Por qué escribe usted?* Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.

de un nuevo tipo de ciudadano parecen propiciar también el surgimiento de estos nuevos enfoques.

Se ha comprobado, al hilo del análisis de los textos, que lo que tenemos entre manos es el surgimiento de un texto híbrido, que aparece por el deseo —no pocas veces expresado por parte de los escritores— de escribir sobre su oficio de manera distinta a la del crítico o teórico de la literatura. También parece ser un factor decisivo la aparición de un nuevo público que podríamos denominar «aspirantes a escritor».

Sin embargo, la sola voluntad no bastaba para generar, un nuevo espacio textual y fue necesaria una evolución de, al menos, cincuenta años desde los primeros intentos, Poe, Baudelaire, hasta que se conforma este nuevo enfoque. El primero que logra dar con una nueva clave sería, desde nuestro punto de vista, Robert Louis Stevenson.

Los nuevos textos sobre el oficio de la escritura tienden hacia la ficción, normalmente narrativa, sin acabar nunca de abandonar el planteamiento más ensayístico o de crítica, que era su origen. Entre los polos narrativo y ensayístico o argumentativo se van a mover estos textos. Y ese va a ser, en gran medida, su carácter, también en el siglo XX.

Este grupo de textos del siglo XIX abre nuevos caminos, estilísticos y temáticos y supone una especie de semillero, como veremos, de los textos que sobre el oficio de la ficción se publicarán en el siglo XX.

—Este banco de ideas que se abre propone nuevos temas sobre la práctica de la ficción:

Los temas abordados: vemos cómo desde mediados del siglo XIX se va ampliando el abanico: desde las estrictas normas de la composición, a la inspiración, la recreación de la obra, el proceso de documentación, las dificultades concernientes al estilo, las horas

de trabajo, la rescritura, la recepción, la edición, la crítica, la relación con el público, los medios de sustento del escritor o las razones psicológicas para dedicarse o no al oficio de la escritura. Prácticamente puede decirse que no hay ningún tema de los que luego se tratará en el siglo XX que no haya sido al menos comentado en los textos que estamos revisando del siglo XIX.

Características técnicas y estilísticas: de los textos revisados hasta el momento, hemos observado cómo entre todos ofrecen una gran variedad de formas que serán luego retomadas y usadas en el siglo XX: la pseudobiografía o biografía de la composición, la carta o el diálogo, el consejo, el ensayo periodístico, la polémica, etc.

En este sentido, por supuesto, en el siglo XX se profundizan y amplifican las formas de presentación de este tipo de textos y a las ya citadas se añade, por ejemplo, el decálogo o la entrevista. De hecho, se da en el XX una fusión del texto de reflexión sobre la ficción con la propia ficción, llegando a crear un nuevo tipo de género o subgénero literario que podríamos englobar bajo el amplio abanico de la metaficción.

Nuevos textos sobre escritura creativa que aparecen con el nuevo siglo: como era razonable esperar, el siglo XX traerá nuevos y más nutridos textos sobre el oficio de la escritura animados por el nuevo panorama de la escritura de ficción sobre todo a partir de las vanguardias, la Teoría Psicoanalítica y la Crítica Literaria del siglo XX. Estas obras, algunas de las cuales han sido aquí comentadas, abrirán amplias perspectivas para la escritura creativa.

2.4.2 LAS NUEVAS CORRIENTES SOBRE ESCRITURA CREATIVA

Si atendemos a los textos concretos que hemos ido tratando observaremos en sucesivos capítulos cómo cada uno de ellos da lugar o podría considerarse como el primer ejemplo de distintas corrientes o planteamientos acerca de la escritura creativa del siglo XX:

De los fragmentos donde Flaubert, Chejov o el propio Henry James hablan de la «actitud del escritor» se deduce que para la escritura se requiere una preparación previa, de la mirada, de la percepción y de la observación de la realidad. Si el escritor es ante todo ojos y oídos nos vemos en la necesidad de construir dinámicas previas a la escritura donde se agudice la capacidad de observación del aspirante a escritor. Esta idea de la escritura antes de la escritura constituirá una corriente entera de textos a partir de principios del siglo XX, ese grupo de textos que podríamos decir que se plantean «La conciencia del escritor».

Con Stevenson tendríamos los materiales primeros materiales para conseguir inspiración: mapas, calendarios, recuerdos de infancia, emulación de otras obras, etc. Este trabajo también dará lugar o es la primera piedra del camino de otra de las grandes corrientes de textos sobre la escritura creativa del siglo XX, que podríamos llamar: «Materiales de escritura a partir de *work in progress*».

A partir de los consejos del propio Flaubert podríamos plantear el tema de la corrección de la escritura y la forja del estilo —cómo hacer compatible trama y estilo, qué es el estilo—. También podríamos usar en esta parte la correspondencia de Chejov —cómo conseguir efectos concretos, qué quitar, qué extensión usar, etc. Estas dos tendencias tendrán también su reflejo en grupos de texto a partir de principios del siglo XX, que podríamos considerar como «Tratados» sobre la escritura.

Para las consideraciones «extra textuales»: edición de la obra, relación con la crítica, la economía, etc. Podríamos empezar abriendo el debate con los comentarios al respecto de los autores que acabamos de citar, y también con los fragmentos de Baudelaire.

2.4.3 PROBLEMAS ABIERTOS HACIA EL SIGLO XX

Pero, como era de esperar, estos primeros textos no sólo abren posibilidades para el desarrollo de los textos sobre la práctica de la ficción en el siglo XX, también abren un horizonte de problemas metodológicos y teóricos que estudiaremos a fondo a partir del siguiente capítulo de este estudio.

Los principales problemas que se plantean serían los siguientes:

—¿Es posible una «solidificación» textual?

Es decir, se nos plantea, ante la profusión de tipologías textuales, la pregunta acerca de la posibilidad de dar con un tipo de texto que tenga la posibilidad de ser vehículo apropiado de expresión de las reflexiones sobre la escritura. Como veremos este va a ser un problema constante en los textos del siglo XX, que va a quedar irresuelto o cuya solución no es, desde luego, la que habría podido pensarse a principios del siglo XX.

—¿Es posible hacer un tratado completo con todos los materiales necesarios para la ficción?

Este sería otro de los problemas esenciales que plantean estos textos y que ya se van atisbando en el siglo XIX.

Se va viendo claro, ya desde estos primeros textos que los problemas subyacentes a esta pretensión serían: cómo hacer un tratado de un objeto tan dinámico como es la escritura de ficción, cómo hablar del proceso de escritura previo a la escritura y por último y no

menos importante: ¿es posible dar algún tipo de directriz general? Es decir, ¿hasta qué punto es posible generalizar en la materia?

Con estos problemas abiertos se atisban ya los que serán los grandes caballos de batalla de los textos sobre la escritura creativa contemporáneos: ¿es posible realmente dar directrices generales sobre el oficio? Si lo es ¿cuáles? Y si no lo es ¿es posible que los ejemplos particulares sean de alguna utilidad?

Y aún más a fondo lo que se va a abrir en los textos del siglo XX y XXI como problema va incluso más allá: ¿puede hablarse de un solo tipo de escritura de ficción o de varios?, ¿existe un tipo de ficción que puede atenerse a normas y otros que no? Y sí es así, ¿cuáles son estos tipos?

3. LA APERTURA DE PROPUESTAS A PARTIR DEL SIGLO XX. UNA NUEVA VISIÓN ACERCA DE LA ESCRITURA

3.1 UN CAMBIO DE PARADIGMA: JOSEPH CONRAD

En los últimos años del siglo diecinueve Joseph Conrad publicó por entregas la novela *El negro del Narcissus* en la *New Review* de Londres, con un «Prefacio»[109] incluido como «Epílogo». Este prefacio desapareció sin embargo de las posteriores ediciones unitarias en el Reino Unido de la obra hasta que, por decisión del su autor, fue recuperado en la edición americana de 1914. En parte el contenido polémico del texto y, como él mismo señala, ciertos «consejos» le habían llevado a quitarlo de las primeras ediciones.

¿Por qué estas dudas de Conrad acerca de la publicación de este breve texto?

Las ideas iniciales que plantea acerca de la creación no presentan desde luego nada de novedoso: el artista tiene una percepción única de la realidad (como ya habrían insistido James o Maupassant[110]) y su función es buscar la verdad. Entendida esta en un sentido inocentemente platónico como aquellas ideas que se ocultan detrás de lo visible. Sin embargo, unas pocos párrafos dentro del texto se va desvelando la posible irreverencia

[109] Usamos aquí la siguiente edición: Conrad, J., *El negro del Narcissus, Cuadernos del Cine Documental*, número 4, Universidad Nacional del Litoral: http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/11185/3553.

[110] Maupassant publicaba en 1888 una novela, *Pierre et Jean*, cuyo prólogo, titulado *Le Roman* (http://www.matisse.lettres.free.fr/Bel-Ami/leroman1888.htm.) ha pasado a la historia como otro de los textos clásicos sobre la práctica de la escritura en el siglo XIX. En éste se pregunta por algunas de las cuestiones candentes que ya hemos ido comentando. Así, con Flaubert —de quien él mismo se declara discípulo—, cuestionaba la capacidad del crítico para juzgar una novela con mejor juicio que su autor, o, con James, si es posible encontrar una fórmula para la composición de la novela. En general Maupassant sostiene la postura clásica de que la obra de arte es imitación de lo real, aunque ya apuntaba alguno de los problemas que podrían acarrear esta postura, por ejemplo el hecho de es imposible recrear toda la realidad y el hecho de elegir implica ya un problema respecto de la verdad de la obra. Maupassant sale del paso proponiendo una especie de perspectivismo epistemológico, ya desde luego más del gusto del siglo XX que del XIX.

que a Conrad causó tantas dudas; ya que propone que la labor del artista es más duradera que la del científico o el filósofo ya que surge de una fuente más importante que la de las ideas:

> «(…) el artista se repliega en sí mismo, y solitario en esa región de esfuerzo y de lucha íntima, descubre los términos de un mensaje dirigido a cualidades mucho menos evidentes en nosotros: a esa parte de nuestra naturaleza que, debido a que la existencia es un combate, se esconde fatalmente tras otras virtudes más resistentes y más rudas. El mensaje del arte es menos ruidoso, más profundo, menos preciso, más conmovedor y más fácil de olvidar. No obstante, su efecto dura siempre. La cambiante sabiduría de las generaciones sucesivas hace que se abandonen las ideas que se pongan en tela de juicio los hechos, que se destruyan las teorías. Pero el artista habla a esa parte íntima de nuestro ser que no depende de la sabiduría, a lo que es en nosotros un don y no una adquisición, y es, por consiguiente, más duradero. Habla a nuestra capacidad de alegría y de admiración, se dirige al sentimiento del misterio que rodea nuestras vidas, a nuestro sentido de la piedad, de la belleza y del dolor, al sentimiento que nos vincula con toda la creación; y a la convicción sutil, pero invencible, de la solidaridad que une la soledad de innumerables corazones (…)»[111]

A partir de este momento Conrad defiende un breve, pero interesante, posicionamiento estético del que se extraen algunas consecuencias para la práctica de la escritura de la novela. La novela, como arte, se dirige no al intelecto sino a lo que Conrad llama «temperamento», por tanto, en su juicio, lo que debe hacer la misma es dirigirse a esos sentidos, no tratar de persuadir, sino de «hacer ver»:

[111] Conrad, J., op., cit., pp 75.

> «Y si tiene la conciencia clara, deberá responder a aquellos que, en la plenitud de un saber que busca un provecho inmediato, exigen que, sin demora, se los consuele, divierta o dé ejemplo, cuando no que se los mejore, anime, asuste, violente o deleite; deberá responderles lo siguiente: "El fin que me esfuerzo por alcanzar, sin otra ayuda que la de la palabra escrita, es hacerles comprender, hacerles sentir y, ante todo, "hacerles ver". Esto, y sólo esto, simplemente. Si lo consigo ustedes encontrarán aquí, de acuerdo a sus merecimientos, ánimo, consuelo, terror, deleite, todo lo que puede complacerles, y acaso también ese atisbo de la verdad, que ustedes olvidaron reclamar"»[112].

Y, quizá la tesis más fuerte de su ensayo y por la que quizá dudó tanto de su publicación, es el consiguiente rechazo a cualquier «escuela» de novela, por considerar que éstas no obedecen más que a modas pasajeras en sus apreciaciones acerca de cómo debe componerse una novela: «La parte duradera que traen consigo —esa verdad que todas ellas disimulan imperfectamente—, será para él la más preciosa de las posesiones, pero todas ellas: Realismo, Romanticismo, Naturalismo, y aun el sentimentalismo (que, como los pobres, resultan difícil de ahuyentar), todos esos dioses, al cabo de algún tiempo de haber vivido en su compañía, tendrán que abandonarlo, aunque sea en el umbral del templo, ante las dificultades que presenta su tarea»[113].

Por último defiende de nuevo sino la supremacía sí la importancia del arte junto a otras ramas del conocimiento e insiste en la incansable y, a menudo, insatisfactoria tarea del artista: «El arte es largo, la vida corta, y la verdad muy lejana. Así, inseguro de las propias fuerzas para tan largo viaje, se pone uno a hablar del fin perseguido, del fin del arte que, como la propia vida, es atrayente, difícil de alcanzar, y está oscurecido por la bruma. No es la conclusión de una lógica triunfante, no se encuentra en la revelación de

[112] Conrad, J., op., cit., pp 76.
[113] Conrad, J., op., cit., edición citada, pp 76.

esos secretos que llamamos "leyes de la naturaleza". No es menos grande que ellos, sólo que es más difícilmente accesible»[114].

Algo de profético había en la postura de Conrad respecto del cambio que se va a producir en el siglo XX respecto de la consideración sobre la escritura. Conrad, con su posición no exenta de *naivité* y de cierto romanticismo trasnochado fue el mismo que, cómo podríamos olvidarlo, con su *El corazón de las tinieblas* —casualmente escrita en el último año del siglo XIX, o quizá no tan casualmente, desde luego— removió los cimientos de la narrativa occidental no solo en cuanto al estilo sino, y lo que es quizá más sustancial, respecto del lugar en que se sitúa el escritor y de cuál es el objeto de la narrativa. Conrad hizo esto de una manera, por otro lado, bastante silenciosa, en absoluto parecida al gran ruido que sobre la forma del relato harán los autores a partir del modernismo. Con ese misma falta de alboroto veíamos cómo el autor proponía que quizá el arte de la escritura no se podía definir como mecanismo: repertorio de técnicas, formas posibles, etc., sino que su desarrollo y fundamento competían a otro terreno de la actividad humana, que él, como vimos no definía sino vagamente.

No nos extraña mucho que los primeros y reseñables autores que nos encontramos en el siglo XX con textos sobre el arte de la escritura vayan, en algún sentido, por los mismos derroteros Conrad y empiecen a considerar la escritura desde un ángulo muy distinto al del siglo diecinueve. En el que perviven, como hemos visto en Poe, la ontología y por ende la estética platónico-aristotélica; esto es, la idea de verdad —realidad— unida a la idea de belleza y la idea de que el arte es fundamentalmente mímesis de la realidad.

El primero de estos grandes autores que vamos a considerar es Kafka quien, en los escritos sobre la ficción, da un vuelco a la consideración de la esencia de la escritura. Si

[114] Conrad, J., op., cit., pp 76.

Kafka, como escritor de ficción supone el gran cambio hacia la escritura genuinamente contemporánea, también sus reflexiones sobre el oficio reflejan este cambio.

Como veremos, para que se acabara de abrir del todo el camino hacia nuevas consideraciones teóricas y práctica respecto del oficio era necesario que los autores se preguntaran, una vez más: ¿Qué es la escritura? Y esa es la gran pregunta a la que Kafka se lanzará de cabeza, por así decir.

3.2 LAS PROPUESTAS DEL SIGLO XX

Numerosos son los textos que aparecen a partir del principios del siglo XX como venimos comentando y múltiples también sus enfoques y sus tipologías textuales.

Nuestro primer trabajo en este sentido ha sido hacer una categorización de los distintos textos atendiendo a sus distintos enfoques. Estas categorías, difíciles de delinear como veremos, nos sirven para evaluar de manera colectiva propuestas en lo que respecta a sus planteamientos teóricos y utilidades prácticas.

Se hará por supuesto también, al hilo de la exposición una valoración particular de cada una de ellas.

Las propuestas del pasado siglo, ya hundiendo sus raíces en el presente se han dividido en las siguientes categorías:

—La conciencia del escritor/Condiciones de posibilidad de la escritura

Escritura como desarrollo de la conciencia y cuerpo: Kafka, Lispector, Duras,

Condiciones materiales de posibilidad: Woolf.

La escritura como conciencia ampliada: personal, ética, política e histórica: Sabato, Cortázar. La escritura y biografía: Pavese.

—Técnicas de escritura a partir de planteamientos psicológicos y teóricos

Propuestas hijas de surrealismo: restricción y escritura: Roussell, Dadá, Surrealismo, OuLiPo, Rodari.

Propuestasmixtas, de las vanguardias a los *work in progress*: Bradbury, Mailer, Highsmith, Burroughs, Morrison.

Técnicas indirectas de escritura a partir de los work in progress: Unamuno, V. Llosa, Härtling, Kundera, Casares, King, McCullers.

—Técnicas de escritura en forma de tratado

Decálogos, Wharton, Forster, Borges, Gardner, Kundera, Lodge, Murdoch

—Otras propuestas

—Propuestas que parecen proponer técnicas y son engañosas

4. LA CONCIENCIA DEL ESCRITOR. CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA ESCRITURA

Siempre hay algo que sobrepasa los cálculos.

F. KAFKA[115]

4.1 INTRODUCCIÓN

Como venimos anunciando en este capítulo empezaremos a exponer y evaluar algunas de las propuestas que, a partir de la escritura creativa se hacen a partir del siglo XX. Hay un grupo importante de estas propuestas que surgen a partir de la pregunta acerca de la escritura en el nuevo siglo.

De algún modo podríamos considerar que estas propuestas siguen la estela de Henry James, en el sentido de considerar que lo fundamental para poder ejercer la escritura de ficción es partir de la visión o conciencia de la realidad de un individuo concreto. O, siguiendo la estela Flaubertiana, si el inicio de la escritura es la mirada del escritor: ¿cómo llegar a tener esa mirada?

La pregunta posterior era prácticamente inevitable: ¿Qué le tiene que ocurrir a ese individuo concreto o a un sujeto concreto para que nazca en él una conciencia de escritor, que es como venimos viendo la *conditio sine qua non* de la toda posible escritura?

Por supuesto hay siempre un camino fácil para responder a este tipo de preguntas, que sería conformarse con el clásico: «el escritor nace». Como es lógico, los escritores que

[115] Kafka, F., *Escritos sobre el arte de escribir*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2003, pp 114.

tratamos no se conforman con esa respuesta y desde muy diversas perspectivas se dedican a intentar aproximarse a ese objeto tan difuso que es la «conciencia del escritor».

A la cabeza de todos, y quizá por su novedad y por su precocidad una de las propuestas más interesantes están los estudios de Kafka. Meditando sobre la correspondencia de Flaubert en una conversación de Kafka con Gustav Janouch fechada entre 1920 y 1923 decía Kafka: «Flaubert escribe en una carta que su novela era una roca a la cual se aferraba para no desparecer bajo las olas del mundo que le rodeaba. […] Sólo que en mi caso resulta algo complicado este asunto. Con ayuda de mis garabateos huyo de mí mismo, para llegar a atraparme a mí mismo en el punto final. No logro escapar de mí»[116].

Y en noviembre de 1913 Kafka escribía así a Felice:

> «[…] Porque ¿dónde estoy yo? ¿Quién puede someterme a mí a examen? Desearía tener una poderosa mano con el solo objeto de meterla con afán ordenador en esta construcción incoherente que soy yo. Y resulta que lo que estoy diciendo aquí no es tan sólo mi opinión, no es exactamente mi opinión actual. Cuando me contemplo interiormente, veo tal enrevesamiento de cosas imprecisas, que me resulta imposible justificar mi aversión contra mí mismo»[117].
>
> El siglo veinte, con el escritor de Praga a la cabeza, vino marcado por profundos cambios sociopolíticos y culturales, que se traducirán en un giro completo del paisaje después de la segunda guerra mundial. La renovación en las posturas intelectuales se deja sentir en todos los campos; así también en el ámbito de la crítica literaria venían reclamándose desde finales del siglo XIX y en sus posturas

[116] Kafka, op. cit., pp 171.
[117] Kafka, op. cit., pp 85.

más positivistas, análisis que partieran de la sociología de la obra y de los autores, opuesta como es sabido a la crítica de corte más impresionista.

Ese afán de reclamar los datos históricos y sociológicos en referencia a la influencia en las obras literarias, se verá amplificado en los textos sobre el arte de la escritura de los autores que tratan el tema en las primeras décadas del siglo veinte. Con los escritos de Kafka como primera incursión en la mentalidad del siglo, veremos cómo los autores hacen un cuestionamiento de lo que se entiende por arte de la escritura que lleva acarreado un posicionamiento acerca de la composición de la obra literaria radicalmente alejado de las posiciones que veíamos en el siglo diecinueve.

Si en el siglo XIX la mayoría de autores que hemos tratado se dedican a dar consejos para la mejora del estilo, para la corrección, para la documentación, etc.; los autores que tratamos de principio del siglo veinte hacen un ejercicio de inmersión profunda en el proceso de la escritura para preguntas por sus condiciones de posibilidad. Habíamos visto como algunos de los autores del diecinueve —Baudelaire, Stevenson, en parte— acariciaban la idea de que para escribir eran necesario algo más que una buena mente y formación literaria. Chejov, por su parte, había también comentado, de manera muy breve en su correspondencia, el asunto de las condiciones previas de conciencia que debe tener un escritor y la relación de éstas con su posición en el mundo.

Sin embargo, para los escritores del veinte la reflexión sobre la escritura como posibilidad se vuelve central. Las razones de este giro pueden encontrarse, como decíamos, en los profundos cambios sociopolíticos y filosóficos propios del siglo; que las grandes innovaciones filosóficas del diecinueve —marxismo, positivismo, teoría psicoanalítica— estaban propiciando; pero también en la situación propia de cada uno de los autores que vamos a tratar: si hasta el siglo diecinueve; tal y como señala la siempre lúcida Virginia Woolf, los escritores eran prácticamente aristócratas o rentistas

de género masculino, en el siglo veinte se da un acceso a la escritura —en coincidencia con el ascenso de la clase media, el movimiento obrero y el movimiento feminista— de individuos: mujeres, profesionales de clase media, que están en condiciones de juzgar el fenómeno de la escritura desde una perspectiva nueva.

La escritura como roca, tal y como la entendiera Flaubert en su casa de retiro de Croisset a las orillas del Sena, a la que uno podía aferrarse en medio de la tormenta de la vida mundana, se convierte en garabato. Que tal y como informa el DRAE no es otra cosa que: «Rasgo irregular hecho con la pluma, el lápiz»[118].

4.2. LA CONCIENCIA DEL ESCRITOR: CONDICIONES DE POSIBILIDAD

4.2.1 KAFKA: ¿QUIÉN SOY YO?

Dentro de la obra del genial escritor de Praga, fragmentaria y sugerente, radicalmente moderna, hay aquí y allá fragmentos sobre el arte de la escritura, en su correspondencia privada así como en sus diarios, que datan de las dos primeras décadas del siglo veinte, estos fragmentos fueron recopilados y publicados en alemán bajo el nombre «*Dichter über ihre Dichtungen*» en el año 1969 y recientemente traducidos y publicados en español[119] en la Editorial Fuentaja en el año 2003.

En estos textos de principio de siglo pueden verse las líneas maestras por las que desfilarán los escritos sobre el arte de la escritura publicados a partir de los años veinte: qué es en último término la escritura, qué relación tiene ésta con el cuerpo, con las condiciones materiales y de conciencia, cuál es el estado de conciencia óptimo para

[118] DRAE: http://lema.rae.es/drae/?val=garabato

[119] Kafka, F., *Escritos sobre el arte de escribir*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2003.

poder escribir y cómo alcanzarlo, qué relación existe entre biografía y narrativa o cuál es el fin último y el sentido de la escritura.

—Antiintelectualismo y el origen de la escritura

Para poner tratar las propuestas de Kafka empezaremos por la consideración que hace el autor acerca de la esencia de la creación literaria; como ya adelantábamos arriba, ésta dista mucho de la idea de mecanismo o de actividad intelectual pura, así, escribía en su diario en agosto de 1911:

> «He leído sobre Dickens. ¿Es realmente tan difícil y es posible que una persona externa comprenda que uno puede vivir dentro de sí mismo una historia desde el principio, desde el punto lejano hasta la locomotora de acero, carbón y vapor que se va acercando, pero que no tan sólo en ese momento la abandona, sino que se quiere ser perseguido por ella y dispone de tiempo para ello, por lo que uno es perseguido y corre ante ella como las propias fuerzas, dondequiera que ella avanza y dondequiera que se la atrae?
>
> No puedo entenderlo y ni tan solo creerlo. Sólo vivo aquí y acullá en una pequeña palabra, en cuya metafonía pierdo por algunos instantes mi inútil cabeza. La primera y la última letra son el principio y el final de mi sentimiento pisciforme»[120].

Y en septiembre del mismo año, en carta a Max Brod, comenta: «Claro que ninguno de estos obstáculos existiría si sintiera en mí la necesidad de escribir, tal y como ocurrió por bastante largo tiempo, tal como ocurrió durante un instante en Stresa, donde sentí

[120] Kafka, F. op. cit., pp 132.

por entero como un puño, en cuyo interior las uñas penetran en la carne —no puedo expresarlo de otra forma—».

Esa identificación de la escritura con el cuerpo, o con una función biológica será constante en las notas de Kafka, por ejemplo en este fragmento de su diario de 1913: «Con ocasión de la corrección de *La condena* anoto todas las relaciones que me saltan a la vista en esta historia, tal como la tengo presente. Esto resulta necesario, puesto que esta narración ha salido de mí como en un parto, recubierta de mucosidades y de suciedad, y tan sólo yo, con mi mano, puedo penetrar hasta el cuerpo y tengo ganas de hacerlo»[121]. Asimismo serán constantes su compresión de la escritura como una actividad fragmentaria y en constante peligro de desaparecer, así comentaba en 1914: «[…] no tengo en mis manos la facultad de escribir, va y viene, como un fantasma»[122].

De esta consideración de la escritura que Kafka propone se deducen consecuencias obvias para su ejercicio; la escritura, como ahora pasaremos a considerar estará para el autor de Praga sometida a continuos vaivenes y a todas las condiciones de la vida material, que contribuirán a propiciar o aniquilar la posibilidad de su ejercicio.

—La búsqueda del estado de conciencia propicio y los obstáculos para conseguirlo

La principal obsesión de Kafka, según se deduce de sus cartas y sus diarios, era poder encontrar el estado de conciencia propicio para escribir; no menciona más técnica ni más necesidad, el problema es que ese estado de conciencia de «Sólo así puede escribirse, solo en un contexto así, con esta total apertura de cuerpo y alma»[123]. La convicción profunda de Kafka, en clara resonancia con la estética romántica, es que la escritura no es representación de la realidad sino de la interioridad del escritor; de ahí

[121] Kafka, F., op. cit., pp 22.
[122] Kafka, F., op. cit., pp 158.
[123] Kafka, F., op. cit., pp 19.

esa necesidad de lograr el estado de conciencia propicio que permita alcanzar ese interior; así lo explicaba en conversación con Gustav Janouch entre 1920 y 1923:

> «En otra ocasión, cuando relaté al doctor Kafka un caso de criminalidad juvenil, nuestra conversación nos llevó de nuevo al relato "El fogonero".
>
> Le pregunté si había utilizado algún modelo para describir al personaje de Karl Rossmann, de dieciséis años.
>
> —Tenía muchos modelos, y ninguno —contestó Kafka—, pero todo esto ya forma parte del pasado.
>
> —El personaje del joven Rossmann y el fogonero son tan vivos —opiné.
>
> El semblante de Kafka se ensombreció.
>
> —Esto sólo es un producto secundario. Yo no dibujé personas. Narré una historia. Esto son imágenes, sólo imágenes.
>
> —Pero entonces debe de existir algún modelo. La condición de la imagen es el ver.
>
> Kafka sonrió:
>
> —Uno fotografía cosas para ahuyentarlas de la mente. Mis historias son una especie de cerrar los ojos»[124].

Y en carta a Max Brod, de julio de 1922, escribía:

> «Pero, ¿qué hay de la condición misma de ser escritor? El escribir es un dulce y maravilloso premio, pero ¿para qué? Por la noche, con esa claridad de la enseñanza de párvulos, se me hizo evidente que se trataba del salario por servicios diabólicos. Este bajar a los oscuros poderes, ese desencadenamiento de los espíritus encadenados por la naturaleza, dudosos abrazos y cuantas cosas puedan ocurrir todavía allí abajo, de las cuales no se sabe nada arriba, cuando se están

[124] Kafka, F., op. cit., pp 55.

> escribiendo narraciones a la luz del sol. Quizás exista otra forma de escribir, pero sólo conozco ésta: por la noche, cuando el miedo no me deja dormir, sólo conozco esta. Y lo diabólico que hay en ella se me aparece con claridad. Es la vanidad y la sensualidad, que de continuo gira en torno a la figura propia o a una ajena, gozando de ella —el movimiento se diversifica entonces y se convierte en un sistema solar de vanidades—. Lo que a veces desea el hombre ingenuo, "Quisiera morir y ver cómo lloran por mí", lo lleva a la práctica continuamente un escritor, así, pues muere (o deja de vivir) y se llora de continuo»[125].

Pero para poderse sumergir en ese abismo, para llegar ese estado de conciencia que Kafka llega a definir como de muerte: «Para poder escribir, tengo necesidad de aislamiento, pero no "como un ermitaño", cosa que no sería suficiente, sino como un muerto»[126]; es difícil de conseguir y topa con innumerables dificultades.

Primera dificultad: la inseguridad

La primera de esas dificultades será la propia inseguridad del escritor; este escollo, que Kafka describe de manera vívida y con el que sostiene haberse enfrentado todo a lo largo de su producción literaria, volverá a aparecer profusamente comentado en escritores posteriores: Virginia Woolf, en la década de los treinta, Gianni Rodari en la década de los setenta o John M. Coetzee al finales del siglo XX, en textos que se comentan en capítulos posteriores.

Para Kafka la inseguridad, que es aniquilante, irá y vendrá a lo largo del proceso de la escritura, así escribía a su prometida, Felice, en la primavera de 1913:

[125] Kafka, F., op. cit., pp 178.
[126] Kafka, F., op. cit., pp 152.

> «¡Pobre, pobre querida mía! Nunca te sientas obligada a leer esta novela que estoy escribiendo con torpeza. Resulta terrible cómo puede cambiar de aspecto: cuando la carga está encima del carro (¡con qué brío escribo! ¡Cómo vuelan los borrones de tinta!) entonces me encuentro a gusto, quedo extasiado por los restallidos del látigo y me siento un gran señor; pero cuando la carga se me cae del carro como ayer y hoy (y esto es algo imprevisible, inevitable, y no silenciable, parece sobremanera pesada para mis doloridos hombros, y entonces preferiría abandonarlo todo y cavarme allí mismo mi fosa.»[127].

Esta inseguridad, contra la que el escritor lucha continuamente, se manifiesta no sólo en el proceso de composición de la obra sino también cuando la obra está terminada, o en la revisión; así escribía Kafka en su diario en 1913: «[…] ahora he leído en casa *La metamorfosis* y la encuentro mala. Quizás me encuentre realmente perdido, volverá la tristeza de esta mañana, no podré resistirlo demasiado tiempo, me quita toda esperanza»[128].

Y en 1914: «Enorme aversión ante *La metamorfosis*. Final ilegible. Incompleto en casi toda su extensión. Hubiera quedado mucho mejor si aquel viaje de negocios no me hubiera estorbado»[129].

Porque para Kafka todo el tiempo para dedicarlo a la escritura era poco, porque el escritor tiene que conseguir ese estado de conciencia de profunda concentración, de ahí que la vida práctica supondrá para él, siempre que esté obligado a realizar actividades ajenas a la escritura, una merma permanente para el desarrollo del trabajo creativo.

Así veremos como para Kafka la necesidad de trabajar por un salario, las presiones familiares, la propia presencia de familiares e incluso las relaciones amorosas serán obstáculos para el oficio.

---

[127] Kafka, F., op. cit., pp 42.
[128] Kafka, F., op. cit., pp 63.
[129] Kafka, F., op. cit., pp 63.

Segunda dificultad: el trabajo

Kafka es uno de los primeros escritores que hacen hincapié es los problemas la necesidad de tener un trabajo suponen para el escritor, así lo expone en su diario en marzo de 1911:

> «A esta tarea literaria no puedo entregarme por completo, tal como habría de ser, y ello por diversas razones. Aparte de mi situación familiar, no podría vivir de la literatura debido a al lento proceso de elaboración de mis trabajos y a su carácter especial. Por añadidura, mi salud y mi carácter me impiden dedicarme a una vida que, en el mejor de los casos, sería incierta. Por consiguiente estoy empleado en una compañía de seguros sociales. Ahora bien, esas dos profesiones jamás pueden soportarse mutuamente ni permitir una felicidad común. La menor felicidad en una se convierte en enorme desgracia para la segunda. Si una noche logro escribir algo bueno, al día siguiente no consigo hacer nada en la oficina. Este continuo contraste empeora cada vez más. En la oficina cumplo externamente con mis obligaciones, pero no así interiormente. Y toda obligación interna no cumplida se convierte en una desgracia, que ya no se mueve de mí. […]»[130]

Así se lo comentaba a Felice en noviembre de 1913:

> «Acababa de sentarme con un deseo ilimitado de verterme por entero en mi historia de ayer, aguijoneando claramente por toda la desesperación. Acosado por tantas cosas, en la incertidumbre acerca de ti, del todo incapaz de arreglármelas en la oficina. […] Así que hoy, querida, tendré que abandonar mi pequeña historia, en la que trabajado menos que ayer, y que debido a este condenado viaje a Kratzau tendrá que reposar uno o quizás dos días más. Esto me sabe muy mal,

[130] Kafka, F., op. cit., pp 131.

aunque no tenga ninguna consecuencia grave para la historia, que todavía precisa de tres a cuatro noches de trabajo. Con lo de consecuencia grave me refiero a que mi narración ya ha quedado bastante maltrecha por mi forma de trabajo. Un cuento de este tipo habría de escribirse a lo sumo con una sola interrupción en sesiones de diez horas; entonces tendría su curso y vigor naturales, tal como lo imaginé el domingo pasado en mi mente. Pero no dispongo de dos veces diez horas. De esta forma sólo resta intentar lo mejor posible, dado que lo mejor está vedado a uno»[131].

Y en diciembre del mismo año, escribe Kafka a Felice, sobre el inestable equilibrio de mantener dos oficios al mismo tiempo:

«Debido a esta tarea de escribir, que en realidad todavía no practico desde hace tanto tiempo, me he convertido en un empleado nada modélico, pero bastante útil para algunas cosas (mi título provisional es el de pasante) y en un auténtico terror para mi jefe. Mi escritorio del despacho jamás ha sido ordenado, pero en la actualidad está cubierto de un enorme montón de papeles y documentos; sólo conozco superficialmente lo que está encima de todo, abajo sólo adivino cosas tremendas. A veces incluso me parece cómo entre la hora de escribir por un lado y la oficina por otro me quedo exhausto. Luego vienen también tiempos en que logro equilibrar felizmente ambas cosas, en especial cuando he escrito mal en casa, pero me temo que con el tiempo se me esté yendo esta capacidad (no la de escribir mal)»[132].

Así, plantea Kafka cómo la necesidad de dedicarle tantas horas al trabajo dificulta la escritura y causa agotamiento, dadas las larguísimas horas de trabajo diario;

[131] Kafka, F., op. cit., pp 60.
[132] Kafka, F., op. cit., pp 61.

agotamiento contra el que también tiene que luchar el escritor y que es otro de sus caballos de batalla.

Tercera dificultad: la oposición familiar

Otro de los caballos de batalla será para Kafka la oposición de su propia familia, familia burguesa, recordemos, a la que el oficio de escritor (sin apenas remuneración en el caso de Kafka) le parece carente de sentido; esto contribuirá a la inseguridad del escritor, en el caso de Kafka y también a dificultades de orden más práctico; así escribe Kafka en su diario en diciembre de 1914:

> «Ayer escribí de forma casi inconsciente *El maestro de pueblo*, pero tenía miedo de escribir hasta después de las dos menos cuarto de la madrugada. El temor era fundado; apenas dormí, sólo tuve tres pequeños sueños, y en la oficina me encontré en un estado fatal. Ayer los reproches del padre por la fábrica: "Buena plancha has hecho". Luego fui a casa, escribí tranquilo durante tres horas, consciente de que mi culpa es indudable, aunque no tan grande como me la pinta mi padre. Hoy sábado no he acudido a cenar, en parte por temor a mi padre, en parte para aprovechar la noche por entero para el trabajo, aunque sólo llegué a escribir una página no demasiado buena»[133].

—El origen de la escritura: quién soy yo

Otra de las líneas que Kafka plantea acerca del desarrollo de la escritura y su sentido último es el origen de la escritura y su relación con escritor y su biografía. En este

[133] Kafka, F., op., cit., pp 102.

sentido Kafka plantea una escritura pegada por completo a la vida de la que se alimenta, que tiene con ella una relación de comunión; en este sentido Kafka aleja la escritura de cualquier pretensión de la objetividad que fuera reclamada con insistencia en los autores del siglo diecinueve; y entronca directamente con la reflexión acerca de ficción y biografía más puramente contemporáneas, como veremos.

Así para Kafka la escritura se dibuja de forma nueva como una actividad corporal en la que se ponen en marcha facultades más físicas y espirituales que intelectuales —recordemos aquí la propuesta de Conrad sobre el origen de la escritura— que surge, además, en estrecha relación con la experiencia vital del escritor. Así le escribe a Felice en enero de 1913:

> «[…] Y ten en cuenta que, si se me escapan (los personajes), tendrás que correr tras ellos, aunque fuera hasta el mundo de las tinieblas, su verdadero hogar. La novela soy yo, mis historias son yo. Así que, te ruego, ¿dónde existe el menor motivo de celos? De hecho, cuando todo lo demás está en orden, mis personajes se cogen del brazo y corren a tu encuentro, para, en último término, servirte a ti. Cierto que, incluso en tu presencia no me desprendo de la novela; sería terrible que fuera capaz de ello, pues gracias a que escribo me mantengo con vida, me aferro a esa barca en la cual te encuentras tú, Felice»[134].

—Herencia de Kafka

Estas notas de Kafka plantean, como veíamos un terreno nuevo para pensar sobre qué es y cómo debe desarrollarse el arte de escribir. De pronto tenemos aquí al hombre concreto, ese hombre concreto que se hará también el protagonista de la filosofía

[134] Kafka, F., op. cit., pp 41.

occidental desde Nietzsche. Un hombre concreto que para alcanzar esa conciencia profunda que requiere la escritura tiene que lidiar con todas las cargas del trabajo diario, de la relación con la familia y con las limitaciones del propio cuerpo.

De nuevo también, por seguir lo que ya se está convirtiendo en tradición en el tema que nos ocupa lo que tenemos no es una reflexión unitaria sino: fragmentos, cartas, de diarios, que no acaban nunca de dar propuestas ni reflexiones cerradas.

Existen otros textos del siglo XX que seguirían en la estela de la problemática planteada por Kafka y que recogemos en este capítulo 4. Aunque todos los expuestos en este capítulo transitan por la senda de Kafka podríamos decir que hay tres que plantean problemáticas sorprendentemente afines, son las propuestas, también deslavazadas y fragmentarias de Cesare Pavese, Clarice Lispector y Marguerite Duras.

4.2.2 PAVESE: DE LA CONCIENCIA A LA CRISTALIZACIÓN

Entre los años 1935 y 1950 Cesare Pavese escribió un diario que fue publicado póstumamente al y al cuidado de Italo Calvino y Natalia Gizburg en 1952. El diario de Pavese, señala Ángel Crespo en la introducción al mismo que hiciera para la editorial Seix Barral en 1992 podría haberse inspirado en el libro *Secretum* (o *De secreto conflictu mearum curarum*) de Petrarca el que el autor reflexionara privadamente sobre la naturaleza del mal al modo neoplatónico agustiniano y un profundo examen de conciencia personal. Este último habría podido ser el modelo que siguiera Pavese, tal y como indica el hecho de que el título provisional que dio a la primera parte de su diario, el que va desde octubre de 1935 a febrero de 1936, fue *Secretum Professionale*.

Es de notar que la escritura de este texto está cercada por acontecimientos de tipo político en los que el autor se ve profundamente implicado, y que estos hechos, como sucederá con los autores que luego comentaremos tienen por fuerza que haber influido en este cambio de tercio que el autor quiere sin duda efectuar respecto del oficio de escribir. La que hace más comentarios acerca del arte de escribir, fundamentalmente poesía que era lo que escribía por la época, coincide con su confinamiento en Brancaleone Calabro, por conspiración política. Pavese estaba ya, por la época relacionado con el partido comunista y las redadas antifascistas eran continuas. El «delito» de Pavese habría sido, tal y como señalaba Davide Lajolo en la biografía de Pavese titulada «Vizio Assurdo»: «La mujer de la voz ronca (amante de Pavese) debía recibir la correspondencia del compañero que cumplía condena en la cárcel de Roma. Como era sospechosa, no podía recibir en su dirección aquella correspondencia sin comprometerse ella misma y a la organización, y le pidió a Pavese que diese su dirección para que se la entregase después. Pavese aceptó sin dudarlo»[135].

—Del naturalismo clásico a la idea de escritura como visión

Pavese empieza reflexionando sobre su actividad como poeta y termina en su actividad como narrador y ese cambio de género le lleva, a su vez, a un enorme salto en su perspectiva acerca del origen y técnica de la escritura. Así, paulatinamente Pavese irá rechazando en naturalismo clásico para llegar a una idea de escritura como expresión de la conciencia profunda, que asimila con una visión particular del mundo. Junto a esto también y precisamente por transitar por este camino hará una revisión crítica de la idea del uso de la técnica en la práctica de la escritura.

[135] En nota el pie número 1 de: Pavese, C., *El oficio de vivir*, Seix Barral, 2005, pp 15.

Pavese se sentía atrapado en la escritura de poesía, que consideraba fundamentalmente una mímesis del yo:

> «[…] Porque la tensión hacia la poesía es producida al principio por el ansia de realidades espirituales desconocidas, presentidas como posibles.
>
> […] Sea como quiera, hubo un tiempo en que tenía muy vivo en la mente un amasijo pasional y sencillísimo de materia, sustancia de mi experiencia, que reducir a claridad y determinación orgánica al poetizar. Y todas mis tentativas, sutil pero inevitablemente, se relacionaban con este fondo y nunca me pareció desviarme por muy extraño a él que fuese el núcleo de cada nueva poesía. Tenía la sensación de componer algo que superaba siempre el trecho (del momento) (actual).
>
> Llegó el día en que el amasijo vital fue todo asumido en la obra, y me pareció no trabajar más que con retazos o sutilizando. […] Recaía en el error que, identificado y evitado, había contribuido al principio a permitirme tan fresca osadía creativa de poetizar, aunque fuese indirectamente, sobre mí como poeta.
>
> A este sentimiento de involución puedo responder que en vano buscaré en mí un nuevo punto de partida. Desde el día de los *Mari del Sud*, en que por primera vez me expresé a mí mismo de forma decisiva y absoluta, empecé a construir una persona espiritual que ya no podré sustituir a sabiendas, so pena de su negación y la puesta en cuestión de todo hipotético impulso mío futuro. Respondo pues al sentimiento de inutilidad presente humillándome al interrogar a mi espíritu sólo de maneras que hasta ahora me le fueron naturales y fructíferas, remitiendo cada descubrimiento a la fecundad de cada caso en particular. Dado que la poesía sale a la luz cuando se la busca y no cuando se la presenta.

> ¿Pero por qué, lo mismo que hasta ahora me he limitado como por capricho a la sola poesía en verso, no ensayo nunca otro género? La respuesta es una sola y quizá insuficiente: por razones de cultura, de sentimiento, de costumbre ya, y no por capricho, no sé salir del sendero, y me parecería diletantesca la precipitación de cambiar la forma para renovar la sustancia»[136].

Así aparecen sus reflexiones con renovada pasión a partir de la lectura y práctica de la ficción narrativa, así empezaba comentando en 1936, a propósito de la obra de Balzac:

> «Balzac ha descubierto la gran ciudad como nidada de misterios y el sentido que tiene siempre despierto es la curiosidad. Es su Musa. No es nunca ni cómico ni trágico, es curioso. Se mete en un enredo de cosas siempre con el aire de quien husmea y promete un misterio y va desmontando toda la máquina pieza a pieza con un gusto acre y vivaz, y triunfal. Ved cómo se acerca a los nuevos personajes: los escudriña por todas partes como rarezas, los describe, esculpe, define, comenta, hace transparentarse todas sus singularidades y promete maravillas. Sus frases, observaciones, tiradas, lemas no son verdades psicológicas, sino sospechas y trucos de juez instructor, asedios al misterio, que, ¡qué demontre! Se debe aclarar. Por eso, cuando la investigación, la caza del misterio se aplaca y —al principio del libro o en su curso (nunca al final, porque ahora ya todo es desvelado con el misterio)— Balzac diserta sobre su complejo misteriosos con un entusiasmo sociológico, psicológico y lírico, y entonces es admirable»[137].

Y así en 1941:

> «Leído el libro de Cohen sobre Chretien de Troyes y pensado una vez más que el narrar no es cosa de realismo psicológico ni naturalístico, sino un diseño

[136] Pavese, C., op., cit., pp 17.
[137] Pavese, C., op., cit., pp 55.

autónomo de acontecimientos creados según un estilo que es la realidad del que cuenta, único personaje insustituible. […]

Entiendo por estilo este desenvolver una cadena de datos que disponen en torno a sí la realidad psicológica y natural y la sostienen y son pura toma de partido, ocurrencias de la inteligencia y no otra cosa. Algo como el hecho previo arbitrario del sueño, que desencadena toda la proyección de los acontecimientos coloreándolos según una «pasión» que es toma de partido e irrealidad»[138].

—Implicaciones para el método de escritura

Y así también va modificando su visión acerca del método de escritura:

«No se puede conocer el propio estilo y usarlo. Se usa siempre un estilo preexistente, pero de una manera instintiva que plasma otro actual. El estilo presente se conoce sólo cuando es pasado y definitivo y se vuelve a recorrerlo interpretándolo, es decir, aclarándose cómo está hecho.

Lo que estamos escribiendo es siempre ciego. Si nos conviene (es decir, si después, volviéndonos a él, lo estimaremos acertado) no podemos, de momento, saberlo. Sencillamente lo vivimos y es claro que las astucias, las destrezas que en él empleamos, son otro estilo precedentemente compuesto, extraño a la sustancia del actual.

Escribir es consumar los malos estilos poniéndolos en práctica. Volver sobre lo ya escrito para corregir es peligroso: se yuxtapondrían cosas diferentes.

[138] Pavese, C., op., cit., pp 234.

¿No hay entonces, técnica? La hay, pero el nuevo producto que cuenta siempre un paso adelante sobre la técnica que conocíamos y la que va naciendo sobre la pluma sin que nos demos cuenta»[139].

Finalmente Pavese propone la escritura como algo orgánico que nace de la conciencia:

«I) Hacer una novela tiene dos tiempos. Hay un agua que se enturbia, hay gestos violentos, sobresaltos, espuma: luego hay en ella una calma, una pasividad, el agua que tiembla se inmoviliza, se aclara, y todo se transparenta inesperadamente. He aquí el fondo y el cielo inmóviles.

La novela ha sucedido tranquilamente, en este, decantarse de todo movimiento e impureza. Recordar: ha sucedido tranquilamente.

II) Así nace una novela: el agua descompuesta se aclara temblando y se para. Son dos tiempos, el I) turbio y descompuesto, el II) sereno»[140].

Y en las notas de 1944 rechaza por completo el naturalismo en la obra de ficción:

«La peste de descripciones naturales, de referencias complicidad a las cosas y al mundo, en las obras de arte nace de un equívoco: la obra, que quiere ser un objeto natural entre los demás, cree conseguirlo reflejando los más de ellos que puede. Pero la naturaleza de un espejo no son las apariencias que afloran en él. Éstas no son más que su *utilidad.*

Por supuesto queda abierta la pregunta, y esa es una de las grandes innovaciones del siglo XX respecto de la escritura y su práctica es la disyuntiva irresuelta entre el naturalismo y el romanticismo: si la obra de ficción no es mímesis ni resultado de seguir unas normas concretas y tampoco es expresión ¿qué es?

Pero ahora sucede que el contar un hecho y un personaje es convertir en ociosa la creación fantástica, porque a este contar se reduce el concepto tradicional de

[139] Pavese, C., op., cit., pp 141.
[140] Pavese, C., op., cit., pp 147.

poesía. Para escribir con cualquier otra mira hay que trabajar con estilo, tratar de crear un modo de entender la vida [el tiempo en su fluir (cfr. El 3 de octubre III)] que sea un nuevo conocimiento. En este sentido, acepto mi antigua manía de hacer a la imagen argumento de la composición, de contar el pensamiento, de salir del naturalismo»[141].

—Las notas de Pavese y el cambio de concepción acerca de la esencia de la escritura

En estas notas de Pavese, de nuevo fragmentos, esta vez de diario, difíciles de clasificar encontramos también un diálogo con algunas de las otras corrientes que aquí tratamos, y que serán claves para el cambio respecto del oficio de la escritura que se da en el siglo. En este como en otros aspectos Pavese parece tener una exquisita antena para los cambios respecto del oficio que se están operando a lo largo del siglo XX:

> «Las verdades absorbentes, mítico-residuales estructuras están en los libros que aplican un método de investigación analítica: Propp, Phippson, Toynbee, etc. Probablemente también en los de ciencia. Aquí se encuentra la verdadera prosa de investigación (relato=ver cómo se las arregla uno en una determinada situación) análoga a la estructura de una novela amarilla. En estas estructuras podemos creer porque son las únicas que nos tienen suspensos, nos despiertan el deseo de saber cómo van a acabar. (Y el relato es esto: no los personajes, no la psicología, no la crónica, sino una serie de constataciones ensambladas entre sí que nos conducen hacia una constatación final que incluye a todas las precedentes.)»[142].

[141] Pavese, C., op., cit., pp 133.
[142] Pavese, C., op., cit., pp 378.

4.2.3 LISPECTOR: LA ESCRITURA SER

Si hay un escritor inclasificable y deslumbrante en la segunda mitad del siglo veinte, esa es sin duda, Clarice Lispector. A pesar de que no escribió un tratado específico sobre escritura muchas de sus obras tienen menciones explícitas al arte de la escritura. Esta manera de reflexionar acerca del oficio «desde dentro» será una de las tónicas del siglo XX y la escritora uno de sus mejores exponentes.

Destacamos aquí, por su riqueza algunos de los comentarios de Lispector en su novela *Un soplo de vida*, que fue publicada póstumamente en 1978.

Un soplo de vida es una obra que se construye a través de un diálogo interrumpido, casi como un monólogo, entre Ángela Pralini y un «autor», personaje de la obra de Clarice. Estrategia metaliteraria que como comentábamos arriba, se suma a las otras muchas, que hemos comentado e iremos comentando en este estudio.

La propuesta que más nos interesa para este trabajo es el momento en el que el «autor» reflexiona sobre el origen de la escritura. En este sentido Lispector, a través de su personaje «autor» explica cómo su escritura «no es literatura» sino «ser». ¿Qué quiere decir con esto la autora?

La propuesta de escritura que defiende o describe Lispector es una en la que el acto de escribir elude la estrategia para sumergirse en la existencia de manera mística. Para llegar a esta unión mística la autora defiende que debe instalarse en el «vacío», un tipo de estrategia que como veremos se repite una y otra vez en los escritores del siglo XX. La actividad de la escritura, describe Lispector es como la del que tira una piedra al fondo de un pozo y está pendiente de escuchar qué sucede.

Esta búsqueda radical de la existencia, que propone Lispector como acto de la escritura, se identifica con la inmersión en la parte más profunda del yo, en un yo previo al

nombre, que por eso mismo está en contacto con la estructura misma de la vida y, por eso mismo, es aterrador:

La escritura, contemplada de este modo, se convierte entonces en una actividad aterradora, en el sentido de que es capaz de sacar a la luz conocimientos que nos pertenecen, que pertenecen a nuestra esencia pero que nos revelan partes de la existencia que no estaríamos tan dispuestos a aceptar, digamos, en una charla de café.

De este modo, el tipo de escritura que plantea Lispector se aleja de toda medida, de toda estrategia, para convertirse en pura tentativa, en operación de inmersión en la existencia. Este planteamiento de Lispector tiene como veremos, estrechas conexiones con las propuestas de Duras, abre un camino nuevo en cuanto a planteamientos acerca de lo que la escritura deba ser. Es un planteamiento ético y sobre todo es un planteamiento existencial, al que como decíamos arriba, también, solo se podrían encontrar raíces en la escritura de la mística. Podríamos decir que su planteamiento es la exigencia de que la escritura sea existencia, de que se sumerja en el «mar de la vida» y adquiera así el máximo compromiso. Por eso, en último término, este tipo de escritura no requiere ni tiene en mente un lector.

Qué método, si es que puede preguntarse eso en este caso, o qué materiales utiliza Lispector. Para Lispector, entonces la escritura es un viaje en el que el escritor se adentra ciego en un paisaje desconocido cuyo acceso se parece a la locura o a la divinidad.

Otra de las fuentes que tenemos para estudiar las ideas de Lispector respecto de la escritura es el libro: *Para no olvidar*, publicado originariamente en 1978, manejamos la versión española de 2007[143]. De nuevo miscelánea encontramos algunas anotaciones

[143] Lispector, C., *Para no olvidar*, Siruela, Madrid, 2007.

sobre la escritura, la mayoría de ellas muy intimistas, al estilo Lispector. Destacamos para nuestro estudio sus ideas acerca de la escritura como escucha y espera:

> «Escribí buscando con mucha atención lo que estaba organizado en mí y que sólo después de la paciente quinta copia empecé a entender. Mi recelo era que, por impaciencia con la lentitud que tengo en comprenderme, estuviese creando un sentido antes de tiempo. Tenía la impresión de que, aunque me concediese más tiempo, la historia diría sin convulsión lo que tenía que decir. Cada vez más me parece que todo es una cuestión de paciencia, de amor que crea paciencia, de paciencia que crea amor. Se levantó todo al mismo tiempo, emergiendo más aquí que allí. Yo interrumpía una frase en capítulo 10, digamos, para escribir lo que era el capítulo 2, a su vez interrumpido durante meses porque escribía el capítulo 18. Tuve esa paciencia, la de soportar, sin ninguna promesa, la gran incomodidad del desorden, y aprendí con ella. Pero también el orden oprime. Como siempre la dificultad mayor era la espera»[144].

4.2.4 DURAS: ESCRITURA Y VACÍO

Escribir es un libro atípico dentro del panorama de los libros acerca de la escritura, aunque quizá a estas alturas «atípico» es un adjetivo que no conviene en una materia en la que, como vamos viendo, es más fácil encontrar excepciones que trabajos que se avengan a algún tipo de regla. *Escribir*, como ya lo hiciera también el de otra enorme escritora, Virginia Woolf, que trataremos abajo, hace un hincapié especial en el espacio físico de la escritura, en la conquista de ese espacio físico como método de llegar al otro espacio, al frágil e inmaterial espacio de la conciencia en el que se genera la escritura.

[144] Lispector, C., *Para no olvidar*, pp 130-131.

Como ya viene siendo habitual el trabajo de Duras no tiene tampoco una tipología textual ordinaria sino que se trata de dos textos puramente literarios: «Escribir» y la transcripción de tres conversaciones: una sobre la muerte de un soldado en la segunda guerra mundial, «La muerte del joven aviador inglés», grabada y luego transcrita, otra más que fue primero el guión de una película que luego fue transcrito «Roma», un texto reflexivo: «El número primo» y un texto narrativo: «La exposición de pintura».

—La escritura como invención de un espacio

Duras defiende primariamente que para que la escritura surja debe darse una separación radical entre el escritor y el mundo circundante, una separación que es psicológica, evidentemente pero que se obtiene en parte por una separación física:

> «Alrededor de la persona que escribe libros siempre debe haber una separación de los demás. Es una soledad. Es la soledad del autor, la del escribir. Para empezar, uno se pregunta qué es ese silencio que lo rodea. Y prácticamente a cada paso que se da en una casa y a todas horas del día, bajo todas las luces, ya sean del exterior o de las lámparas encendidas durante el día. Esta soledad real del cuerpo se convierte en la, inviolable, del escribir».[145]

De este modo la casa se convierte en el espacio privado imprescindible para la escritura, así, cuenta Duras cómo su casa, que adquirió con los derechos de la adaptación cinematográfica de *Un dique contra el Pacífico*, se convirtió en una especie de templo en el que era posible la escritura.

Sólo ese espacio controlado, privado permite crear un vacío; una soledad profunda en el que es posible la escritura:

[145] Duras, M., *Escribir*, Tusquets, Barcelona, 1994, pp 17.

«La soledad no se encuentra, se hace. La soledad se hace sola. Yo la hice. Porque decidí que era allí donde debía estar sola, donde estaría sola para escribir libros. Sucedió así. Estaba sola en casa. Me encerré en ella, también tenía miedo, claro. Y luego la amé. La casa, esta casa, se convirtió en la casa de la escritura. Mis libros salen de esta casa. También de esta luz, del jardín. De esta luz reflejada del estanque. He necesitado veinte años para escribir lo que acabo de decir»[146].

—La escritura como acceso a «la vida en estado salvaje»

En ese espacio de Soledad o ese espacio de soledad permite al escritor acceder a lo que Duras considera como fuente de la escritura que es la vida en su estado salvaje o incluso algo anterior a la vida:

«Eso hace salvaje la escritura. Se acerca a un salvajismo anterior a la vida. Y siempre lo reconocemos, es el de los bosques, tan antiguo como el tiempo. El del miedo a todo, distinto e inseparable de la vida misma. Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abordar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que es escribe. Es algo curioso, sí. No es sólo la escritura, lo escrito. , también los gritos de las bestias de las noche, los de todos, los vuestros y los míos, los de los perros. Es la vulgaridad desesperante, masificada, de la sociedad. El dolor; también es Cristo y Moisés y los faraones y todos los judíos, y todos los niños judíos, y también lo más violento de la felicidad. Siempre, eso creo»[147].

También el cuerpo, lo sensible es fuente de la escritura, la parte corpórea, en parte olvidada por la tradición occidental que se abre paso a través de las escrituras del siglo

[146] Duras, M., op., cit., pp 19.
[147] Duras, M., op., cit., pp 26.

XX: «Eso es la escritura. Es el tren de la escritura que pasa por vuestro cuerpo. Lo atraviesa. De ahí es de donde se parte para hablar de esas emociones difíciles de expresar, tan extrañas y que sin embargo, de repente, se apoderan de ti»[148].

—Imposibilidad de normas

Y en el mismo sentido, la escritura no puede ser conocida antes de escribir; de ahí que no haya plan posible:

> «La escritura es lo desconocido. Antes de escribir no sabemos nada de los que vamos a escribir. Y con total lucidez.
>
> Es lo desconocido en sí, de su cabeza, de su cuerpo. Escribir no es ni siquiera una reflexión, es una especie de facultad que se posee junto a su persona, paralelamente a ella, de otra persona que aparece y avanza, invisible, dotada de pensamiento, de cólera, y, que a veces, por propio quehacer, está en peligro de perder la vida. Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiéramos —solo lo sabemos después— antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también la más habitual»[149].

Duras defiende con tanto ahínco esta idea que, por consiguiente, rechaza toda causalidad en el proceso de escritura:

> «*El vicecónsul* empieza con una niña de quince años que está embarazada, la pequeña annamita que ha sido arrojada de la casa materna y que da vueltas por ese macizo de mármol azul de Pursar. Ya no sé cómo sigue. Recuerdo que me costó mucho encontrar ese lugar, esa montaña de Pursar donde nunca había estado. El

[148] Duras, M., op., cit., pp 83.
[149] Duras, M., op., cit., pp 56.

mapa estaba allí, encima de mi mesa de trabajo y seguí las sendas de los mendigos y de los niños con las piernas rotas, ya sin mirada, por sus madres, y que comían basuras. Era un libro difícil de escribir. No había plan posible para expresar la amplitud de la desdicha porque ya no había nada de los elementos visibles que la habían provocado. Sólo existía el Hambre y el Dolor. No había encadenamiento entre los acontecimientos de carácter salvaje, ya que nunca había programación. Nunca la hubo en mi vida. Nunca. Ni en la vida ni en mis libros, ni una sola vez»[150].

Y en el mismo sentido, y contra las fórmulas para escribir libros:

«Creo que lo que reprocho a los libros, en general, es eso: que no son libres. Se ve a través de la escritura: están fabricados, están organizados, reglamentados, diríase que conformes. Una función de revisión que el escritor desempeña con frecuencia consigo mismo. El escritor, entonces, se convierte en su propio policía. Entiendo, por tal, la búsqueda de la forma correcta, es decir, de la forma más habitual, la más clara y la más inofensiva. Sigue habiendo generaciones muertas que hacen libros pudibundos. Incluso jóvenes: libros encantadores, sin poso alguno, sin noche. Sin silencio. Dicho de otro modo: sin auténtico autor. Libros de un día, de entretenimiento, de viaje. Pero no libros que se incrusten en el pensamiento y que hablen del duelo profundo de toda vida, el lugar común de todo pensamiento»[151].

E insistiendo en el tema: «La escritura de la literatura, esa la escritura que plantea un problema a cada libro, a cada escritor, a cada uno de los libros de cada escritor. Y sin ella no hay escritor, ni libro, nada»[152]

Duras como también Bradbury, y como Flaubert mucho antes como vimos, acaba insistiendo en la construcción de una mirada de escritor para poder escribir, es esa

[150] Duras, M., op., cit., pp 35.
[151] Duras, M., op., cit, pp 36.
[152] Duras, M., op., cit, pp 85.

mirada la que construiría la escritura que lo que descubre en el mundo es que todo es significativo para la escritura, hay una especie de pansemántica de la escritura en el mundo: «Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe, la mosca, la mosca escribe, en las paredes, la mosca escribió mucho a la luz de la sala, reflejada por el estanque. La escritura de la mosca podría llenar una página entera. Entonces sería una escritura»[153].

4.3 CONDICIONES MATERIALES DE POSIBILIDAD: V. WOOLF

Si nos centramos en las condiciones que hace posible la escritura era lógico que en algún momento alguien pusiera el acento en las condiciones materiales. No es que nadie hubiera comentado, al menos de pasada, algunos aspectos de esta problemática, como lo hicieran por ejemplo en su día Baudelaire y el propio Kafka, a quien, no en vano ponemos encabezando este capítulo, pero, desde luego, nadie lo hace con la profundidad y agudeza de Virginia Woolf.

Dos años más después de la aparición de *Cómo se hace una novela* Virgina Woolf dictó dos conferencias en Newnham y Girton, colegios femeninos de la Universidad de Cambridge. Ambas conferencias serían publicadas ese mismo año por la editorial Hogarth Press bajo el título de *A Room of One's Own*.

Este texto, como algunos de los que estamos tratando en este estudio, el de Unamuno que veremos abajo, sin ir más lejos; no suele incluirse entre los textos que se usan como bibliografía en los talleres de escritura y rara vez se considera que hable del arte de la ficción, ya que se asume que el texto es básicamente un ensayo de doctrina feminista.

[153] Duras, M., op., cit., pp 47.

Sin negarse su carácter de texto fundacional del movimiento feminista —en la estela de los grandes textos que las escritoras inglesas han aportado a la materia, empezando por la madre de Mary Shelley, Mary Wollstonecraft; —quien a finales del siglo XVIII publicara el lamentablemente perdido *The Woman Reader*, y el clásico texto fundacional del feminismo, *Vindicación de los derechos de las mujeres*— leemos el texto desde el punto de vista de sus aportaciones a la reflexión sobre el arte de la escritura creativa.

—Una nueva perspectiva sobre la ficción

Esta lectura revela este trabajo como pieza fundamental para comprender la nueva perspectiva sobre la escritura que se va gestando en las primeras décadas del siglo XX.

Veamos qué innovaciones sobre la consideración del arte de la escritura propone, con un año de diferencia Virginia Woolf, sus conferencias, como comentábamos fueron leídas en 1928 y publicadas por primera vez como ensayo en 1929. Usaremos para este estudio la edición hecha en España por la editorial Seix Barral [154].

Estos textos de Virgina Woolf son curiosamente contemporáneos de los textos de Forster sobre la novela y también de los textos sobre la novela de Unamuno, que sí se consideran clásicos en el asunto y que trataremos en el capítulo 7. Forster había dedicado sus esfuerzos en sus conferencias hacer unos detallados análisis llenos de ejemplos sobre las distintas técnicas de escritura con pretensión de objetividad y no exentos, de una idea muy clara de cuál es el modo correcto y cuál el incorrecto de escribir una novela. Unamuno, como veremos, se sitúa en las antípodas de Forster, barre de un plumazo la idea de objetividad en la novela y no sólo en la novela sino también en

[154] Woolf, V., *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2008.

el ensayo y propone un texto híbrido sobre el proceso de construir una novela desde sus más profundos cimientos psicológicos, morales y políticos.

¿Condiciones externas a la escritura?

Woolf, podríamos decir, da un paso aún más atrás que el de Unamuno cuando al tratar del tema de la escritura de ficción; su texto, y por eso es tan interesante para nosotros se queda en la antesala de la escritura, en sus primitivas condiciones de posibilidad. No ya en su gestación desde la conciencia del artista, tal y como hace Unamuno sino en la gestación de la conciencia del artista.

No deja de ser curioso que ante peticiones análogas —a Forster le habían pedido que disertara sobre la novela y a Woolf que hiciera lo propio sobre la mujer y la novela— dos personas de la misma generación y grupo social —ambos pertenecen al grupo de Bloomsbury— den dos respuestas tan diametralmente opuestas.

De hecho el texto de Woolf empieza con su negativa expresar a tratar el tema que se le ha propuesto en la manera en la que se espera que lo trate: los personajes femeninos en las novelas, la mujer en la ficción, las novelistas inglesas, etc. Esta negativa supone también, en el aspecto que nos toca, una negativa a hablar de los aspectos, podríamos llamar «externos» de la escritura, de sus técnicas, de sus personajes, tal y como venía haciendo la tradición crítica y proponer una visión mucho más genuina de escritor; de escritora, en este caso; no pueden olvidarse, como decíamos al principio de la introducción de este capítulo las peculiaridades de cada uno de los escritores que venimos analizando y cómo estas se unen con el hecho de que sus enfoques sean, en uno u otro sentido, radicalmente modernos.

Sin ser el de Virginia Woolf un texto híbrido ejemplar, como lo es el de Unamuno, el de la autora es, cuando menos, un ensayo atípico. En él la escritora introduce primero el

relato de la génesis del propio texto que se está escribiendo a modo de narración autobiográfica; y luego, al hilo de los argumentos e ideas que va esgrimiendo va salpicando el texto de narraciones de extensión corta o media —como su tan celebrado ejemplo de la historia de la hermana de Shakespeare— para ejemplificar su comentario. En el ensayo de Woolf, escrito con agudeza e ironía; se hace, además una defensa de ese tipo de escritura híbrida para tratar del asunto propuesto:

> «Es probable que en este caso la fantasía contenga más verdad que el hecho. Os propongo, por tanto , haciendo uso de todas las libertades y licencias de una novelista, contaros la historia de los dos días que han precedido a esta conferencia; contaros cómo, abrumada por el peso del tema que habíais colocado sobre mis hombros, lo he meditado e incorporado a mi vida cotidiana. Huelga decir que cuanto voy a describir carece de existencia; Oxbridge es una invención; lo mismo Fernham; "yo" no es más que un término práctico que se refiere a alguien sin existencia real. Manarán mentiras de mis labios, pero quizás un poco de verdad se halle mezclada entre ellas; os corresponde a vosotras buscar esta verdad y decidir si algún trozo merece conservarse. Si no, la echáis entera a la papelera, naturalmente, y os olvidáis de todo esto»[155].

La condición femenina como ejemplificación de los «factores externos»

Una vez narradas sus propias condiciones de escritura Woolf explicita su tema, un tema al que le ha costado largas meditaciones y un gran esfuerzo de la fantasía llegar; y no es de extrañar, porque hasta que ella lo hace no se había planteado del mismo modo: «¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el

[155] Woolf, V., op., cit., pp 8.

otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte?»[156].

A partir de ese momento Woolf empieza a pensar en la condición de la mujer respecto de la escritura o más bien con la falta de escritura sin dejar de lado, en ningún momento la narración ficcional autobiográfica —los personajes femeninos y la historia que se cuenta de ellos no son ciertos, o solo lo son a medias, como Woolf, menciona desde el principio del texto; en particular Mary Beton, un personaje del folklore escocés —procedente de una balada del siglo XVII, titulada «Mary Hamilton» o «The Fower Maries»— aparece como posible protagonista de la biografía, como tía de la protagonista y al final del texto como una de las asistentes a la conferencia. En este extracto pueden resumirse la resolución de sus indagaciones acerca de cuáles son las necesidades de la conciencia creativa:

> «Mi tía, Mary Beton —dejadme que os lo cuente—, murió de una caída de caballo un día que salió a tomar el aire en Bombay. La noticia de mi herencia me llegó una noche, más o menos al mismo tiempo que se aprobaba una ley que les concedía el voto a las mujeres. Una carta de un notario cayó en mi buzón y al abrirla me encontré con que mi tía me había dejado quinientas libras al año hasta el resto de mis días. De las dos cosas —el voto y el dinero—, el dinero, lo confieso, me pareció de mucho la más importante. Hasta entonces me había ganado la vida mendigando trabajillos en los periódicos, informando sobre una exposición de asnos o una boda; había ganado algunas libras escribiendo sobres, leyendo a ratos para viejas señoras, haciendo flores artificiales, enseñando el alfabeto a niños pequeños en un kindergarten. Éstas eran las principales ocupaciones permitidas a las mujeres antes de 1918. No necesito, creo, describir

[156] Woolf, V., op., cit., pp 38.

en detalle la dureza de esta clase de trabajo, pues quizá conozcáis a mujeres que lo han hecho, ni la dificultad de vivir del dinero así ganado, pues quizá lo hayáis intentado. Pero lo que sigo recordando como un yugo peor que estas dos cosas es el veneno del miedo y de la amargura que estos días me trajeron. Para empezar, estar siempre haciendo un trabajo que no se desea hacer y hacerlo como un esclavo, halagando y adulando, aunque quizá no siempre fuera necesario; pero parecía necesario y la apuesta era demasiado grande para correr riesgos; y luego el pensamiento de este don que era un martirio tener que esconder, un don pequeño, quizá, pero caro al poseedor, y que se iba marchitando, y con él mi ser, mi alma. Todo esto se convirtió en una carcoma que iba royendo las flores de la primavera, destruyendo el corazón del árbol. Pero, como decía, mi tía murió; y cada vez que cambio un billete de diez chelines, desaparece un poco de esta carcoma y de esta corrosión; se van el temor y la amargura. Realmente, pensé, guardando las monedas en mi bolso, es notable el cambio de humor que unos ingresos fijos traen consigo. Ninguna fuerza en el mundo puede quitarme mis quinientas libras. Tengo asegurados para siempre la comida, el cobijo y el vestir. Por tanto, no sólo cesan el esforzarse y el luchar, sino también el odio y la amargura. No necesito odiar a ningún hombre; no puede herirme. No necesito halagar a ningún hombre; no tiene nada que darme. De modo que, imperceptiblemente, fui adoptando una nueva actitud hacia la otra mitad de la especie humana. Era absurdo culpar a ninguna clase o sexo en conjunto. Las grandes masas de gente nunca son responsables de lo que hacen. Las mueven instintos que no están bajo su control. También ellos, los patriarcas, los profesores, tenían que combatir un sinfín de dificultades, tropezaban con terribles escollos. Su educación había sido, bajo algunos aspectos, tan deficiente como la mía propia. Había engendrado en ellos defectos igual de

grandes. Tenían, es cierto, dinero y poder, pero sólo a cambio de albergar en su seno un águila, un buitre que eternamente les mordía el hígado y les picoteaba los pulmones: el instinto de posesión, el frenesí de adquisición, que les empujaba a desear perpetuamente los campos y los bienes ajenos, a hacer fronteras y banderas, barcos de guerra y gases venenosos; a ofrecer su propia vida y la de sus hijos. Pasad por debajo del Admiralty Arch (había llegado a este monumento) o recorred cualquier avenida dedicada a los trofeos y al cañón y reflexionad sobre la clase de gloria que allí se celebra. O ved en una soleada mañana de primavera al corredor de Bolsa y al gran abogado encerrándose en algún edificio para hacer más dinero, cuando es sabido que quinientas libras le mantendrán a uno vivo al sol. Estos instintos son desagradables de abrigar, pensé. Nacen de las condiciones de vida, de la falta de civilización, me dije mirando la estatua del duque de Cambridge y en particular las plumas de su sombrero de tres picos con una fijeza de la que raramente habrían sido objeto antes. Y al ir dándome cuenta de estos escollos, el temor y la amargura se fueron transformando poco a poco en piedad y tolerancia; y luego, al cabo de un año o dos, desaparecieron la piedad y la tolerancia y llegó la mayor liberación de todas, la libertad de pensar directamente en las cosas. Aquel edificio, por ejemplo, ¿me gusta o no? ¿Es bello aquel cuadro o no? En mi opinión, ¿este libro es bueno o malo? Realmente, la herencia de mi tía me hizo ver el cielo al descubierto y sustituyó la grande e imponente imagen de un caballero, que Milton me recomendaba que adorara eternamente, por una visión del cielo abierto»[157].

[157] Woolf, V., op., cit., pp 55.

—La libertad como condición para la escritura: condiciones materiales y libertad de conciencia

En este fragmento del texto de Virginia Woolf se condensa su gran aportación al tema de la escritura: ¿cuál es la condición previa a la escritura? La libertad, vendría a decir Woolf, la libertad de conciencia, que es inimaginablemente cara de adquirir. Sólo Chejov, como comentábamos arriba había sido capaz de llegar a estas profundidades porque como en el caso de Woolf su libertad había tenido que obtenerla, nadie se la había otorgado con su nacimiento.

También Kafka, en sus fragmentos, aunque sin decirlo directamente lo está mencionando; su angustia por el trabajo, por la familia, por las obligaciones a las que está sujeto lo exaspera, lo alejan de su posibilidad de escritura.

A partir de este momento irá profundizando en las maneras en que la escritura de ficción está unida a la biografía del escritor, a todas sus condiciones materiales e intelectuales:

> «La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. A veces la atadura es apenas perceptible; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen colgar, completas, por sí solas. Pero al estirar la tela por un lado, engancharla por una punta, rasgarla por en medio, uno se acuerda de que estas telas de araña no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos»[158].

[158] Woolf, V., op., cit., pp 61.

Así que su posición se va clarificando: la conciencia creadora necesita de libertad y también de experiencia; estas condiciones devienen de las condiciones materiales. La subsiguiente conclusión era obvia: ni las mujeres ni las personas del género que fueran de clase baja han podido acceder a la escritura porque sus condiciones materiales y experienciales imposibilitaban que en ellos fructificase la conciencia creadora: «Pero por mi parte estoy de acuerdo con el difunto obispo, si es que era tal cosa: es impensable que una mujer hubiera podido tener el genio de Shakespeare en la época de Shakespeare. Porque genios como el de Shakespeare no florecen entre los trabajadores, los incultos, los sirvientes. No florecieron en Inglaterra entre los sajones ni entre los britanos. No florecen hoy en las clases obreras»[159].

Y sigue preguntándose la autora: «Pero ¿cuál es el estado mental más propicio al acto de creación?, me pregunté. ¿Puede uno formarse una idea del estado mental que favorece y hace posible esta extraña actividad?»[160].

Para ir afinando en la respuesta a esta pregunta Woolf hace un repaso a la literatura «confesional» que hemos ido aquí revisando, porque parte de ella estaba, como vimos anteriormente ya editada en su época:

> «Por tanto, aunque no sepamos por qué experiencias pasó Shakespeare al escribir El Rey Lear, sí sabemos por cuáles pasó Carlyle al escribir *La revolución francesa* y Flaubert al escribir *Madame Bovary* […].Y así se da uno cuenta, gracias a esta abundantísima literatura moderna de confesión y autoanálisis, que escribir una obra genial es casi una proeza de una prodigiosa dificultad. Todo está en contra de la probabilidad de que salga entera e intacta de la mente del escritor. Las circunstancias materiales suelen estar en contra. Los perros ladran; la gente interrumpe; hay que ganar dinero; la salud falla. La notoria indiferencia del

[159] Woolf, V., op., cit., pp 70.
[160] Woolf, V., op., cit., pp 73.

mundo acentúa además estas dificultades y las hace más pesadas aún de soportar. El mundo no le pide a la gente que escriba poemas, novelas, ni libros de Historia; no los necesita. No le importa nada que Flaubert encuentre o no la palabra exacta ni que Carlyle verifique escrupulosamente tal o cual hecho. Naturalmente, no pagará por lo que no quiere. Y así el escritor —Keats, Flaubert, Carlyle— sufre, sobre todo durante los años creadores de la juventud, toda clase de perturbaciones y desalientos. Una maldición, un grito de agonía sube de estos libros de análisis y confesión. "Grandes poetas muertos en su tormento": ésta es la carga que lleva su canción. Si algo sale a la luz a pesar de todo, es un milagro y es probable que ni un solo libro nazca entero y sin deformidades, tal como fue concebido.

Pero, para la mujer, pensé mirando los estantes vacíos, estas dificultades eran infinitamente más terribles. Para empezar, tener una habitación propia, ya no digamos una habitación tranquila y a prueba de sonido, era algo impensable aun a principios del siglo diecinueve, a menos que los padres de la mujer fueran excepcionalmente ricos o muy nobles»[161].

—La libertad de conciencia y las condiciones «inmateriales»

Pero hay una dificultad añadida, una traba más importante aún para la formación de la conciencia del escritor que Woolf introduce con pericia en su texto; no son solo las condiciones materiales las que determinan la conciencia —parece estar diciendo, como crítica neomarxista *avant la lettre*— hay algo más, algo más sutil:

«Estas dificultades materiales eran enormes; peores aún eran las inmateriales. La indiferencia del mundo, que Keats, Flaubert y otros han encontrado tan difícil de

[161] Woolf, V., op., cit., pp 75.

> soportar, en el caso de la mujer no era indiferencia, sino hostilidad. El mundo no le decía a ella como les decía a ellos: «Escribe si quieres; a mí no me importa nada.» El mundo le decía con una risotada: "¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?".
>
> […]. En este asunto las estudiantes de psicología de Newham y Girton podrían sernos de alguna ayuda, pensé mirando de nuevo los estantes vacíos. Porque sin duda va siendo hora de que alguien mida el efecto del desaliento sobre la mente del artista, del mismo modo que he visto una compañía de productos lácteos medir el efecto de la leche corriente y de la leche de grado A sobre el cuerpo de las ratas»[162].

Porque no todas las mujeres han sido pobres, se plantea Woolf, las ha habido en posiciones acomodadas, no tienen excusa, parece estar diciéndose, pero ahí es donde entra la dificultad invisible: «Eran legión los hombres que opinaban que, intelectualmente, no podía esperarse nada de las mujeres. Y aunque su padre no le leyera en voz alta estas opiniones, cualquier chica podía leerlas por su propia cuenta; y esta lectura, aun en el siglo diecinueve, debió de mermar su vitalidad y tener un profundo efecto sobre su trabajo. Siempre estaría oyendo esta afirmación: «No puedes hacer esto, eres incapaz de lo otro».[163]

Y así, califica Woolf de devastadores los efectos de la construcción invisible de la conciencia creadora:

> «Por desgracia, es precisamente a los hombres y mujeres geniales a quienes más pesa lo que dicen de ellos. Pensad en Keats. Pensad en las palabras que hizo grabar en su tumba. Pensad en Tennyson. Pensad... Pero no necesito multiplicar los ejemplos del hecho innegable, por desafortunado que sea, de que por

[162] Woolf, V., op., cit., pp 75
[163] Woolf, V., op., cit., pp 78.

naturaleza al artista le importa excesivamente lo que dicen de él. Siembran la literatura los naufragios de hombres a quienes importaron más de lo razonable las opiniones ajenas.

Y esta susceptibilidad del artista es doblemente desafortunada, pensé, volviendo a mi encuesta original sobre el estado mental más propicio al trabajo creador, porque la mente del artista, para lograr realizar el esfuerzo prodigioso de liberar entera e intacta la obra que se halla en ella, debe ser incandescente, como la mente de Shakespeare, pensé, mirando el libro que estaba abierto en Antonio y Cleopatra. No debe haber obstáculos en ella, ningún cuerpo extraño inconsumido».[164]

Para justificar sus opiniones Woolf recurre al hecho de que a partir del siglo XVIII hubo mujeres escritoras en lengua inglesa, el motivo de este cambio, como no podía ser menos, es el cambio de las condiciones materiales y posteriormente la génesis de una tradición; liberaciones de las ataduras visibles, por un lado, e invisibles por otro:

«La extrema actividad mental que se produjo entre las mujeres a finales del siglo dieciocho —las charlas y reuniones, los ensayos sobre Shakespeare, la traducción de los clásicos— se basaba en el sólido hecho de que las mujeres podían ganar dinero escribiendo. El dinero dignifica lo que es frívolo si no está pagado. Quizá seguía estando de moda burlarse de las "marisabidillas con la manía de garabatear", pero no se podía negar que podían poner dinero en su monedero. Así, pues, a finales del siglo dieciocho se produjo un cambio que yo, si volviera a escribir la Historia, trataría más extensamente y consideraría más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas. La mujer de la clase media empezó a escribir. Porque si *Orgullo y prejuicio* tiene alguna importancia, si *Middlemarch* y

[164] Woolf, V., op., cit., pp 80.

> *Cumbres borrascosas* tienen alguna importancia, entonces tiene más importancia que lo que es posible demostrar en un discurso de una hora el hecho de que las mujeres en general, no sólo la aristócrata solitaria encerrada en su casa de campo, se pusieran a escribir. Sin estas predecesoras, ni Jane Austen, ni las Brontë, ni George Eliot hubieran podido escribir, del mismo modo que Shakespeare no hubiera podido escribir sin Marlowe, ni Marlowe sin Chaucer, ni Chaucer sin aquellos poetas olvidados que pavimentaron el camino y domaron el salvajismo natural de la lengua»[165].

Y para ejemplificar y justificar su idea de cómo la experiencia determina la obra de ficción comenta el hecho de que las escritoras que había dado la lengua inglesa hasta la fecha habían básicamente cultivado la novela: «Por otro lado, toda la formación literaria con que contaba una mujer a principios del siglo XIX era práctica en la observación del carácter y el análisis de las emociones. Durante siglos habían educado su sensibilidad las influencias de la sala de estar. Los sentimientos de las personas se grababan en su mente, las relaciones entre ellas siempre estaban ante sus ojos. Por tanto, cuando la mujer de la clase media se puso a escribir, naturalmente escribió novelas».[166]

O también: «Si Tolstoi hubiese vivido encerrado en The Priory con una dama casada, «apartado de lo que se suele llamar el mundo», por edificante que hubiera sido la lección moral, difícilmente, pensé, hubiera podido escribir *Guerra y paz*»[167].

Por si no quedaban suficientemente justificadas sus teorías Woolf aporta el siguiente análisis:

> «Quizá parezca brutal decir esto, y desde luego es triste tener que decirlo, pero lo rigurosamente cierto es que la teoría de que el genio poético sopla donde le place y tanto entre los pobres como entre los ricos, contiene poca verdad. Lo

[165] Woolf, V., op., cit., pp 93.
[166] Woolf, V., op., cit., pp 95.
[167] Woolf, V., op., cit., pp 101.

rigurosamente cierto es que nueve de estos doce poetas tenían una formación universitaria: lo que significa que, de algún modo, consiguieron los medios para obtener la mejor educación que Inglaterra puede dar. Lo rigurosamente cierto es que de los tres restantes, Browning, como sabéis, era rico, y me apuesto cualquier cosa a que, si no lo hubiera sido, no hubiera logrado escribir *Saúl* o *El anillo* y el libro, de igual modo que Ruskin no hubiera logrado escribir *Pintores modernos* si su padre no hubiera sido un próspero hombre de negocios. Rossetti tenía una pequeña renta personal; además pintaba. Sólo queda Keats, al que Atropos mató joven, como mató a John Clare en un manicomio y a James Thomson por medio del láudano que tomaba para drogar su decepción. Es una terrible verdad, pero debemos enfrentarnos con ella. Lo cierto —por poco que nos honre como nación— es que, debido a alguna falta de nuestro sistema social y económico, el poeta pobre no tiene hoy día, ni ha tenido durante los pasados doscientos años, la menor oportunidad. Creedme —y he pasado gran parte de diez años estudiando unas trescientas veinte escuelas elementales—, hablamos mucho de democracia, pero de hecho en Inglaterra un niño pobre no tiene muchas más esperanzas que un esclavo ateniense de lograr esta libertad intelectual de la que nacen las grandes obras literarias […].

El poeta pobre no tiene hoy día, ni ha tenido durante los últimos doscientos años, la menor oportunidad... En Inglaterra un niño pobre no tiene más esperanzas que un esclavo ateniense de lograr esta libertad intelectual de la que nacen las grandes obras literarias. Exactamente. La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres, no sólo durante doscientos años, sino desde el principio de los tiempos. Las mujeres han gozado de menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos

atenienses. Las mujeres no han tenido, pues, la menor oportunidad de escribir poesía. Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia»[168].

Es difícil pensar en una exposición más clara del asunto.

4.4 DE NUEVO ¿QUIÉN SOY YO? LA ESCRITURA COMO CONCIENCIA ÉTICA, POLÍTICA E HISTÓRICA

La opinión de que el arte no debe tener relación con la política constituye en sí una actitud política.

GEORGE ORWELL

4.4.1 INTRODUCCIÓN

Por los motivos comentados a lo largo de este trabajo y podríamos resumir como: democratización del proceso de lectura y también de escritura a lo largo de los siglos XIX y XX, la escritura va cayendo digamos hacia la tierra. Pasamos al aquí y al ahora, a una conciencia concreta limitada y con necesidades, tal como vimos en el capítulo anterior y ahora pasamos también a «una conciencia con otros», una conciencia en el mundo y para el mundo.

Este cambio en el concepto tanto de la naturaleza de la escritura como de las condiciones que la hacen posible tiene también un reflejo profundo en un conjunto de escritores que, desde posiciones y lugares geográficos a menudo dispares, empiezan a hacer hincapié en los factores históricos y políticos que influyen en la escritura o que la ensalzan.

[168] Woolf, V., op., cit., pp 151.

Cierto es que dos los textos principales que analizamos en este capítulo pertenecen a autores sudamericanos y que todos se sitúan, por razones históricas obvias, entre los años cincuenta y setenta. Pero no es esta, sin embargo, una temática ajena a autores de otras latitudes, empezando por el famoso texto de George Orwell *¿Por qué escribo?* Que fue publicado por primera vez en 1953 y que abajo analizamos.

4.4.2 ORWELL: ¿POR QUÉ ESCRIBO?

El texto de Orwell de 1953 podría ser considerado en este caso, si no como fundador, ya que ha habido textos anteriores que trataban el asunto de la relación de la escritura de ficción con el sustrato ético-político, sí, al menos como un importante y temprano referente.

Utilizamos aquí la versión que del mismo está publicada en los archivos públicos de la Universidad Autónoma de México en traducción de Vicente Quirarte[169].

En este texto Orwell plantea, de manera llana, como entre las más importantes motivaciones del escritor están la de su participación política en el mundo. De un modo o de otro, esta postura será amplificada y enriquecida y matizada por los autores que después mencionaremos: Sabato o Cortázar. Como comparten una misma época, que se extiende desde el final de la segunda guerra mundial hasta los años setenta. Época muy convulsa a nivel político en la que la sociedad occidental se intenta recuperar de las secuelas de una terrible guerra, del auge de los totalitarismos, de la pesadilla colectiva de los campos de concentración y también cómo no, de un mundo occidental

[169] Orwell, G., *¿Por qué escribo?* Revista *Casa de Tiempo* de la UAM, Vol. VII, Época III. Número 80. Consultado en línea: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/80_sep_2005/24_28.pdf

profundamente dividido entre dos visiones antagónicas del mundo y da lugar al periodo de la Guerra Fría.

—Las motivaciones o fuentes de la escritura

Veamos las famosas posiciones que Orwell defiende respecto de las motivaciones para la escritura y sobre todo sus reflexiones acerca de la motivación política:

> «Existen en cada autor en diferentes grados y sus proporciones variarán de tiempo en tiempo, de acuerdo con la atmósfera en que viva. Estos motivos son:
>
> I. Egoísmo absoluto.
>
> Deseo de parecer inteligente, de ser notado, de ser recordado tras la muerte, de desquitarse de adultos que nos lastimaron en la niñez, etc. Es un engaño pretender que éste no sea un poderoso motivo para escribir. Los escritores comparten esta característica con científicos, artistas, políticos, abogados, prósperos hombres de negocios, en fin, con toda la humanidad. La gran masa de seres humanos no es en grado extremo egoísta. Después de los treinta años abandonan la ambición individual; de hecho, en muchos casos abandonan incluso el sentido de ser individuales, y viven más bien para otros o simplemente existen sofocados por un trabajo vil. Pero existe también una minoría privilegiada, gente animosa y determinada a vivir su propia vida hasta el fin. Los escritores pertenecen a esta clase. Los escritores serios, hay que decirlo, son en su conjunto más vanidosos y egocéntricos que los periodistas, aunque menos interesados en el dinero.
>
> II. Entusiasmo estético.

Percepción de la belleza del mundo externo o de las palabras y su adecuado ordenamiento. Placer provocado por el impacto que producen los sonidos, la firmeza de la buena prosa o el ritmo de una historia lograda. Deseo de compartir una experiencia que, por considerarse valiosa, no debe perderse. Muchos escritores no consideran sólido este argumento estético, pero incluso un autor de panfletos o de libros de texto tendrá "palabras mascota" y frases que utilizará por razones no utilitarias, o manifestará preocupación por la tipografía, la medida de las márgenes, etc. De las guías de ferrocarril en adelante, no hay libro que se mantenga apartado de consideraciones estéticas.

III. Impulso histórico.

Deseo de mirar las cosas tal y como son, de investigar hechos reales y registrarlos para conocimiento de la posteridad. Placer provocado por el impacto que producen los sonidos, la firmeza de la buena prosa o el ritmo de una historia lograda. Deseo de compartir una experiencia que, por considerarse valiosa, no debe perderse. Muchos escritores no consideran sólido este argumento estético, pero incluso un autor de panfletos o de libros de texto tendrá "palabras mascota" y frases que utilizará por razones no utilitarias, o manifestará preocupación por la tipografía, la medida de las márgenes, etc. De las guías de ferrocarril en adelante, no hay libro que se mantenga apartado de consideraciones estéticas.

IV. Propósito político.

Utilizando la palabra político en el más amplio sentido posible. Deseo de orientar al mundo en cierta dirección, de alterar la idea de otra persona sobre la clase de sociedad por la cual hay que luchar. Una vez más, ningún libro puede mantenerse

apartado de preocupaciones políticas. La opinión de que el arte no debe tener relación con la política constituye en sí una actitud política.

Puede verse cómo estos impulsos variados se combaten entre sí, y cómo fluctúan de persona a persona y entre una época y otra. Por naturaleza –entendiendo por "naturaleza" la etapa a la que se llega en el periodo de la primera edad adulta– soy una persona en la cual los tres primeros motivos deberían exceder en valor al cuarto. En una época pacífica podía haber escrito libros esteticistas o meramente descriptivos, y haber permanecido casi indiferente a mis inclinaciones políticas. Pero me he visto forzado a convertirme en una especie de autor de panfletos.

Primero pasé cinco años en una profesión que no me satisfacía (la Policía Imperial India, en Birmania), y luego experimenté la pobreza y el sentido del fracaso. Esto incrementó mi repudio natural a la autoridad y por primera vez me hizo plenamente consciente de la existencia de las clases trabajadoras; mi estancia en Birmania me había permitido ya comprender la naturaleza del imperialismo: pero estas experiencias no bastaban para proporcionarme una orientación política definida. Sobrevinieron después Hitler, la guerra civil española. A fines de 1935 aún no lograba tener una decisión firme. Recuerdo un breve poema escrito en esos años en el que expresaba mi dilema:

Un vicario feliz hubiera sido
hace doscientos años,
que predicara sobre el juicio final
y mientras crecieran mis nogales.

Pero nacido, ay, en un mal tiempo,

he perdido ese cielo placentero,

pues el pelo crece encima de mis labios

y los clérigos van siempre rasurados.

Y más tarde aún hubo tiempos buenos,

era fácil complacernos,

arrullábamos nuestros

malos pensamientos

en el seno de los árboles.

Ignorantes de todo, osamos poseer

las alegrías que hoy disimulamos;

el verderol en la rama del manzano

podía hacer temblar a mis enemigos.

Pero los vientres de las muchachas y los chabacanos,

el pez dorado en el arroyo en sombras,

los caballos, los patos volando en el crepúsculo,

todos son sueños.

De nuevo está prohibido soñar;

mutilamos o escondemos nuestros gozos;

los caballos están hechos de acero cromado

y pequeños hombres gordos habrán de conducirlos.

Soy el gusano que jamás volvió,

el eunuco sin harem;

entre el sacerdote y el comisario

camino como Eugene Aram;

Y el comisario dice mi fortuna

mientras el radio suena,

pero el padre ha prometido un Austin Seven,

pues Duggie siempre paga.

Soné y viví en salas de mármol

y desperté sabiendo que era cierto.

No nací para un tiempo como éste:

¿Nació Smith? ¿Nació Jones? ¿Naciste tú?

La guerra civil española y otros acontecimientos de los años1936-1937 cambiaron la situación y de ahí en adelante supe dónde estaba mi lugar. Cada línea de trabajo serio que he redactado desde 1936 ha sido escrita, directa o indirectamente, contra el totalitarismo y en favor del socialismo democrático, como lo entiendo. Me parece absurdo, en una época como la nuestra, creer que es posible dejar de escribir sobre estos temas. De una u otra manera todos hablan de ellos. Simplemente se trata de elegir la postura que se desea y la manera de aproximarse a los hechos. Por otra parte, mientras más conscientes seamos de una tendencia política, más oportunidad tendremos de actuar políticamente sin sacrificar nuestra integridad estética e intelectual.

Lo que más he tratado de lograr durante los últimos diez años es hacer de la escritura política un arte. Mi punto de partida es siempre un sentimiento de camaradería, un sentido de la injusticia. Cuando me siento a escribir un libro, no me digo: "Voy a producir una obra de arte". Lo escribo porque deseo exponer alguna mentira, o algún hecho sobre el que quiero llamar la atención, y lo que me preocupa es ser escuchado. Pero no podría emprender la labor de escribir un libro ni un extenso artículo periodístico, si no fuera también una experiencia estética. Quienquiera que se interese en examinar mi obra, podrá ver que aunque contiene de manera muy clara propaganda, también hay en ella gran parte que un político de tiempo completo consideraría irrelevante. No quiero, ni es mi deseo, abandonar por completo la visión del mundo que adquirí cuando niño. Mientras viva y tenga salud continuaré sintiéndome fuertemente atraído por el estilo de la prosa, amando la superficie de la tierra, y obteniendo placer de los objetos sólidos, y sobras de la información inútil. No tiene caso querer eliminar esa parte mía. La tarea consiste en reconciliar mis simpatías y diferencias indelebles con el público esencial, actividades no individuales a las que nuestro tiempo nos fuerza a todos. No es fácil. Hacerlo trae consigo problemas de construcción y de lenguaje, y en cierta manera revive el problema verdad-plenitud.

Déjenme dar sólo un ejemplo sobre la clase de dificultad que esto provoca. Mi libro sobre la guerra civil española, *Homenaje a Cataluña*, es, por supuesto, un libro abiertamente político, pero está escrito, de manera fundamental, con cierto detalle y cuidado en la forma. Me esforcé realmente por decir toda la verdad sin violar mis instintos literarios. Pero entre otras cosas el libro incluye un extenso capítulo integrado por recortes de periódicos y material semejante en el que se defendía a los trotskistas acusados de conspirar al lado de Franco. Evidentemente

este capítulo, que después de uno o dos años perdería interés para cualquier lector ordinario, estropea el libro.

Un crítico al cual respeto me leyó una conferencia sobre la obra. "¿Por qué incluiste todas estas bagatelas? –dijo–; has convertido lo que podía haber sido un buen libro en periodismo." En España tuve la oportunidad de saber, como poca gente supo en Inglaterra, que se acusaba falsamente a personas que no eran culpables. Si eso no me hubiera provocado indignación, jamás hubiera escrito el libro.

De una u otra manera, el problema siempre retorna. La problemática del lenguaje es más delicada y tomaría largo tiempo discutirla. De los últimos años sólo diré que he tratado de escribir de manera menos pintoresca y con mayor exactitud. En todo caso, considero que una vez que hemos perfeccionado un estilo de escritura, es porque ya lo hemos superado.

Animal Farm fue el primer libro en que traté, con plena conciencia de lo que estaba haciendo, de unir en un todo mis propósitos políticos y mis objetivos artísticos. En siete años no he escrito una novela, pero espero hacerlo pronto. Está destinada a ser un fracaso, todo libro es un fracaso, pero sé con cierta claridad la clase de obra que deseo escribir.

Al retroceder una o dos páginas atrás, me doy cuenta de que pareciera que mis motivos para escribir están completamente inspirados por el público. No quiero que eso quede como impresión final. Todos los escritores son vanidosos, egoístas y perezosos, y en lo más profundo de sus motivos yace un misterio. Escribir un libro es una lucha horrible, exhaustiva, semejante al prolongado padecimiento de una dolorosa enfermedad. No se debiera emprender jamás una tarea así si no se siente estar dominado por un demonio al que no es posible resistir ni comprender.

> Porque lo único que podemos saber es que ese demonio es simplemente igual al instinto que lleva al bebé a llorar en demanda de atención.
>
> Y sin embargo, también es verdad que no es posible escribir nada legible a menos que se luche constantemente para borrar nuestra propia personalidad. La buena prosa es como el vidrio de una ventana. No puedo afirmar con certeza cuáles de mis motivos son los más sólidos, pero sé cuáles merecen ser seguidos. Y al mirar retrospectivamente mi trabajo, me doy cuenta de que, invariablemente, cuando no tuve un propósito político, escribí libros carentes de vida y fui traicionado por todo tipo de embustes como pasajes rosas, adjetivos de ornato, oraciones que no tenían significado»[170].

—¿Tiene la escritura una función política?

Como vemos Orwell sienta las bases de una problemática que se abrirá en estos años de mediados del siglo XX. Cada uno de los autores que tratamos a continuación aportará una visión propia del problema, sin embargo, la problemática principal estaba planteada: ¿Cuáles son los impulsos fundamentales de la escritura? ¿Son estos impulsos, especialmente el individual y el colectivo o político compatibles entre sí? ¿Tiene que tener la ficción una función política? Es más, ¿no es cierto que aunque no lo pretenda la ficción tiene siempre una función política? Y, lo que más nos interesa en nuestro caso: ¿de qué modo influye esta relación de lo ficcional con lo político a la hora de la práctica efectiva de la ficción? Vemos como esta cuestión no es respondida por Orwell, quien, sin embargo sí la plantea de manera indirecta cuando comenta que las

[170] Orwell, George, op., cit.

obras que fueron escritas sin un claro propósito político, es decir, sin el propósito de luchar contra alguna injusticia concreta resultan obras estériles.

4.4.3 CORTÁZAR: ESCRITURA Y REBELIÓN

A pesar de que Cortázar no tiene un tratado unitario en el que hable de técnicas compositivas sí fue dando a la prensa, diseminados aquí y allá, algunos textos que han pasado a convertirse en clásicos de los talleres de escritura creativa; de especial importancia para los escritores de relato.

En estos textos hay distintas propuestas acerca de la escritura que van desde la adhesión a la propuesta surrealista de una manera muy particular a la consideración de la escritura en relación con la realidad política. Así, observamos a lo largo de más de treinta años de textos sobre la práctica de la ficción una especie de camino evolutivo que el propio Cortázar describirá en el último de los textos que aquí tratamos.

Buena parte de este apartado podría muy bien haberse incluido en el apartado dedicado a las condiciones de posibilidad respecto de la conciencia del escritor. Cortázar, como Lispector o Duras se muestra contrario a la técnica en escritura creativa y propone que el origen de la función y la metodología necesaria para que esta funcione se encuentra, precisamente en un acceso a un tipo muy particular de conciencia. Sin embargo desde el primero de sus textos sobre el oficio, que a continuación tratamos, existe en Cortázar la idea más o menos vaga de que la escritura es, tiene que ser de algún modo, rebelión.

—La teoría del túnel: la rebelión textual

El primero de estos textos es «La teoría del túnel», un texto más programático que descriptivo que trata fundamentalmente sobre novela y sobre una nueva forma de escribir novela. El texto fue redactado en 1947, mientras Cortázar escribía *Bestiario,* años antes de que redactara su primera novela (*Divertimento*, 1949) y mucho antes, desde luego de componer sus más reconocidas novelas. Se trata, pues, como veremos luego en Benet, de un texto programático, por lo que no trata de frente el asunto que nos ocupa; y sin embargo, no deja de tener para nosotros mucho interés.

Cortázar, que acaba de abandonar su trabajo en la universidad, hace una defensa de la escritura como algo contrapuesto a la gramática; y sobre todo como una renovación del surrealismo y del existencialismo de corte Sartreano —el subtítulo del artículo es «Notas para, una ubicación del surrealismo y el existencialismo»— como teorías o escuelas que estaban propugnando una renovación de las artes y una reconexión del arte con la vida de aspiraciones humanistas. No deja de tener importancia para nosotros en este trabajo el hecho de que el autor, antes de componer su obra, se haga con un aparato filosófico que defiende su propuesta estética y que, le sirve de guía; Cortázar nunca renunciará a la visión de la literatura que expone en *La teoría del túnel*, a lo largo de su carrera.

> «El caballo y su viva entraña amanecen a una tarea terrible, y lo que va del siglo ha mostrado el astillamiento de estructuras consideradas escolarmente como normativas. Aún no hemos conocido mucho más que el movimiento de destrucción; este ensayo tiende a afirmar la existencia de un movimiento constructivo, que se inicia sobre bases distintas a las tradicionalmente literarias, y que sólo podría confundirse con la línea histórica por la analogía de los instrumentos. Es en este punto donde el término literatura requiere ser sustituido

por otro que, conservando la referencia al uso instrumental del lenguaje, precise mejor el carácter de esta actividad que cumple cierto escritor contemporáneo»[171].

Y así: «El lenguaje de las letras ha incurrido en hipocresía al pretender estéticamente modalidades no estéticas del hombre; no sólo parcelaba el ámbito total de lo humano sino que llegaba a deformar lo informulable para fingir que lo formulaba; no sólo empobrecía el reino sino que vanidosamente mostraba falsos fragmentos que reemplazaban —fingiendo serlo— a aquello irremisiblemente fuera de su ámbito expresivo»[172].

Propone entonces Cortázar una superación del Surrealismo, cuyas técnicas comentaremos abajo, que dé, en todo caso, formas nuevas para la expresión de lo humano (de esta crítica, que coincide en parte con la que Pavese hace a las técnicas surrealistas será retomada al final de este trabajo):

> «No puede decirse que la tentativa de escritura automática haya tenido más valor que el de ilustración y alerta, porque en definitiva el escritor está dispuesto a sacrificarlo todo menos la conciencia de lo que hace, como tanto lo repitiera Paul Valéry. Afortunadamente, en las formas conscientes de la creación se ha arribado a una concepción análoga de las relaciones necesarias entre la estructura-situación y la estructura expresión; se ha advertido, a la luz de Rimbaud y el surrealismo, que no hay un lenguaje científico —o sea colectivo, social— capaz de rebasar los cuadros de la conciencia colectiva y social, es decir limitada y atávica; que es preciso hacer el lenguaje para cada Situación, y que al recurrir a sus elementos analógicos, prosódicos y aun estilísticos, necesarios para alcanzar comprensión

[171] Cortázar, J., *Obra Crítica 1*, Alfaguara, Madrid, 1994, pp 62.
[172] Cortázar, J., *Obra Crítica 1*, pp 67.

ajena, es preciso encararlos desde la situación para la cual se los emplea, y no desde el lenguaje mismo»[173].

Y finalmente propone la Teoría del túnel:

«Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo y sorpresa. Una mujer puede cubrirse de verde desde el cuello a los zapatos sin sorprender a nadie; pero si además se tiñe de verde el cabello, hará detenerse a la gente en la calle. La operación del túnel ha sido técnica común de la filosofía, la mística y la poesía, —tres nombres para una no disímil ansiedad óntica—; pero el conformismo medio de la «literatura» a los órdenes estéticos torna insólita una rebelión contra los cuadros internos de su actividad»[174].

Interesantísima, como decíamos, para nosotros esta teoría, no tanto por su interés estético —enorme, sin duda— sino por su situación práctica en la construcción de la obra del escritor: este programa sitúa a Cortázar en un lugar desde el que mirar y en un sitio desde el que construir su obra, una obra que será siempre consciente de esta propuesta teórica que la funda. En Cortázar, como en Orwell y en Sabato hay una aspiración ético-política que pugna por convertirse en parte del mismo proceso de la escritura, incluso en sus fases iniciales, las de la conciencia.

O como muy bien explica el propio Cortázar estaríamos condenándolos a una visión, única, de la realidad:

[173] Cortázar, J., *Obra Crítica 1,* pp 69.
[174] Cortázar, J., *Obra Crítica 1,* pp 72.

> «La ruptura del lenguaje ha sido entendida desde 1910 como una de las formas más perversas de la autodestrucción de la cultura occidental; consúltese la bibliografía adversa a *Ulises* y al surrealismo. […]
>
> El estudio de los usos estilísticos prueba cómo los escritores impresionistas (los Goncourt, por ejemplo) buscan ya —valiéndose en general de la imagen— aludir, sesgar, decir extra etimológicamente. En argucias como la aliteración, la imagen, el ritmo de la frase (siguiendo el dibujo de lo que mienta) y en los trucos de efecto —finales de capítulo, ruptura de tensiones, tan bien empleadas por los románticos—, se barrunta ya la rebelión contra el verbo enunciativo en sí. La historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esa rebelión. Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática. EL ESCRITOR ES EL ENEMIGO POTENCIAL Y HOY YA ACTUAL— DEL IDIOMA. El gramático lo sabe y por eso está siempre vigilante, denunciando tropelías y transgresiones, aterrado ante esa paulatina dislocación de un mecanismo que él concibe, ordena y fija como una perfecta, infalible máquina de enunciación»[175].

Lo que Cortázar propone finalmente como forma nueva, como ruptura de lo que él llama estético —formas heredadas— es una fusión de la poesía con la novela, o, en todo caso, una superación de los géneros como paso necesario para el tipo de expresión que él propone; este punto concreto nos interesa menos sin duda, para nuestra reflexión. Vamos aun así a reseñarlo: «El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema. No es inútil recordar aquí que el teatro

[175] Cortázar, J., *Obra Crítica 1,* pp 75-77.

ha sido la gran avanzada de la poesía en campos genéricamente reservados a la novela moderna; Sófocles y Shakespeare abordan el problema de manifestar poéticamente situaciones que más tarde el novelista hará suyas» [176].

—Otras ideas sobre el método de la escritura que profundizan la idea de «El túnel»

En sucesivas obras Cortázar va apuntalando estas ideas acerca del origen y esencia de la ficción. Haremos una revisión general para poder tener una visión de conjunto de la propuesta del autor.

El origen de lo fantástico

El primero de estos textos, que van apareciendo desperdigados en prensa o en distintas recopilaciones es «El sentimiento de lo fantástico». Un texto que fue recopilado en *La vuelta al día en ochenta mundos*[177].Así habla Cortázar del origen de los cuentos fantásticos:

> «Creo que en la infancia nunca sentí realmente lo fantástico; palabras, frases, relatos, libros, bibliotecas lo fueron destilando en la vida exterior por un acto de voluntad. Una elección. Me escandalizó que mi amigo rechazara el caso de Wilhelm Storitz, si alguien había escrito sobre un hombre invisible ¿no bastaba para que su existencia fuera irrefutablemente posible? Al fin y al cabo el día que escribí mi primer cuento fantástico no hice otra cosa que intervenir en una operación que hasta entonces había sido vicaria: un Julio reemplazó al otro con sensible pérdida para los dos. […]

[176] Cortázar, J., *Obra Crítica 1,* pp 91.
[177] Cortázar, J. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.

> En una de las *Iluminations,* Rimbaud muestra todavía al joven sometido "a la tentación de Antonio ", presa de "los tics de un orgullo pueril, el abandono y el espanto". De esa sujeción a la contingencia se saldrá por una voluntad de cambiar el mundo. "Te aplicarás a ese trabajo" dice y se dice Rimbaud. "Todas las posibilidades armónicas y arquitecturales vibrarán en torno de tu eje central". La verdadera alquimia reside en esta fórmula: *Tu memoria y tus sentidos serán solo el alimento de tu impulso creador. En cuanto al mundo, en cuanto salgas, ¿en qué se habrá convertido? En todo caso, nada que ver con las apariencias actuales.*
>
> Si el mundo nada tendrá que ver con las apariencias actuales, el impulso creador del poeta habrá metamorfoseado las funciones pragmáticas de la memoria y de los sentidos; toda "ars combinatoria", la aprensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son la modalidad natural del que *vive para esperar lo inesperado*. […] El orden será abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que no se poseen coordenadas inmediatas»[178].

De modo que, lo que está defendiendo Cortázar, podemos inducir es que para llegar a la escritura, a un cierto tipo de escritura, hace falta una operación de la voluntad; de estar expectante, de ponerse en disposición a ver, oír, pensar de manera diferente. También, como es sabido, está proponiendo un tipo de obra que no tiene principio ni final, una obra abierta. Sin restricciones.

El lenguaje literario como vuelta a la metáfora, la razón analógica

[178] Cortázar, J., "Sobre lo fantástico" en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1968, pp 42-44.

Seguimos con el análisis de otros dos artículos claves para entender la postura de Cortázar sobre el tema que nos ocupa: «Para una poética» y «Algunos aspectos del cuento».

«Para una poética data de 1954» en él recoge Cortázar su concepción del lenguaje literario:

> «Un chico de cuatro años puede decir con toda espontaneidad: «Qué raro que los árboles se abriguen en verano, al revés de nosotros», pero sólo a los ocho, y con qué trabajo, aprenderá las características de lo vegetal y lo que va de un árbol a una legumbre. Harto se ha probado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía; basta con preguntarle a Jean Paulhan. La poesía asoma en un terreno común y hasta vulgar, como el cisne en el cuento de Andersen; y lo que puede despertar curiosidad es por qué, entre tanto patito, crece de cuando en cuando uno con destino diferente.
>
> […] Esa *dirección analógica* del hombre, superada poco a poco por el predominio de la versión racional del mundo, que en el occidente determina la historia y el destino de las culturas, persiste en distintos estratos y con distintos grados de intensidad en coda individuo»[179].

Cortázar defenderá así que la razón analógica es natural al hombre, que es el tipo de razón usada por la poesía, en contraposición a la razón lógica y que ese tipo de pensamiento, centrado en la metáfora es el que debe aplicarse a la prosa también.

Asimismo defenderá Cortázar que la razón analógica o mágica ha sido desterrada del mundo por el pensamiento lógico-filosófico. Por otra parte en el poeta, que Cortázar propone como modelo de artista, la analogía es semejante a la de los pueblos primitivos; solo que en el poeta occidental la analogía convive con la lógica, porque los momentos

[179] Cortázar, J., «Para una poética», en *Obra Crítica* 2, Alfaguara, Madrid, 1994, pp 254-255.

poéticos son limitados, mientras que en el primitivo es la realidad toda: «En el primitivo, la lógica no ha empezado todavía; en nosotros, es ama y señora diurna, pero por debajo, como decía Rimbaud, «*la symphonie fait son remuement dans les profondeurs*», y por eso debajo de la mesa donde se enseña la geometría, el buen matabelé y Henri Michaux se frotan las narices y se entienden. ¿Cómo resistir aquí a estas palabras de Blondel: «*Le propre de telles representations est plutôt de faire battre les coeurs que d'illuminer les intelligences*»»[180].

O: «Y ahora dejemos irse al matabelé, para mirar de lleno este operar poético cuyas latencias son las del inconsciente colectivo *dándose en un medio de altísima cultura intelectual* —frase que subrayo para alejar del todo a nuestro buen salvaje y evitarme que me acusen de sostener que el poeta *es un primitivo.* El poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar «primordiales», anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego a su cacareado imperio»[181].

Finalmente defenderá Cortázar que el poeta tiene también en común con el mago primitivo un ansia de dominio, pero no de dominio de la tribu, como el mago primitivo sino de dominio de conocimiento, del ser: el poeta hereda de sus remotos ascendientes un ansia de dominio, aunque no ya en el orden fáctico; el mago ha sido vencido en él y sólo queda el poeta, *mago metafísico,* evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser. En todo objeto —que el mago busca apropiarse *como tal*— el poeta ve una esencia distinta de la suya, y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente. Se es más rico de ser cuando, además de ciervo, se alcanza a ingresar en el viento oscuro»[182]

[180] Cortázar, J., «Para una poética», en *Obra Crítica* 2, pp 263.
[181] Cortázar, J., «Para una poética», en *Obra Crítica* 2, pp 266.
[182] Cortázar, J., «Para una poética», en *Obra Crítica* 2, pp 269.

Finalmente expone, Cortázar, a esa ansia de dominio va unido el ansia de canto de alabanza. Por eso el decir lírico no es discursivo y por eso entra en el ser: «Renunciando sabiamente al sendero discursivo, el celebrante irrumpe en lo esencial, cediendo a su connaturalidad afectiva, estimulando una posibilidad analógica exaltada, *musicalizada*, para hacerla *servir esencias* e ir directa y profundamente al ser»[183].

El cuento como género primordial de la ficción: la escritura del impulso poético

En 1962 Cortázar dicta en La Habana una conferencia que ulteriormente se convertirá en uno de sus textos clásicos sobre el arte de narrar. Se trata de «Algunos aspectos del cuento».

En este texto Cortázar parte de la definición, ya clásica, del cuento por contraposición a la novela, comparándolo con la diferencia entre la fotografía y el cine: «es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en el foco o en el cuento»[184].

A partir de esta idea Cortázar analiza la tensión, debida a las limitaciones de tiempo y espacio que debe tener un cuento efectivo. Por otra parte, defiende, el cuento debe elegir un tema y un tratamiento del tema capaces de irradiar significado fuera de sí mismo, como hacen, pone como ejemplo los cuentos de Chejov o de Katherine Mansfield: «La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese

[183] Cortázar, J., «Para una poética», en *Obra Crítica* 2, pp 270.
[184] Cortázar, J., «Algunos aspectos del cuento» en Obras Completas II, Alfaguara, Madrid 1994, pp 376.

tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista»[185].

Cortázar defiende también que en su método de escritura los temas lo eligen a él, sin embargo, no defiende que esto sea así para todos los escritores, o debe serlo. Lo que sí defiende es que el tema del cuento, elegido o asumido, debe tener la complejidad suficiente para poder ser significativo, a esto lo llama Cortázar la capacidad de «imán»:

> «A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia»[186].

Defenderá también Cortázar que un tema puede ser muy significativo para un autor y no valer para otro. Y comenta que de hecho, las anécdotas que a mucha gente le parecen significativas, materia de cuento o de relato, no tienen ningún interés para el autor.

En último término Cortázar habla de la factura del cuento una vez que se tiene un tema significativo. El tema no es suficiente, hará falta el oficio, en este caso, defiende Cortázar, hará falta presentar el tema con una mezcla de tensión e intensidad y que haga el tema interesante para el lector.

[185] Cortázar, J., «Algunos aspectos del cuento» en Obras Completas II., pp 378.
[186] Cortázar, J., «Algunos aspectos del cuento» en Obras Completas II, pp 379.

«Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado «El tonel de amontillado» de Edgar Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. "Los asesinos", de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente en el drama. Pero pensemos en los cuentos de Joseph Conrad, de D.H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso del "El tonel de amontillado" y de "Los asesinos", los hechos, despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James —"La lección del maestro"—, por ejemplo se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento»[187].

En 1969 Cortázar publica *Último round,* en esta recopilación de textos y artículos aparece «Del cuento breve y sus alrededores», otro de los textos clave del autor sobre la

[187] Cortázar, J., «Algunos aspectos del cuento» en Obras Completas II, pp 383-384.

escritura de relatos. En este texto Cortázar profundiza en algunas de las propuestas del texto anteriormente citado.

Empieza su exposición citando el *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga, que en su momento comentaremos en este trabajo, para reconocer la validez del último punto del decálogo, el que instaba a escribir el cuento como si solo importase para el pequeño mundo de sus personajes, del que el autor tiene que sentir que puede, que podría haber sido uno.

Añade Cortázar a las características de la escritura del relato el que éste debe estar escrito desde dentro hacia afuera —no así en la novela, se sobreentiende, que admitiría más estrategias—. Añade Cortázar en este texto sus propias experiencias personales como narrador de cuentos, que podrían sernos de utilidad:

> «Cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque

narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa»[188]

A continuación Cortázar habla de las fuentes psicológicas de la escritura, que nos interesa en especial en este trabajo:

> «Esto lleva necesariamente a la cuestión de la técnica narrativa, entendiendo por esto el especial enlace en que se sitúan el narrador y lo narrado. Personalmente ese enlace se me ha dado siempre como una polarización, es decir que si existe el obvio puente de un lenguaje yendo de una voluntad de expresión a la expresión misma, a la vez ese puente me separa, como escritor, del cuento como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre, con la última palabra, en la orilla opuesta. Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola»[189].

Y prosigue, hablando de la diferencia entre los cuentos que se escriben bajo este influjo a los que nacen del mero oficio. Es interesante comprobar cómo Cortázar en este texto

[188] Cortázar, J., «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round*, Siglo XXI, México, 1999, pp 61-64.
[189] Cortázar, J., «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round,* pp 65-66.

acaba identificando el relato efectivo con aquél que ha salido de este influjo, así que en parte la técnica, la tensión y la intensidad vendrían de este impulso inicial:

> «Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*. Quizá el rasgo diferencial más penetrante —lo he señalado ya en otra parte— sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables; y la tensión del cuento nació de esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica literaria deliberada, puesto que había en juego una operación en alguna medida fatal que no toleraba pérdida de tiempo; estaba allí, y sólo de un manotazo podía arrancársela del cuello o de la cara. En todo caso así me tocó escribir muchos de mis cuentos; incluso en algunos relativamente largos, como *Las armas secretas*, la angustia omnipresente a lo largo de todo un día me obligó a trabajar empecinadamente hasta terminar el relato y sólo entonces, sin cuidarme

de releerlo, bajar a la calle y caminar por mí mismo, sin ser ya Pierre, sin ser ya Michèle.

Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un "état second"»[190].

E insiste en la espontaneidad de ese tipo de escritura:

«Escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes y ese antes, que aconteció en un plano donde "la sinfonía se agita en la profundidad", para decirlo con Rimbaud, es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras. Y por eso, porque todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena, ni siquiera el remate del cuento presenta problemas, sé que puedo escribir sin detenerme, viendo presentarse y sucederse los episodios, y que el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida. Me acuerdo de la mañana en que me cayó encima *Una flor amarilla:* el bloque amorfo era la noción del hombre que encuentra a un niño que se le parece y tiene la deslumbradora intuición de que somos inmortales. Escribí las primeras escenas sin la menor vacilación, pero no sabía lo que iba a ocurrir, ignoraba el desenlace de la historia. Si en ese momento alguien me hubiera interrumpido para decirme: "Al final el protagonista va a envenenar a Luc", me hubiera quedado estupefacto. Al final el protagonista envenena a Luc, pero eso llegó como todo lo anterior, como una madeja que se desovilla a medida que tiramos; la verdad es que en mis cuentos no hay el menor mérito *literario*, el menor esfuerzo. Si algunos se salvan del olvido es porque he sido capaz de recibir y transmitir sin demasiadas pérdidas esas latencias de una

[190] Cortázar, J., «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round*, pp 67-68.

psiquis profunda, y el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico»[191].

A partir de este momento Cortázar volverá sobre su vieja idea, que parecía haber abandonado en «Algunos aspectos del cuento» de que la narrativa, al menos la narrativa que él está defendiendo surge del mismo modo que la poesía.

> «La génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen "normal" de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasiosa. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable»[192].

—Escritura como rebelión: estética, metafísica, política

El último de los textos que tratamos aquí, y en el que el autor hace balance de todas sus ideas sobre la escritura es un texto de 1980: las *Lecciones de literatura* de Cortázar, que

[191] Cortázar, J., «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round,* pp 74.
[192] Cortázar, J., «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round*, pp 75-78.

fueran publicadas por primera vez en los años ochenta por Aguilar y que leemos en la reedición hecha por Alfaguara[193] en 2013.

Rebelión estética

En el primero de los capítulos de estas clases habla Cortázar de su propio camino como escritor y allí señala cómo el escritor parece tener una evolución desde la pura estética y la relación de la literatura con nada más que la literatura a otro momento en el que el escritor empieza a relacionar la literatura con el mundo:

> «No usábamos esas palabras y no sabíamos lo que eran, pero ahora me doy perfecta cuenta de que viví mis primeros años de lector y de escritor en una fase que tengo derecho a calificar de "estética", donde lo literario era fundamentalmente leer los mejores libros a los cuales tuviéramos acceso y escribir con los ojos fijos en algunos casos en modelos ilustres y en otros en un ideal de perfección estilística profundamente refinada. Era una época en la que los jóvenes de mi edad no nos dábamos cuenta hasta qué punto estábamos al margen y ausentes de una historia particularmente dramática que se estaba cumpliendo en torno de nosotros, porque esa historia también la captábamos desde un punto de vista de lejanía, con distanciamiento espiritual. Viví en Buenos Aires, desde lejos por supuesto, el transcurso de la guerra civil en que el pueblo de España luchó y se defendió contra el avance del franquismo que finalmente habría de aplastarlo. Viví la segunda guerra mundial, entre el año 39 y el año 45, también en Buenos Aires. ¿Cómo vivimos mis amigos y yo esas guerras? En el primer caso éramos profundos partidarios de la República española, profundamente antifranquistas; en

[193] Cortázar, J., *Clases de literatura*, Alfagura, Buenos Aires, 2013.

el segundo, estábamos plenamente con los aliados y absolutamente en contra del nazismo. Pero en qué se traducían esas tomas de posición: en la lectura de los periódicos, en estar muy bien informados sobre lo que sucedía en los frentes de batalla; se convertían en charlas de café en las que defendíamos nuestros puntos de vista contra eventuales antagonistas, eventuales adversarios. A ese pequeño grupo del que formaba parte pero que a su vez era parte de muchos otros grupos, nunca se nos ocurrió que la guerra de España nos concernía directamente como argentinos y como individuos; nunca se nos ocurrió que la segunda guerra mundial nos concernía también aunque la Argentina fuera un país neutral. Nunca nos dimos cuenta de que la misión de un escritor que además es un hombre tenía que ir mucho más allá que el mero comentario o la mera simpatía por uno de los grupos combatientes. Esto, que supone una autocrítica muy cruel que soy capaz de hacerme a mí y a todos los de mi clase, determinó en gran medida la primera producción literaria de esa época: vivíamos en un mundo en el que la aparición de una novela o un libro de cuentos significativo de un autor europeo o argentino tenía una importancia capital para nosotros, un mundo en el que había que dar todo lo que se tuviera, todos los recursos y todos los conocimientos para tratar de alcanzar un nivel literario lo más alto posible. Era un planteo estético, una solución estética; la actividad literaria valía para nosotros por la literatura misma, por sus productos y de ninguna manera como uno de los muchos elementos que constituyen el contorno, como hubiera dicho Ortega y Gasset "la circunstancia", en que se mueve un ser humano, sea o no escritor»[194].

Rebelión metafísica

[194] Cortázar, *Clases de literatura*, Alfaguara, pp 16-18.

Va narrando Cortázar cómo poco a poco y de manera intuitiva se fue aproximando a la consideración de la literatura como otra cosa:

> «Desde muy joven sentí en Buenos Aires el contacto con las cosas, con las calles, con todo lo que hace de una ciudad una especie de escenario continuo, variante y maravilloso para un escritor. Si por un lado las obras que en ese momento publicaba alguien como Jorge Luis Borges significaban para mí y para mis amigos una especie de cielo de la literatura, de máxima posibilidad en ese momento dentro de nuestra lengua, al mismo tiempo me había despertado ya muy temprano a otros escritores de los cuales citaré solamente uno, un novelista que se llamó Roberto Arlt y que desde luego es mucho menos conocido que Jorge Luis Borges porque murió muy joven y escribió una obra de difícil traducción y muy cerrada en el contorno de Buenos Aires. Al mismo tiempo que mi mundo estetizante me llevaba a la admiración por escritores como Borges, sabía abrir los ojos al lenguaje popular, al lunfardo de la calle que circula en los cuentos y las novelas de Roberto Arlt. Es por eso que, cuando hablo de etapas en mi camino, no hay que entenderlas nunca de una manera excesivamente compartimentada: me estaba moviendo en esa época en un mundo estético y estetizante pero creo que ya tenía en las manos o en la imaginación elementos que venían de otros lados y que todavía necesitarían tiempo para dar sus frutos. Eso lo sentí en mí mismo poco a poco, cuando empecé a vivir en Europa.
>
> Siempre he escrito sin saber demasiado por qué lo hago, movido un poco por el azar, por una serie de casualidades: las cosas me llegan como un pájaro que puede pasar por la ventana. En Europa continué escribiendo cuentos de tipo estetizante y muy imaginativos, prácticamente todos de tema fantástico. Sin darme cuenta, empecé a tratar temas que se separaron de ese primer momento de mi trabajo. En

esos años escribí un cuento muy largo, quizá el más largo que he escrito, "El perseguidor" —del que hablaremos más en detalle llegado el momento— que en sí mismo no tiene nada de fantástico pero en cambio tiene algo que se convertía en importante para mí: una presencia humana, un personaje de carne y hueso, un músico de jazz que sufre, sueña, lucha por expresarse y sucumbe aplastado por una fatalidad que lo persiguió toda su vida. (Los que lo han leído saben que estoy hablando de Charlie Parker, que en el cuento se llama Johnny Cárter.) Cuando terminé ese cuento y fui su primer lector, advertí que de alguna manera había salido de una órbita y estaba tratando de entrar en otra. Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir; aunque pudiera tener simpatía o cariño por determinados personajes de esos cuentos, era muy relativo: lo que verdaderamente me importaba era el mecanismo del cuento, sus elementos finalmente estéticos, su combinatoria literaria con todo lo que puede tener de hermoso, de maravilloso y de positivo. En la gran soledad en que vivía en París de golpe fue como estar empezando a descubrir a mi prójimo en la figura de Johnny Cárter, ese músico negro perseguido por la desgracia cuyos balbuceos, monólogos y tentativas inventaba a lo largo de ese cuento.

Ese primer contacto con mi prójimo —creo que tengo derecho a utilizar el término—, ese primer puente tendido directamente de un hombre a otro, de un hombre a un conjunto de personajes, me llevó en esos años a interesarme cada vez más por los mecanismos psicológicos que se pueden dar en los cuentos y en las novelas, por explorar y avanzar en ese territorio —que es el más fascinante de la literatura al fin y al cabo— en que se combina la inteligencia con la sensibilidad

de un ser humano y determina su conducta, todos sus juegos en la vida, todas sus relaciones y sus interrelaciones, sus dramas de vida, de amor, de muerte, su destino; su historia, en una palabra. Cada vez más deseoso de ahondar en ese campo de la psicología de los personajes que estaba imaginando, surgieron en mí una serie de preguntas que se tradujeron en dos novelas, porque los cuentos no son nunca o casi nunca problemáticos: para los problemas están las novelas, que los plantean y muchas veces intentan soluciones»[195].

Sin embargo Cortázar cuenta cómo él fue incapaz de hacer lo que se entiende por novela psicológica, porque carecía de la convicción fundamental para hacer tal cosa, y lo mismo le pasaba a sus personajes, que como él mismo expresa, parecían no entender la vida. Esto le llevo al segundo estadio de su escritura, el metafísico:

> «Ya en "El perseguidor", con toda su torpeza y su ignorancia, Johnny Cárter se plantea problemas que podríamos llamar "últimos". El no entiende la vida y tampoco entiende la muerte, no entiende por qué es un músico, quisiera saber por qué toca como toca, por qué le suceden las cosas que le suceden. Por ese camino entré en eso que con un poco de pedantería he calificado de etapa metafísica, es decir una autoindagación lenta, difícil y muy primaria —porque yo no soy un filósofo ni estoy dotado para la filosofía— sobre el hombre, no como simple ser viviente y actuante sino como ser humano, como ser en el sentido filosófico, como destino, como camino dentro de un itinerario misterioso».[196]

Rebelión ética y política

Finalmente Cortázar explica cómo llega a lo que él llama la «etapa histórica» de su escritura:

[195] Cortázar, J.; *Clases de literatura*, Alfaguara, pp 18-19.
[196] Cortázar, J; *Clases de literatura*, Alfaguara, pp 20.

«Esa etapa histórica suponía romper el individualismo y el egoísmo que hay siempre en las investigaciones del tipo que hace Oliveira, ya que él se preocupa de pensar cuál es su propio destino en tanto destino del hombre pero todo se concentra en su propia persona, en su felicidad y su infelicidad. Había un paso que franquear: el de ver al prójimo no sólo como el individuo o los individuos que uno conoce sino verlo como sociedades enteras, pueblos, civilizaciones, conjuntos humanos. Debo decir que llegué a esa etapa por caminos curiosos, extraños y a la vez un poco predestinados. Había seguido de cerca con mucho más interés que en mi juventud todo lo que sucedía en el campo de la política internacional en aquella época: estaba en Francia cuando la guerra de liberación de Argelia y viví muy de cerca ese drama que era al mismo tiempo y por causas opuestas un drama para los argelinos y para los franceses. Luego, entre el año 59 y el 61, me interesó toda esa extraña gesta de un grupo de gente metida en las colinas de la isla de Cuba que estaban luchando para echar abajo un régimen dictatorial. (No tenía aún nombres precisos: a esa gente se los llamaba "los barbudos" y Batista era un nombre de dictador en un continente que ha tenido y tiene tantos.) Poco a poco, eso tomó para mí un sentido especial. Testimonios que recibí y textos que leí me llevaron a interesarme profundamente por ese proceso, y cuando la Revolución cubana triunfó a fines de 1959, sentí el deseo de ir. Pude ir —al principio no se podía— menos de dos años después. Fui a Cuba por primera vez en 1961 como miembro del jurado de la Casa de las Américas que se acababa de fundar. Fui a aportar la contribución del único tipo que podía dar, de tipo intelectual, y estuve allí dos meses viendo, viviendo, escuchando, aprobando y desaprobando según las circunstancias. Cuando volví a Francia traía conmigo una experiencia que me había sido totalmente ajena: durante casi dos meses no estuve metido con grupos

de amigos o con cenáculos literarios; estuve mezclándome cotidianamente con un pueblo que en ese momento se debatía frente a las peores dificultades, al que le faltaba todo, que se veía preso en un bloqueo despiadado y sin embargo luchaba por llevar adelante esa autodefinición que se había dado a sí mismo por la vía de la revolución. Cuando volví a París eso hizo un lento pero seguro camino. Habían sido invitaciones de pasaporte para mí y nada más, señas de identidad y nada más. En ese momento, por una especie de brusca revelación —y la palabra no es exagerada—, sentí que no sólo era argentino: era latinoamericano, y ese fenómeno de tentativa de liberación y de conquista de una soberanía a la que acababa de asistir era el catalizador, lo que me había revelado y demostrado que no solamente yo era un latinoamericano que estaba viviendo eso de cerca sino que además me mostraba una obligación, un deber. Me di cuenta de que ser un escritor latinoamericano significaba fundamentalmente que había que ser un latinoamericano escritor: había que invertir los términos y la condición de latinoamericano, con todo lo que comportaba de responsabilidad y deber, había que ponerla también en el trabajo literario. Creo entonces que puedo utilizar el nombre de etapa histórica, o sea de ingreso en la historia, para describir este último jalón en mi camino de escritor»[197].

En general considera Cortázar ese es el camino que ha seguido la literatura en Latinoamérica en el s. XX, y ese sería, intuimos, el camino de la literatura en general.

Se abre una enorme perspectiva y sobre todo una enorme pregunta con estos estudios de Cortázar: ¿Es cierto que la práctica de la escritura pasa por estadios de madurez? ¿Es cierto que el estadio ético y político es ineludible? Como en las secciones anteriores dejamos abiertas estas preguntas para nuestro balance final del presente capítulo.

[197] Cortázar, J; *Clases de literatura*, Alfaguara, pp 22-24.

4.4.4 SABATO: LA ESCRITURA COMO OBSESIÓN, TESTIMONIO Y CATÁRSIS

Nos informa Sabato en *El escritor y sus fantasmas*, una recopilación de reflexiones, como ya viene siendo habitual fragmentarias y desperdigadas a lo largo de los años, que vio la luz por primera vez en 1963, de que su intención a la hora de escribir esos artículos era la de responderse a las cuestiones que habían acompañado siempre su quehacer literario. Estas cuestiones podrían resumirse como sigue: Cómo se construyen las ficciones, por qué y para qué sirven.

A pesar del presupuesto principalmente práctico que Sabato se propone, lo cierto es que el grueso de sus elucubraciones lo dedica a discusiones teóricas acerca de los supuestos filosóficos que vertebran la obra de ciertos autores así como a disquisiciones acerca de la literatura nacional argentina por comparación con la europea y con otras literaturas americanas. Este hecho como vamos comprobando y veremos también es habitual: el título o las intenciones del libro se ven traicionados por el libro mismo. El fenómeno es tan común que le dedicaremos un capítulo entero, el capítulo 8.

Hay sin embargo, algunas conclusiones o propuestas interesantes que se pueden extraer de estos ensayos cuya forma se ciñe a lo puramente ensayístico; dejando de lado otros géneros, como el relato de la experiencia de la escritura o el diario, que han ido demostrando ser más fructíferos a la hora de hablar de la génesis de la escritura y del trabajo del escritor.

Por otro lado, en muchas de sus apreciaciones no hace Sabato sino citar a algunos de los autores que ya hemos ido considerando en este trabajo, como Flaubert o Pavese. Lo que demuestra que de algún modo en la década de los sesenta ya hay una «tradición de textos sobre la escritura» a los que los escritores van refiriéndose, aunque no es, debido

a lo disgregado y muchas veces marginal de estos escritos, una tradición que se perciba como sólida por parte de los escritores.

—La literatura en su función social en sentido amplio

Las conclusiones más interesantes de Sabato, y quizá las que más nos importan en este capítulo son aquellas en las que el autor define la literatura por su función histórica y social. No estamos aquí ya ante el estrecho margen que Orwell le concediera a la literatura, sino ante una concepción menos constrictiva.

Obsesión y ontología como origen de la ficción

La primera de las fuentes de la ficción para Sabato, como para Flaubert, como para James, como para Cortázar y casi todos los autores que tratamos en este capítulo es la obsesión: «El fanatismo, tiene que tener una obsesión fanática, nada debe anteponerse a su creación, debe sacrificar cualquier cosa a ella. Sin ese fanatismo no se puede hacer nada importante»[198].

Defiende Sabato que cada escritor tiene una ontología que le es propia y que de manera consciente o inconsciente defiende en sus escritos; así explica, por ejemplo, el caso de Borges en un estudio magistral de su obra que titula *Los dos Borges*, veamos como caracteriza la obra de Borges con relación a sus asunciones filosóficas:

> «El Círculo de Viena defendió que la metafísica es una rama de la literatura fantástica, y este aforismo, que enfureció a los filósofos se convirtió en la plataforma literaria de Borges. […]

[198]Sabato, E., *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 2011, pp 21-22.

> Y como hará un relato con el empirismo de Berkeley y no querrá perder la oportunidad de elaborar otro con la igualmente asombrosa esfera de Parménides, su eclecticismo es inevitable. Y por otra parte insignificante, ya que él no se propone la verdad. Ese eclecticismo es ayudado por su irriguroso conocimiento, confundiendo, según las necesidades literarias, el determinismo con el finalismo, el infinito con lo indefinido, el subjetivismo con el idealismo, el plano lógico con el ontológico. […]
>
> Del temor de Borges por la áspera existencia real surgen dos actitudes simultáneas y complementarias: juega en un mundo inventado y se adhiere a la tesis platónica, tesis intelectual por excelencia.
>
> […]Sin embargo, hay una constante que tenazmente se reitera, tal vez por su temor a la dura realidad: la hipótesis de que el racionalismo ha definido desde sus comienzos, el auténtico patrono de Borges es Parménides. Y debajo de esa fantasmagoría, como lo quiere Leibniz, hay siempre una explicación. De este modo, para este poeta la razón gobierna al mundo, y hasta sus sueños y magias han de ser armoniosos e inteligibles, y sus enigmas, como los de las novelas policiales, tienen finalmente una clave»[199].

En este sentido, además, defiende Sabato, como muchos de los autores que comentamos en este capítulo y como Unamuno, cuya obra tratamos en el capítulo 6, que la obra es un trasunto de la biografía del escritor, de sus miedos, credos, etc.:

> «Stephen Dedalus, en el Retrato, nos dice que "la personalidad del artista, a primera vista grito y cadencia, y después narración fluida y ondulante, desaparece de puro refinamiento, se impersonaliza, por decirlo así… El artista, como el Dios

[199] Sabato, E., op., cit., pp 70-73.

de la creación, queda dentro, o más allá, o por encima de su obra, invisible, sutilizando fuera de la vida, indiferente, arreglándose las uñas».

La novela debía ser una épica moderna, y como toda épica exigiría la desaparición total del narrador.

¡Qué ilusión! Por lo que sabemos de la vida de Joyce, tanto el *Retrato* como *Ulises* no son sino la proyección sentimental, ideológica y filosófica del propio Joyce, de sus propias pasiones, de su drama de tragicomedia personal»[200].

Sin embargo la obsesión del artista no es una obsesión simple, la obra se nutre de ella, pero sobre todo del proceso de elaboración que se hace sobre ella:

«En alguna parte dijo Gide que a un artista no sólo hay que valorarlo por lo que es capaz de crear sino también por lo que es capaz de sacrificar. Por otra parte, esas oscuras miasmas que suben desde nuestros subterráneos tarde o temprano se presentarán de nuevo y no es difícil que consigan un trabajo más adecuado para sus aptitudes: Goethe confiesa que todos sus planes inconclusos y abandonados para tantas tragedias finalmente le sirvieron en *Ifigenia*»[201].

De la obsesión a la función histórica

La literatura, y aquí Sabato arremete contra Borges, tiene además, o quizá no además sino precisamente porque pertenece al terreno de la obsesión, de lo profundamente humano, tiene, decíamos funciones para la vida y la historia humanas:

«De pronto parecería que para él —se refiere a Borges— lo digno de una gran literatura fuera ese reino del espíritu puro. Cuando en verdad lo digno de una gran literatura es el espíritu impuro: es decir, el hombre, el hombre que vive en este

[200] Sabato, E., op., cit., pp 104-105.
[201] Sabato, E., op., cit., pp 179.

> confuso universo heracliteano, no el fantasma que reside en el cielo platónico. Puesto que lo peculiar del ser humano no es el espíritu puro sino esa oscura y desgarrada región intermedia del alma, esa región en la que sucede lo más grave de la existencia, el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño. Nada de lo cual es espíritu sino una vehemente y turbulenta mezcla de ideas y sangre, de voluntad consciente y ciegos impulsos. Ambigua y angustiada el alma sufre entre la carne y la razón, dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, perpetuamente vacilante entre lo relativo y lo absoluto, entre la corrupción y la inmortalidad, entre lo diabólico y lo divino. El arte y la poesía surgen en esa confusa región y a causa de esa misma confusión: un dios no escribe novelas»[202].

Como vemos la función que Sabato propone en su trabajo sobre la literatura no es una función política clara, como habría hecho Orwell, sino algo mucho más complejo:

> «La inmensa mayoría escribe porque busca fama y dinero, por distracción, porque meramente tienen facilidad, porque no resisten la vanidad de ver su nombre en letras de molde.
>
> Quedan entonces los pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los *testigos*, es decir los *mártires* de una época. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento. Son individuos a contramano, terroristas o fuera de la ley.
>
> Esos hombres sueñan un poco el sueño colectivo. Pero a diferencia de las pesadillas nocturnas, sus obras vuelven de esas tenebrosas regiones en que se sumieron y siniestramente se alimentaron, son la ex—presión o presión hacia el

[202] Sabato, E., op., cit., pp 80.

mundo de esas visiones infernales; momento por el cual se convierte en una tentativa de liberación del propio creador y de todos aquellos que, como hipnotizados, siguen sus impulsos y sus órdenes secretas. Motivo por el cual la obra de arte tiene no sólo un valor testimonial sino un poder catártico, y precisamente por expresar las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que lo rodean.

Nada más equivocado, pues, que pedirle a la literatura el testimonio de lo social o lo político. Escribir en grande simplemente *es*, sin más atributos. Pues si es profundo, el artista inevitablemente está ofreciendo el testimonio de él, del mundo en que vive y de la condición humana del hombre de su tiempo y circunstancia. Y dado que el hombre es un animal político, económico, social y metafísico, en la medida en que su documento sea profundo también será (directa o indirectamente, tácita o explícitamente) un documento de las condiciones de la existencia concreta de su tiempo y lugar»[203].

Y abundando aún más sobre este tema Sabato propone que el autor tiene una relación con sus personajes que da el sentido a la creación de ficciones:

«Hay algo irresistible que emana de las profundidades del ser ajeno, de su propia libertad, que ni el espectador ni el autor pueden impedir, es que esa criatura es una prolongación del artista; y todo sucede como si una parte de su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, de lo que la otra parte hace o se dispone a hacer: testigo impotente.

Así, si la vida es libertad dentro de una situación, la vida de un personaje novelístico es doblemente libre, pues permite al autor ensayar, misteriosamente, otros destinos. Es a la vez una tentativa de escapar a nuestra inevitable limitación

[203] Sabato, E., op., cit., pp 98.

de posibilidades, y una evasión de lo cotidiano. La diferencia que existe, por ejemplo, entre el paranoico que crea un artista y un paranoico de carne y hueso es que el escritor lo crea para volver de la locura mientras que el loco queda en el manicomio. Es ingenuo creer, como creen algunos lectores, que Dostoievsky es un personaje de Dostoievsky. Claro que buena parte de él alienta en Iván, en Dimitri, en Aliosha, en Smerdiakov; pero es muy difícil que Aliosha pudiera escribir *Los hermanos Karamázov*. No hay que suponer, tampoco, que las ideas de Dimitri Karamázov son estrictamente integrales de Dostoievsky: son, en todo caso, algunas de las ideas que en el delirio del sueño, en la semivigilia o en el éxtasis de la epilepsia se han ido organizando en la mente de su creador, mezcladas a otras ideas contrarias, teñidas de sentimientos de culpa o de rencor, unidas a deseos de suicidio o asesinato»[204].

—La imposibilidad de las reglas sobre la ficción

Por lo expuesto arriba parece coherente que Sabato se niegue a dar reglas sobre la creación, es más, las ve como contraproducentes y así lo afirma, citando a D.H. Lawrence: «"Díganle a Arnold Bennet que todas las reglas de construcción solo siguen siendo válidas para las novelas que son copias de otras. Un libro que no sea copia de otros libros tiene su construcción propia; y lo que él, por ser un viejo imitador, llama faltas, yo llamo características." (D.H.Lawrence)»[205].

Para Sabato la obra literaria se construye, en consonancia con lo arriba expuesto a partir una intuición global, pero el escritor no sabe a dónde va a conduje esa intuición. Esta intuición tiene, finalmente que ver con la mirada, punto en el que coincidiría con el

[204] Sabato, E., op., cit., pp 153-154.
[205] Sabato, E., op., cit., pp 170.

resto de autores que tratamos en este capítulo. Así dice Sabato: «¿Qué es un creador? Es un hombre que en algo "perfectamente conocido" encuentra aspectos desconocidos»[206].

4.4.5 MONTERROSO: LA DIFÍCIL CONSTRUCCIÓN DE LA CONCIENCIA DEL ESCRITOR

En el año 1981 Augusto Monterroso publicó *Viaje al centro de la fábula*, uno de los libros de referencia en estudios sobre la ficción, que es realidad un libro de formato atípico. En este caso es la entrevista el medio que escoge el autor para exponer sus pensamientos sobre la ficción.

Así en el libro aparecen una serie de entrevistas con críticos y periodistas desde el año 1976 hasta el 1981. En ellas Monterroso, va desgranando, con su tono siempre irónico algunas de sus concepciones sobre la escritura de ficción, la práctica de la escritura y la dificultad de enseñar a escribir de manera creativa.

El texto de Monterroso podría verse como un colofón del tipo de textos que estamos tratando en esta parte de nuestro estudio, puesto que lidia con algunas de las dificultades acerca de las condiciones de posibilidad de la escritura que hasta el momento hemos revisado: cómo llegar a construirse como escritor, qué papel juega la conciencia ética y política en el desarrollo de la obra, etc.

—La escritura como práctica ametódica y la crítica de las fórmulas de escritura

Para Monterroso la práctica de la escritura es una práctica ametódica, que implica hacer una especie de borrón y cuenta nueva, en este sentido, en apartados posteriores

[206] Sabato, E., op., cit., pp 196.

volveremos sobre esto, Monterroso se plantea como gran crítico de las fórmulas de escritura:

Así, en la primera de las entrevistas, que lleva por título «La audacia cautelosa» y que le realiza Jorge Ruffinelli, Monterroso explica que cada vez que se enfrenta a la escritura lo hace desde cero: «Cuando me enfrento a la tarea de escribir lo hago como lo hacía a los diecisiete años. Nunca he podido superar ese miedo que tú llamas cautela»[207].

Por otra parte Monterroso defiende que la escritura es, de algún modo inconsciente, en contra de todo lo sostenido desde Poe y todos los que siguen su corriente y en consonancia con lo que defenderán una buena parte de escritores del siglo XX, como veremos: «No sé, un amigo me dijo que Movimiento perpetuo es un libro muy amargo. Pero no sé, estoy más acostumbrado a que me digan: "Qué divertido". Cuando ese amigo me dijo que mi libro era muy amargo me di cuenta de que había puesto allí más de lo que había imaginado de mis propias experiencias que, por lo que veo, no han sido muy placenteras y yo no me había dado ni cuenta. […]

Jamás me he propuesto escribir algo amargo o alegre. Empiezas y el mismo texto acaba sacando experiencias escondidas, agazapadas quizá. Uno se hace la ilusión de que está hablando de otro y acaba hablando de uno mismo»[208].

Esta idea de Monterroso, de que la escritura se hace sobre algo que no es la inteligencia se explica muy bien con esta anécdota que cuenta:

> «En otro plano, y hablando de la Inteligencia Artificial, esto es, de las computadoras, Douglas R. Hofstadter dice en su libro *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada* (publicado aquí en 1982, gracias al entusiasmo de Edmundo Flores, por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y cuya introducción, después de vivas negociaciones, fue traducida de mano maestra por Antonio

[207] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, Martín Casillas editores, México, 1982, pp 8.
[208] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 19-20.

Alatorre, y el libro no lo consigna, probablemente por descuido o, en cualquier caso, con responsabilidad mía; pero la historia de esta traducción, además de la de su autor, el argentino Mario Arnaldo Usabiaga Brandizzi, por entonces exiliado aquí y hoy muerto, es tan triste, que invocar todo esto para ofrecer una disculpa a Antonio me parecería, y estoy seguro de que a él también, como de muy mal gusto de mi parte; pero las cosas sucedieron así y hoy no podría copiar estas líneas de la monumental obra de Hofstadter sin dejarlo claro):

"Hacia 1950-1955 la inteligencia mecanizada parecía estar ya a tiro de piedra: lo malo era que por cada estorbo que se dejaba atrás aparecía siempre otro nuevo estorbo cerrando el paso a la creación efectiva de una auténtica máquina de pensar. ¿Había una razón profunda para esa inacabable y misteriosa esquividad de la meta?

No hay quien sepa dónde está la raya divisoria entre la conducta no-inteligente y la conducta inteligente; más aún, el solo decir que existe una raya divisoria es probablemente una estupidez. Pero hay capacidades que son, desde luego, características de la inteligencia:

responder muy flexiblemente a las situaciones;

sacar provecho de circunstancias fortuitas;

hallar sentido en mensajes ambiguos o contradictorios;

reconocer la importancia relativa de los diferentes elementos de una situación;

encontrar semejanzas entre varias situaciones, pese a las diferencias que puedan separarlas;

descubrir diferencias entre varias situaciones, pese a las semejanzas que puedan vincularlas;

sintetizar nuevos conceptos sobre la base de conceptos viejos que se toman y se reacomodan de nuevas maneras

salir con ideas novedosas"

Todo esto, según Hofstadter, puede enseñársele a una computadora. Ya sería más que bueno enseñárselo a cualquier empleado, a cualquier ama de casa, a cualquier político. Pero, y aquí viene algo lamentable, no se puede enseñar a cualquier escritor. Todo muy claro, pero no sirve para la literatura. Con poco que se piense en ello, es inevitable darse cuenta de que la literatura no se hace con inteligencia sino con talento; aparte de que, bien visto, la literatura se ha ocupado siempre más de la tontería humana que de la inteligencia; es más, parece que la tontería es su materia prima»[209].

—La empatía como origen de la ficción: de la emoción al compromiso

Muy pronto en las entrevistas y este es probablemente el tema que más obsesiona a Monterroso se ve en la necesidad de lidiar con el origen ético y político de la escritura, y este se constituye en el gran tema del libro, en el que hay un tránsito fluido desde lo que podríamos llamar «conciencia» sin más del escritor a «conciencia ética y política».

Así, en otra de las entrevistas de este libro, en concreto en «El escritor contra la sociedad», realizada por René Avilés Fabila, Monterroso resumen la fuente de la escritura de este modo: «Al escritor lo hacen sus conflictos internos y externos, sus miedos, sus ilusiones, el placer, el sufrimiento, las largas enfermedades, el amor, los rechazos, la pobreza, el fracaso, el dinero, la ausencia, sus posiciones ante el Bien y el Mal, la Justicia y la Injusticia; la vida, en fin. Y determinada sensibilidad para responder

[209] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 111.

a todo eso. Cada una de estas cosas exige su propia sintaxis y tal vez hasta su propia prosodia; el buen escritor sabe siempre dónde encontrarlas.»[210]

Y, respecto al tema del paso de la realidad a la ficción dice Monterroso en «La experiencia literaria no existe», nos encontramos con una operación semejante:

> «—¿Cómo pasas de la realidad a la imaginación y viceversa?
>
> —Hace tiempo que eso dejó de ser un problema para mí porque estoy convencido de que, escriba o no, la realidad y la imaginación están tan entremezcladas en todo lo que hacemos que establecer la frontera entre literatura y algo real, entre algo que vivimos y algo que imaginamos, es completamente inútil, o en todo caso que lo que se escribe es sólo una ilusión de segundo grado. Sin embargo, el dolor humano es real; el hambre de muchos seres humanos es real»[211].

En la última de las entrevistas de este libro «La insondable tontería humana», realizada por Rafael Humberto Morano-Durán en 1982, Monterroso explica de nuevo las fuentes de la ficción:

> «No creo haber escrito nada, ni una sola línea, que no nazca del sentimiento, principalmente el de la compasión. La inteligencia no me interesa mucho. El hombre, tan fallido en su capacidad organizativa, en su capacidad de comprensión, me da lástima, yo me doy lástima. Pero siento que hay que ocultarlo y por eso muchos de mis personajes están disfrazados de moscas, perros, jirafas o simples aspirantes a escritores. ¿Qué he hecho para que mis dos o tres lectores supongan que pretendo ser intelectual y que he dedicado mi vida a burlarme de ellos o de los demás cuando en realidad lo que me producen es una profunda simpatía y los amo?»[212]

[210] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 64.
[211] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 106.
[212] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 143.

Es precisamente por ese compromiso ético que se presenta en forma de empatía por lo que Monterroso rechaza los métodos de escritura, el método se plantea como algo absurdo porque la escritura surge de una preocupación por los otros y por uno mismo genuina:

> «Al escribir el cuento, en un momento dado experimenté toda la angustia que esa mujer podía sentir. De modo que comienzo dizque satirizando a ese ser que nada me importa —está hablando del relato "Primera Dama"—, o que me importa nada más como tema, pero termino más bien revelando algo que está en mí o descubriendo que esa señora, como diría Flaubert, soy yo. En el fondo de uno mismo, ¿cuál es la realidad? Supongo que todos los que escribimos (o pintamos o cantamos) nos hacemos alguna vez esa pregunta. ¿Cómo se sentiría el Boxeador Primo Carnera, campeón de peso completo del mundo, cuando supo, si alguna vez lo supo, que todo había sido una manipulación para hacerlo campeón?»[213].

Esa preocupación genuina hará imposible seguir normas, patrones, imitar. Así expone como cuando elaboró las fábulas de libro arriba citado pensó que debía leer todas las fábulas clásicas y luego comprendió que eso era un error, que debía dejarse llevar y hacerlas a su modo, que no era necesario haber leído todo el género.

Cuando es preguntado por el impulso político Monterroso responde directamente que muchas de sus obras han tenido un origen ético o político, de ajustar cuentas con la realidad, sin embargo, sostiene siempre ha buscado que ese origen se diluyese:

> «"Mr. Taylor" fue escrito en Bolivia, en 1954 y está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamiracano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionaria de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático. (…)Yo necesitaba escribir algo contra esos señores, pero algo

[213] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 24.

que no fuera una reacción personal mía, ni porque estuviera enojado con ellos porque habían tirado a mi gobierno. Lo cual me hubiera parecido una vulgaridad. Claro que estaba enojado, pero el enojo no tenía por qué verse en un cuento. Precisamente en los días de los bombardeos de Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura»[214].

—La ironía acerca de las funciones de la ficción

Sin embargo, en la entrevista titulada «Inutilidad de la sátira», que le hacen Josefina e Ignacio de Solares en 1972 parece ir acotando la relación de la literatura con los fines políticos. No es que niegue en ningún momento el posible origen político o ético de la creación literaria, sino que polemiza contra la idea de que la literatura o el arte puedan tener un fin político efectivo:

«La literatura propiamente dicha (la poesía, la novela, el cuento, ese tipo de cosas) es tan inocuo que incluso puede ser dañina; es el opio de la clase media, y, como el cine, una fábrica de sueños, de representaciones armadas sobre el viento. No sé por qué a veces a los escritores se les pide y en muchos casos exige que hagan novelas como editoriales o poemas para derrumbar al tirano. Otra cosa es que el novelista, el poeta o el ensayista quieran hacerlo, para estar de acuerdo en el dicho (siguiendo este tono vulgar que he empleado hasta aquí) soñar no cuesta nada. La proliferación, por ejemplo en los Estados Unidos, de los libros más duros, de los libros de protesta (ocho o diez *best sellers* al año) hace que, cuando los lee, la gente se imagine que actúa. Es más valiosa la acción del joven que rompe o

[214] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 21.

quema su tarjeta de reclutamiento que leer estos ocho libros, incluso que escribirlo»[215].

Los entrevistadores, visiblemente molestos por la respuesta, como decimos polémica de Monterroso insisten en el hecho de que en su obra hay un propósito moral contesta con ironía que: «El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, o de la preposición *a*, que se acostumbra a emplear mal»[216].

Por supuesto estamos viendo aquí al Monterroso polémico, al autor irónico; sin embargo no podemos dejar de señalar que Monterroso, como otros autores anteriores a él, a pesar de considerar que es importantísimo ese impulso ético no quiere, bajo ningún concepto, y a eso creemos se debe su polémica respuesta, que la literatura se convierta en panfleto.

—Reflexiones sobre la práctica del taller literario: la psique del escritor

La experiencia en el taller

Cerramos esta parte de nuestro estudio con algunas de las apreciaciones del autor sobre su experiencia como profesor de taller de escritura. En la entrevista «La experiencia literaria no existe» se le pregunta a Monterroso por esta labor. Las respuestas de Monterroso remiten, por supuesto a esta experiencia de los talleres, pero también tocan otro de los puntos fundamentales que estamos tratando en esta parte de nuestro trabajo: la formación de la conciencia e identidad del escritor:

«La mayoría están mal preparados; pero todos estamos mal preparados. Lo importante es saberlo, adquirir conciencia de eso. No se necesita mucha

[215] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 43.
[216] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 45.

"preparación" para escribir un cuento; pero sí alguna para saber si el cuento está bien o mal. En otras palabras: no se puede enseñar a escribir; pero sí a leer, a leer a los demás, *en* los demás y *en* uno mismo. Muchos asistentes creen que saben y es difícil hacer algo con ellos. Se molestan. Se ofenden. Sin embargo, a veces, los más ignorantes se vuelven famosos más pronto. Pero esa es otra historia»[217].

En 1981, en la entrevista de Elda Peralta puntualiza: «Cuando se aprende a escribir sin titubeos ya no se tiene nada que decir; nada que valga la pena. La inseguridad y la duda son molestas, pero no son malas»[218].

La inseguridad del escritor como parte constitutiva de la escritura de ficción

Todas estas cuestiones remiten a la cuestión, trágicamente planteada por Kafka de la conciencia del propio talento o de la ausencia del mismo y de la gran inseguridad a la que se suele enfrentar el escritor:

«El otro día la directora de una publicación universitaria preguntaba a varios amigos cuáles son los principales elementos (¿o dijo instrumentos queriendo significar dones?) con que debe contar un escritor. Pensando para mis adentros que ya quisiera yo saberlo, a mí sólo se me ocurrió aventurar que quizá los básicos serían el talento y la dedicación, y que en la medida en que el escritor a lo largo de su vida (de pocos o muchos años) cultive el primero y mantenga la segunda es probable que logre algo valioso. Ella dijo entonces que cómo saber si se tiene talento. La cuestión es tan subjetiva y peligrosa que alguien puede vivir engañado por siempre y trabajar duro, publicar muchos libros y morirse sin llegar a saber nunca que no estaba llamado para aquello. Es frecuente tener vocación para algo

[217] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 117.
[218] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp131.

sin contar con el talento y viceversa; y es fácil confundir deseo con vocación. En cuanto al talento, la opinión de los demás ayuda poco, en especial la de los críticos, pues los críticos enfrentan el mismo problema, aparte del que se echan encima aljuzgar el trabajo ajeno, y no son sus juzgados ni su esposa o su novia quienes los convencerán de ser buenos o malos críticos (en caso de que sean lo suficientemente inteligentes como para dudarlo)»[219].

Esa sensación de inseguridad, de vacío, según Monterroso es inevitable, quizá es algo que acompaña a la mayoría de los escritores : «Hay que ser neurótico para dedicarse a esta tontería —me dice mi amigo por teléfono, refiriéndose a la angustia que le produce escribir. ¿Quién es quien lo pone a uno en esto —pienso por mi parte— sino esa fuerza negativa que me empuja otra vez a lo mismo, a sabiendas de que lo que se haga hoy tampoco bastará ?»[220]

E incluso la desazón por la propia obra, la sensación de vacío, de no haber hecho realmente nada : «En cuanto a mí, trato de ver en lo que he escrito, y apenas, aquí y allá, como a escondidas, he dejado deslizar alguna verdad, un testimonio sincero de tal o cual experiencia vivida por mí o, siquiera, pensada por mí. Y entonces, ¿a qué tanta palabrería? Producir una «obra de arte» por medio de palabras convenientemente colocadas para causar una sensación equis en el ánimo del lector. ¿Y luego?»[221].

Así, de nuevo con la ironía que le caracteriza define la psique del escritor :

«**El escritor**

No hay otra: tengo un sentimiento de inferioridad.

El mundo me queda grande, el mundo de la literatura; y cuantos escriben hoy, o se han adelantado a escribir antes, son mejores escritores que yo, por malos que

[219] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 34.
[220] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 41.
[221] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 42.

puedan parecer. Ven más, son más listos, perciben cosas que yo no alcanzo a detectar ni a mi alrededor ni en los libros.

Esto me hace envidioso: envidio que estén ahí, en el periódico de esta mañana, en la revista que hojeo, ocupando el lugar en que debería estar yo, en vivo o comentado. Después de todo, lo que dicen y no he pensado antes, lo dije hace mucho y hasta debería haberlo escrito. Y sin embargo, durante un instante, aunque se trate de esa basura, siento el impulso de imitarlos. Por fortuna, el tiempo pasa con su borrador y me olvido; pero los intervalos son demasiado breves y ya estoy leyendo a otro.

Si afirmo algo, o lo niego —quién me ha dado ese derecho—, la duda me persigue durante días, mientras me vuelvo a animar. En ese momento quisiera estar lejos, desaparecer.

Para ocultar esta inseguridad que a lo largo de mi vida ha sido tomada por modestia, caigo con frecuencia en la ironía, y lo que estaba a punto de ser una virtud se convierte en ese vicio mental, ese virus de la comunicación que los críticos alaban y han terminado por encontrar en cuanto digo o escribo.

Los elogios me dan miedo, y no puedo dejar de pensar que quien me elogia se engaña, no ha entendido, es ignorante, tonto, o simplemente cortés, resumen de todo eso; entonces me avergüenzo y como puedo cambio la conversación, pero dejo que el elogio resuene internamente, largamente en mis oídos, como una música»[222].

Para concluir con esta reflexión sobre la difícil identidad del escritor otra anécdota que nos regala Monterroso :

[222] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 164.

«Debe uno tomarse en serio como escritor. Suponiendo que sí: ¿qué significa eso? ¿Imaginar que lo que dice será escuchado: O que lo que dijo antes, durante estos años, fue ya escuchado y en tal caso debe ahora ajusiarse a la idea que supone que sus lectores se han formado de él y obrar, o mejor dicho, pensar y expresarse en consecuencia? Esto obliga a un escritor a ser siempre el mismo, él mismo. Admitiendo que piense que no, su problema estriba en que si deja de ser el mismo sus interlocutores no lo aceptarán fácilmente, lo que sucede con cualquier persona de cualquier otro oficio.

Aunque sentí que con estas últimas diez palabras me estaba enredando, un segundo después me di cuenta de que no, porque tuve la sensación (y es una grata sensación) de que esta mañana no he hecho otra cosa que hablar, o pensar, o escribir para cada uno de los que lean esto —estoy seguro de que mis dudas son sus dudas—, y cuando eso sucede hay un sentido de realización. Imagino que a eso se debe que los poetas, en sus mejores momentos, cuando se olvidan de sí mismos y se abandonan totalmente, abarquen tanto y hablen por todos, y es lo que hace que la poesía (lo que no ocurre, por desgracia, con la pobre prosa) no necesite, o más bien le estorben, las ideas, los razonamientos, o las llamadas verdades, porque la verdad está en ella misma.

Pienso agora, por ejemplo, a propósito de todo esto y desde las palabras “un tanto preocupado” del comienzo pero por fin llego a donde quería, en esos altísimos instantes (que por supuesto no voy a señalar) de *Los emisarios*, de Alvaro Mutis, a quien ayer aquí en casa, rodeados de otros amigos o a solas, le dije mi admiración por su último libro de poemas de la manera más entusiasta y sincera posible, pero tuve que decírselo en más de cinco ocasiones, en parte porque me gustaba repetírselo como siempre que tengo la fortuna —no sucede muchas veces— de ser

entusiasta y sincero al mismo tiempo, pero sobre todo porque yo sentía que había algo, algo que lo hacía ponerse un poco en guardia, y no sólo lo notaba sino que sabía que era un muro que yo tenía que romper: su sospecha de que en mi entusiasmo convertido en palabras (oh Richards, oh Brooks, oh Burke: aquí las palabras eran habladas) hubiera, no algo falso o mentiroso sino oblicuo o de doble filo: no burleseo o chocarrero —nos respetamos demasiado como para eso— sino vaga, ligera o lejanamente irónieo.

¿O era su propio y agudo sentido del humor, su modestia, su auténtica humildad de gran poeta ante la poesía, y yo ya tengo miedo hasta de mi sombra?»[223]

4.5 HANDKE: EL BLOQUEO COMO CONDICIÓN DE POSIBILIDAD

Quizá uno de los textos más atípicos sobre la escritura que aparecen en el siglo XX sea *La tarde del escritor* de Peter Handke. El libro, un híbrido entre el relato o la autoficción y el ensayo apareció por primera vez en 1987 *y* fue publicado en España en 1990[224].

Handke reconstruye en el texto una tarde de trabajo que empieza con una reflexión acerca del bloqueo del escritor. Por su estructura completamente híbrida y por la autoficción de la que parte para exponer lo que desea tiene similitudes con *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, que trataremos más abajo. Este bloqueo, tal y como lo expone Handke, es parte de la identidad o de la conciencia del escritor, es parte de lo que uno es cuando escribe:

«¿El problema de su profesión no le proporcionaba acaso la parábola para explicar el de su existencia, mostrándole con ejemplos clarísimos cuál era su situación? La

[223] Monterroso, A., *Viaje al centro de la fábula*, pp 181-82.
[224] Handke, P., *La tarde de un escritor,* Alfaguara, Madrid, 1990.

cuestión no era: "yo en tanto que escritor", sin más bien: "el escritor en tanto que yo". ¿Acaso no era verdad que desde aquella época en que creyó haber traspasado, sin querer, las fronteras del lenguaje, y no poder ya regresar jamás, usaba seriamente el apelativo "escritor", para dirigirse a sí mismo, día tras día en aquel recomenzar sin garantías —él, que, a pesar de llevar más de media vida sin más compañía que la idea de escribir, no había usado hasta entonces esa palabra más que a lo sumo con ironía o con vergüenza?»[225].

Con este texto y posteriores reflexiones Handke va directo al corazón del problema que nos ocupa: ¿Cómo se forma la conciencia del escritor?

Siguiendo en ese razonamiento, que podríamos calificar de «alrededor de un vacío», arremete contra los métodos de la escritura explicando cómo en su propia experiencia:

«¿Pero seguía acaso alguna regla? ¿No habían cedido las pocas reglas que había intentado imponerse ante otras cosas como el malhumor, el azar, la inspiración, cosas que en su momento le parecían primordiales? Desde hacía decenios vivía prácticamente orientado hacia la consecución de aquello que en cada caso estuviera escribiendo; sin embargo, hasta el presente desconocía un «cómo» seguro; dentro de él seguía siendo todo tan provisional como lo había sido en el niño de antaño, luego en el escolar y después en el principiante. Él, siendo el mismo principiante de antaño, vivió provisionalmente en aquella ciudad europea y cosmopolita, a pesar de que en ella, o ésa fue su sensación, empezó ya a envejecer; sólo provisionalmente regresó del extranjero a su país de origen, siempre dispuesto a partir de nuevo; e incluso su vida de escritor, con responder en todo a sus sueños, él la veía como algo provisional; todo lo definitivo le resultaba, desde hacía mucho, inquietante. "¿Todo fluye?" O Bien ¿"Nadie se

[225] Handke, P., op., cit., pp 10.

baña dos veces en el mismo río"? O aquella sentencia popular que decía: "A quien remonta los mismos ríos, le dejan atrás otras cosas y otras corrientes". Todos estos años se había venido diciendo y repitiendo esta frase de Heráclito igual que un creyente reza quizá el "Padrenuestro"»[226].

Así, sumándose a la vieja idea de Heráclito de la permanencia del cambio Handke va explicando la conciencia del escritor, cada vez más alejándose de cualquier tipo de fórmula. La conciencia, podría ser la conclusión de su trabajo, del escritor es conciencia del vacío o al menos se mueve en el vacío, debe estar en permanente apertura al cambio, en permanente estado de carencia.

Siguiendo con la narración de este paseo del escritor Handke hace también hincapié en la idea de que la escritura se hace fuera del texto, como si el trabajo del escritor empezara casi cuando deja la pluma: «No tenía la sensación de haber dejado atrás su trabajo, sino de que éste le acompañaba, como si estando tan lejos de su escritorio siguiera aún manos a la obra»[227].

El autor trata también del impulso de la escritura y aquí como Orwell, cuenta con un impulso ético y estético superior o anterior al impulso de la escritura; así la actividad de la escritura aparece como salida ante la vileza del mundo.

Avanzando en el paseo, que es una especie de descenso al taller y la conciencia del escritor Handke abunda sobre la idea de transgresión que contiene la escritura: «[…] él, a punto siempre de enmudecer o conmovido por las palabras en caso de tener fortuna, sentía, cuando el resultado se hacía público, un temor rayano en la vergüenza; se sentía culpable como de haber traspasado un tabú»[228].

Y unas páginas más abajo continúa: «Punzada tras punzada, el escritor se sentía expuesto a unos lectores de segunda mano, a unos adversarios de sus libros que, como

[226] Handke, P., op., cit., pp 27.
[227] Handke, P., op., cit., pp 38.
[228] Handke, P., op., cit., pp 59.

ocurre con las cosas que median entre el cielo y la tierra, se consideraban competentes por el hecho de estar informados. ¿Pero no sería esa malquerencia un producto de su fantasmagoría? No, él lo había experimentado ya muchas veces, esta gente estaba a punto de saltar, estaba deseosa de echársele encima por ser la encarnación de aquello que ellos odiaban, las fantasías diurnas, el texto escrito a mano, la voz en contra, o sea el arte»[229].

Finalmente Handke acaba rebelando cómo este paseo y estas reflexiones «noveladas» le han servido para ver la verdad fundamental, de la vida y del oficio: el escritor debe guiarse fundamentalmente por la intuición y para ello debe poder trabajar en el vacío.

Con este texto Handke plantea los puntos esenciales que hemos visto en el capítulo: la dificultad de «hacerse una conciencia de escritor», la escritura como lucha por la propia identidad ética, estética y política, la imposibilidad del uso de normas, la necesidad de abrir un vacío en la conciencia, la importancia de la intuición para el oficio.

4.6 EVALUCACIÓN DE LAS PROPUESTAS DEL CAPÍTULO 4

Hemos expuesto en este capítulo una serie de textos sobre el arte de la escritura que van apareciendo desde principios del siglo XX que siguen la estela, como veíamos, de algunos de los autores estudiados del siglo XIX y cuya temática abarca lo que en sentido general hemos llamado: «condiciones de posibilidad de la ficción».

Muy bien podría objetársenos que en estos textos no aparecen técnicas claras acerca de la práctica de la ficción, es decir, prácticamente en ninguno de los textos que aquí tratamos se dan instrucciones para acometer de facto la práctica de la ficción. Y sería esta, sin duda, una objeción muy razonable.

[229] Handke, P., op., cit., pp 62.

¿Cuál es la utilidad, si la tienen de estos trabajos sobre la escritura de ficción?

Quizá el valor más importante de estos textos reside en su profundización acerca de lo que es el oficio y de las necesidades psicológicas e incluso materiales que demanda. También es relevante la insistencia de los autores en la imbricación de la escritura con su época y con el devenir histórico.

No es menos notorio tampoco el hecho de que indiquen que el proceso de escritura no es, en todo caso, un proceso que pueda ser tan fácilmente definido ni sus leyes, de tenerlas tan sencillamente expuestas.

Como en James, quizá lo que hacen estos textos es crear un vacío necesario y también una actitud interrogativa y crítica sobre la que es posible que el autor de ficción tenga que reflexionar durante o previamente al desarrollo de su obra.

Su utilidad general será de nuevo evaluada al final de este trabajo, puesto que su sentido adquiere otra luz si se lo contrasta con el resto de las obras que aquí estudiamos.

En el polo opuesto a estos textos que tratamos aquí tenemos las obras que consideramos tratados sobre la escritura, sobre las que trataremos en el capítulo 8 de este trabajo y sobre las discutiremos su alcance para la práctica de la escritura.

Existen sin embargo, al menos dos tipos de propuestas intermedias en este siglo, que sí proponen, de manera directa o indirecta, diversas técnicas y materiales para la ficción sin llegar a ser tratados de ficción ni tampoco reflexiones sobre las condiciones de posibilidad de la ficción. Estas dos propuestas nacen, la primera, del surrealismo, y la segunda sigue la estela de Stevenson en lo hemos venido llamando: *work in progress.*

Pasamos así a la consideración de estas técnicas y materiales.

5. TÉCNICAS DE ESCRITURA EN LA VANGUARDIA EUROPEA

Los sueños de un enfermo suelen tener una nitidez extraordinaria y se asemejan a la realidad hasta confundirse con ella. Los sucesos que se desarrollan son a veces monstruosos, pero el escenario y toda la trama son tan verosímiles, están tan llenos de detalles tan imprevistos, tan ingeniosos, tan logrados, que el durmiente no podría imaginar nada semejante estando despierto, aunque fuera un artista de la talla de Pushkin o Turgueneiev.

DOSTOYEVSKI, F.

Para conocerse, es necesario ser capaz de imaginarse.

RODARI, G.

5.1 INTRODUCCIÓN

En las primeras décadas del siglo XX se produce una explosión en la teoría literaria en particular y en la teoría del arte en general que acabará resultando muy fructífera para los materiales y técnicas de escritura creativa, aunque no fuera esta su intención inicial.

Las corrientes que más nos interesan a este respecto son el formalismo ruso y los movimientos de las vanguardias cercanos al surrealismo que de algún modo tienen su origen último en la teoría psicológica de Freud.

Si bien es cierto que estos dos movimientos críticos está muy alejados entre sí, en planteamientos teóricos y también en el espacio, no lo es menos que ambos son fuente de una cantidad notable de materiales de escritura creativa que se siguen utilizando en la actualidad de un modo u otro. Estos materiales tendrán enorme influencia en muchos de los autores de la segunda mitad del siglo XX, como veremos en el capítulo 6.

Dado que en este estudio nos ocupamos solamente de las propuestas formuladas por escritores, nos atendremos al estudio detallado de las técnicas que surgen en la vanguardia europea desde el dadaísmo al surrealismo. Sin embargo, veremos también parte de la influencia del formalismo ruso en algunos de los escritores tratados en este y otros apartados.

5.2 DEL SURREALISMO A OuLiPo

Se considera habitualmente que fue Breton con sus propuestas sobre la escritura automática en los *Manifiestos Surrealistas* el primero en abrir una nueva vía para la escritura. Es cierto Breton se refería fundamentalmente a la creación poética, sus propuestas pueden ser consideradas como propuestas para propiciar el inicio de la creación en un sentido amplio, o como técnicas de creatividad, que es como se usan ahora mayoritariamente.

De hecho casi todas las propuestas que veremos en este apartado, desde los textos de Roussell hasta el movimiento OuLiPo, pasando por el surrealismo y el dadaísmo, se centran principalmente en proporcionar métodos para hacer la aflorar la creatividad en la escritura y tienen como telón de fondo la idea del inconsciente freudiano como lugar preeminente al que es necesario llegar para hacer una escritura genuina.

Esta idea, la de la necesidad de liberar la parte inconsciente para poder iniciar la creatividad será, desde luego, la que más influencia tendrá en los autores en general del siglo XX. Así, como veremos al final de este capítulo 5 habrá algunos autores como Bradbury, Mailer, Burroughs, Morrison y hasta la propia Patricia Highsmith que reclamarán esa liberación de las fuerzas inconscientes como único camino para llegar a la escritura de ficción.

Algunos de estos autores, como Burroughs, por ejemplo, llevarán a cabo una actualización de las propuestas metodológicas de las vanguardias en los años setenta, otros, como Rodari, harán una propuesta propia que aunará las propuestas de las vanguardias poéticas con algunas del formalismo ruso.

En cualquier caso, la influencia de las vanguardias en lo que a la consideración de la escritura se refiere es tan profunda que podríamos decir que prácticamente todos los autores posteriores a ellas son incapaces de sustraerse a su influjo, aunque lo critiquen o rechacen algunas de sus propuestas.

5.3 ROUSSELL: ANTES DEL AZAR

Sin embargo Breton no fue el primero en esta especie de familia de la vanguardia que desemboca en el movimiento OuLiPo. Los surrealistas habían tenido como inspiración, a su vez la obra de Raymond Roussell, escritor bastante denostado en su época, quien, sin embargo, tuvo algunas ideas interesantes sobre cómo acometer la escritura de la obra de ficción. Estas propuestas fueron publicadas dos años después de su muerte, en el año 1935 en la editorial Lemerre en un pequeño ensayo pero su figura ya había tenido influencia en los autores de las vanguardias. En este ensayo, que sorprendentemente tiene características de ensayo clásico y una alta vocación didáctica, Roussel explicaba los entresijos de su procedimiento de escritura de obras como *Impresiones de África* o *Locus Solus*. En él detalla distintos procedimientos que están dominados por la técnica que podríamos denominar del azar y del juego en consonancia con su consideración de la literatura como juego.

Puede decirse, que junto con los surrealistas, Roussel estableció una verdadera revolución respecto a la metodología que la obra de ficción podía usar, al menos para su

puesta en marcha. Sus técnicas para despertar la imaginación, que como veremos abajo tienen en realidad más relación con el movimiento OuLiPo que con el surrealismo, se podrían cifrar como sigue: «Siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos —Impresiones de África, Locus Solus, L'Étoile au front y La Poussière de soleils—. Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece que tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho»[230].

Así iniciaba Roussell este breve tratado sobre sus técnicas de escritura, como puede observarse el autor supone, como lo supondrán todos los autores que veremos en este apartado, que las técnicas que propone han de ser de utilidad a futuros escritores. Desde luego, la obra de Roussell sorprende por su novedad y por ser el primero que parece haber hecho uso de las técnicas de azar que luego desarrollarán los surrealistas y oulipianos.

Roussell narra cómo a partir de los veintiocho años, tras una década de infructuoso trabajo de escritura en la que no había encontrado su propio camino dio con las técnicas que usará a lo largo de su carrera literaria en las composiciones de más diversa índole, desde poemas a narraciones pasando por novelas y obras de teatro. El procedimiento, que fue variando con el tiempo, se origina con un juego de polisemia:

> «Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento. Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas. Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frases que siguen:
>
> 1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

[230] Roussell, R., *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973, pp 29.

2.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*.

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de "signos tipográficos" (letras), *blanc* la de "tiza" y *bandes* la de "orlas". En la segunda, *lettres* significaba "cartas", *blanc* "hombre de raza blanca" y *bandes* "hordas guerreras".

Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda. La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba.

En el cuento al que me refiero, había un *blanc* (un explorador de raza blanca) que, bajo el título de *Parmi les noirs* (Entre los negros) había publicado en forma de *lettres* (misivas) un libro que trataba de las *bandes* (hordas) de un *pillard* (rey negro). Al principio del relato, un personaje escribía con un *blanc* (tiza) unas *lettres* (signos tipográficos) en las *bandes* (orlas) de un *billard* (billar). Estas letras componían criptográficamente la frase final: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*, y todo el cuento giraba en torno a un retruécano basado en los relatos epistolares del explorador».[231]

Este procedimiento sufrió modificaciones a lo largo de los años; sin embargo su base de uso del azar y del juego para la escritura permanecen. Veamos las modificaciones fundamentales:

«Este procedimiento evolucionó y me llevó a tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola al modo de un jeroglífico. Veamos un ejemplo: en el cuento "Le poète et la moresque" utilicé la canción *J'ai du bon tabac*. El primer verso: *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* (Tengo buen tabaco en mi tabaquera) ha dado origen a *Jade tube onde aubade en mat a basse tierce*

[231] Roussell, R., op., cit., pp 29.

(Jade tuvo albada mate —objeto mate— de tercera baja). Como puede verse, en la última frase aparecen todos los elementos del cuento.

La frase siguiente: *Tu ne l'auras pas* (Tú no lo tendrás) ha dado origen a *Dune en or a pas (a des pas)* (Duna de oro tiene pasos). De ahí el poeta que besa las huellas de unos pasos en una duna. —*J'en ai du frais et du tout râpé* (Lo tengo fresco y ralado) ha dado origen a *Jaune aide orfraie édite oracle paie*

(Amarillo ayuda quebrantahuesos edita oráculo paga). De ahí el episodio en casa del chino. —*Mais ce n'est pas pour ton fichu nez* (Pero no será para tu condenada nariz) se ha convertido en *Mets sonne et bafoue, don riche humé* (Manjar repiquetea y te burla, rico don aspirado). Este es el origen del manjar repiqueteante que aspira Schahnidjar.

Proseguí el cuento sirviéndome de la canción *Au clair de la lune:*

1.º *Au clair de la lune mon ami Pierrot* (Al claro de la luna mi amigo Pierrot); 2.º *eau glaire* (cascada de un color secreción o de clara de huevo) *de là l'anémone à midi négro* (la anémona al mediodía negro). De ahí el episodio en el edén iluminado por el sol del mediodía.

Se ha borrado de mi memoria el uso que hice de los demás versos de la canción»[232].

El autor comenta cómo este método de azar fue aplicándose a cualquier tipo de material: «Me servía de cualquier material. Así, en aquella época se veía por todas partes un anuncio de no sé qué aparato llamado «Phonotypia»; ello me dio pie a concebir *fausse note tibia* (falsa nota tibia —hueso); de ahí el personaje del bretón Lelgualch. Llegué incluso a utilizar el nombre y las señas de mi zapatero: «Hellstern, 5, Place Vendôme» que convertí en *Hélice tourne zinc plat se rend dôme* (Hélice gira aeroplano se convierte

[232] Roussell, R., op., cit., pp 42-43.

—*se rendre* equivalía aquí a convertirse— en cúpula). Elegí el número cinco al azar; no creo que fuera el verdadero»[233].

Los procedimientos de Roussell no le granjearon, según él mismo comenta, mucho éxito mientras vivió: «Sólo he conocido en mi vida la auténtica sensación de éxito cuando cantaba acompañándome al piano y sobre todo cuando hacía imitaciones de actores o personas conocidas. Al menos en estas ocasiones mi éxito era enorme y unánime. A falta de otra cosa, me refugio en la esperanza de obtener alguna audiencia póstuma a través de mis libros»[234].

Sin embargo, y, a pesar de que Roussell no hace ningún tipo de anotación teórica al respecto, sus estudios sobre técnicas de la escritura fueron innovadoras en su época; no es de extrañar que su obra y sus planteamientos estéticos despertaran, como arriba comentábamos el interés de los surrealistas.

5.4 LA PROPUESTA DEL DADAÍSMO

Las propuestas del dadaísmo, que al igual que las de Roussel, pero por motivos distintos, también inspirarán las del surrealismo, supusieron en la época un vuelco respecto de la consideración del artista, escritor, y, por supuesto de la realidad y objeto de un la actividad artística. Como es sabido el dadaísmo parte de una crítica feroz a la cultura existente en su época que califican de burguesa (futurismo, expresionismo y cubismo incluidos) y hace esto planteándose un cuestionamiento radical de la teoría de la representación. El dadaísmo entiende la representación como resultado de una voluntad de dominio típicamente burguesa, que ha conducido a Europa al desastre de la primera guerra mundial; ante la representación proponen un arte del gesto, de la

[233] Roussell, R., op., cit., pp 44.
[234] Roussell, R., op., cit., pp 61.

contradicción y del espectáculo, que erosione esos principios; conscientes de que sus propuestas pueden estar tan contaminadas de Europa como el resto:

> «No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas suenan a la asonancia de las monedas y la inflexión resbala a lo largo de la línea del vientre de perfil. Todas las agrupaciones de artistas han desembocado en este banco cabalgando sobre diversos cometas. La puerta abierta a las posibilidades de arrellanarse en los cojines y en la comida»[235].

Profundizando:

> «*** Aquellos escritores que enseñan moral y discuten o mejoran la base psicológica tienen, además de un deseo oculto de ganar, un conocimiento ridículo de la vida, a la que han clasificado, dividido, canalizado; se empeñan en hacer bailar a las categorías al ritmo que ellos tocan. Sus lectores se ríen y prosiguen: ¿y de qué sirve?[236]».

Más adelante:

> «*** Uno cree poder explicar racionalmente, mediante el pensamiento, lo que uno escribe. Pero es muy relativo. El pensamiento es algo muy bonito para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las propensiones anti-reales del hombre y sistematiza la burguesía. No hay una Verdad última. La dialéctica es una máquina divertida que nos conduce / de una manera banal / a las opiniones que hubiéramos tenido de todas maneras. ¿O es que se cree que, mediante el refinamiento minucioso de la lógica, se ha demostrado la verdad y establecido la exactitud de nuestras opiniones? Lógica ceñida por los

[235] Tzara, T., *Siete manifiestos Dadá*, Tusquets, Barcelona, 1999, pp 25.
[236] Tzara, T., op., cit., pp 28.

sentidos es una enfermedad orgánica. A los filósofos les gusta agregar el siguiente elemento: El poder de observación. Pero precisamente esta magnífica cualidad de la mente es la prueba de su impotencia. Uno observa, uno mira de uno o de muchos puntos de vista, uno los escoge entre los millones que existen. También la experiencia es un resultado del azar y de las facultades individuales»[237].

Y también:

«El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista, y pues que se me antoja en este momento mezclar a ese monstruo con colores de aceite: tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía. El artista, el poeta se regocija del veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria, es feliz cuando se le injuria: prueba de su inmutabilidad. El autor, el artista alabado por los periódicos, comprueba la comprensión de su obra: miserable forro de un abrigo con utilidad pública; andrajos que cubren la brutalidad, meados colaborando al calor de un animal que cobija bajos instintos. Fofa e insípida carne que se multiplica con la ayuda de los microbios tipográficos.

Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada. Alentar este arte significa digerirla. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprendidas para siempre. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus

[237] Tzara T., op., cit., pp 32.

cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados»[238].

O:

«El control de la moral y de la lógica nos han inflicto la impasibilidad ante los agentes de la violencia -causa de la esclavitud-, ratas pútridas de las que está repleto el vientre del burgués, y que han infectado los únicos corredores de vidrio claros y limpios que quedaban abiertos a los artistas.

Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo,

negativo, por cumplir. Barrer, asear»[239].

La propuesta dadaísta se hacía en realidad eco de las propuestas de la filosofía nietzscheana, que a su vez fue una última vuelta de tuerca al Romanticismo: antimoral, antilógica, recuperación de la vieja y olvidada filosofía heraclitiana del devenir y la lucha de contrarios frente al occidente construido con la base de la lógica y la moral cristiana, que para los dadaístas había desembocado en el desastre de Europa.

El problema para la composición es: ¿cómo construir la obra de arte a partir de sus presupuestos… Se hizo poco arte y literatura dadaísta, sin embargo sí valieron su gesto y sobre todo su llamado a la creatividad y a la importancia del uso del azar.

Si hay que recoger algo de la herencia del dadaísmo, es, desde luego en el tema que nos ocupa la nuevas ideas acerca de qué es la escritura, ya que al desacralizarlo y proponerlo como una actividad humana más abren el campo a la crítica de la idea de genio y por supuesto a la posibilidad de que cualquiera pueda usar las técnicas de composición que se proponen y aplicarlas para crear:

[238] Tzara T., op., cit., pp 35.
[239] Tzara T., op., cit., pp 38.

«Escribo porque es

natural como orino cuando estoy enfermo»[240].

Así, Tzara en sus manifiestos propone, en su tono irónico, que desde luego mantiene también con los decálogos y que es un síntoma de que algo estaba cambiando profundamente respecto de las «normas» de la obra de arte, esta receta para hacer poemas:

«PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA.

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle

a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que

forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente

en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una

sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo *»[241].

[240] Tzara, T., op., cit., pp 43.
[241] Tzara, T., op., cit., pp 60.

Como se ha podido observar la variedad textual de los manifiestos dadaístas es difícilmente clasificable: aparentemente manifiesto, conjunto de principios y/o normas en su forma externa aunque en su articulación es, en realidad, una mofa del manifiesto y esa misma ironía que vertebra el texto se entremezcla con escritura poética.

5.5 LA PROPUESTA DEL SURREALISMO

5.5.1 PRESUPUESTOS TEÓRICOS

El surrealismo vino a recoger en parte las ideas del dadaísmo, en parte las de Roussell, y, haciendo uso de la influencia de las teorías freudianas y del marxismo, se convirtió en el primer movimiento artístico que conscientemente reclamaba que era necesario investigar la metodología de la inspiración; esto es, de la composición de la obra en sus estadios iniciales; así lo explicaba André Breton en 1946 en la reedición del *Segundo Manifiesto del Surrealismo:*

> «[…] Además, el surrealismo exige que, a lo largo de un camino de dirección inversa a la de éste al que acabamos de referirnos, aquellos que poseen, en el sentido freudiano, la "preciosa facultad" de que hemos hablado —se refiere a la facultad de creación artística—, se dediquen a estudiar el mecanismo, complejo como el que más, de la *inspiración*, y que, a partir del día en que dejemos de considerar a ésta como si de algo sagrado se tratara, procuren únicamente, basándose en la confianza que han puesto en su extraordinaria virtud, someter la inspiración a su voluntad, lo cual no ha habido todavía quien haya osado siquiera concebirlo. De nada serviría estudiar este tema añadiéndole sutiles consideraciones, ya que todos sabemos lo que es la inspiración. No hay modo de

incurrir en error; la inspiración es lo que ha estado siempre al servicio de las supremas necesidades de expresión, en todo tiempo y lugar.

[…] reconocemos esa especie de cortocircuito que la inspiración provoca entre una idea dada y su correspondiente (escrita, por ejemplo). […] En poesía y pintura, el surrealismo ha hecho lo imposible en orden a multiplicar estos cortocircuitos. El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a la merced de algo «más fuerte que él», que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo inmortal.

[…]Estos productos de la actividad psíquica, lo más apartados que sea posible de la voluntad de expresar un significado, lo más ajenos posible a las ideas de responsabilidad siempre propicias a actuar como un freno, tan independientes como quepa de cuanto no sea *vida pasiva de la inteligencia*, estos productos que son la escritura automática y los relatos de sueños, ofrecen a un tiempo, la ventaja de ser los únicos que proporcionan elementos de apreciación de alto valor a una crítica que, en el campo de lo artístico, se encuentra extrañamente desarbolada, permitiéndole efectuar una nueva clasificación general de los valores líricos, y ofreciéndole una llave que puede abrir para siempre esta caja de mil fondos llamada hombre».[242]

Justamente fundamentándose en herencia psicoanalista, en boga en la época[243] sostenía Breton, desde el Primer Manifiesto del surrealismo en 1924 que era necesario recuperar

[242] Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Labor, Barcelona 1995, pp 206.

[243] Freud había publicado *La interpretación de los sueños* en 1899 y para la segunda década del siglo xx el psicoanálisis contaba ya con el reconocimiento de la sociedad de la época, la Sociedad Psicoanalítica Vienesa estaba en marcha desde 1914 y Freud había recibido varios importantes reconocimientos oficiales como el nombramiento de Profesor extraordinario en Austria en 1902 o el de Doctor Honoris Causa por la universidad de Clark, Massachusetts, en 1909.

la primacía de la imaginación: «Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ella, es del mayor interés captar esas fuerzas, captarlas ante todo, para a continuación, someterlas al domino de nuestra razón, si es que resulta procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado a priori ningún método para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan»[244].

Para Breton y así lo explicará muchos años después, en el que sería el último y atípico manifiesto del surrealismo: *El surrealismo en su obras vivas*, de 1953, esta operación de liberación de la imaginación pasa por una operación de recuperación del poder creador de la palabra; también clarifica en este texto que su esfuerzo era siempre un esfuerzo antimimético, pues era la mímesis de corte aristotélico lo que en parte, creía, había dado en la miseria del lenguaje, en este sentido rechaza que el flujo joyceano de conciencia sea equiparable a las propuestas surrealistas:

> «En la actualidad, es por lo general bien sabido que el surrealismo, en cuanto movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura concerniente al lenguaje. A este respecto, jamás insistiremos lo bastante en que los productos de automatismo verbal o gráfico que el surrealismo propugnó no guardan relación con el criterio estético de sus autores.[…]
>
> ¿De qué se trataba pues? Nada menos que de volver a descubrir el secreto de una lengua cuyos elementos dejaban de comportarse como restos de naufragio en la

[244] Breton, A., op., cit., pp 26.

superficie de un mar muerto. Para ello era necesario sustraer el lenguaje al uso de día en día más utilitario que se le daba, lo cual constituía el único medio de emancipar las palabras y de devolverles toda su fuerza.

[…] A la engañosa corriente de las asociaciones conscientes, Joyce opuso un flujo que el autor se esfuerza en hacer brotar en todo lugar y que tiende, a fin de cuentas, a la imitación de la vida, de la manera más fiel posible (gracias a lo cual se mantiene en los límites del arte, vuelve a caer en la ilusión romántica y no evita formar parte de la larga cola de naturalistas y expresionistas)»[245].

5.5.2 LAS TÉCNICAS DE ESCRITURA DEL SURREALISMO

—La escritura automática

Así cuenta Breton cómo llegó a hacerse consciente de la técnica fundamental del surrealismo:

«Tiempo atrás me tomé el trabajo de contar, en el curso de un estudio sobre el caso de Robert Desnos, titulado «Entrada de los médiums», que me había sentido inducido a "fijar mi atención en fases más o menos parciales que, en plena soledad, cuando el sueño se acerca, devienen perceptibles al espíritu, sin que sea posible descubrir su previo factor determinante". […] La perfección de la palabra hablada (y en la palabra escrita mucho más) me parecía estar en función de la capacidad de condensar de manera emocionante la exposición (y exposición había) de un corto número de hechos, poéticos o no, que constituían la materia en que se centraba mi atención. Había llegado a la convicción de que éste, y no otro,

[245] Breton, A., op., cit., pp 329.

era el procedimiento empleado por Rimbaud. Con una preocupación por la variedad, digan de mejor causa, compuse los últimos poemas de Monte de Piedad, con lo que quiero decir que de las líneas en blanco de este libro llegué a sacar un partido increíble.

Estas líneas equivalían a mantener los ojos cerrados ante unas operaciones del pensamiento que me consideraba obligado a ocultar al lector. Eso no significaba que yo hiciera trampa, sino solamente que obraba impulsado por el deseo de superar obstáculos bruscamente»[246] .

Un poco más adelante Breton aclara cómo surgió uno de sus escritos, al hilo del huso del método que está empezando a barajar:

«El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase harto rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos de que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaba, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir estaba pegada al cristal. Grabé rápidamente la frase en mi conciencia, y, cuando me disponía a pasar a otro asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención. Verdaderamente, la frase me había dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en mi memoria, era algo así como "Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad", pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual de un hombre que caminaba, partido por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquél. Sin duda se trataba de la consecuencia del simple

[246] Breton, A., op., cit., pp 36.

acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado a la ventana. Pero debido a que la ventana había acompañado al desplazamiento del hombre, comprendí que me hallaba ante una imagen de un tipo muy raro, y tuve rápidamente la idea de incorporarla al acervo de mi material de construcciones poéticas. No hubiera concedido importancia a esta frase si no hubiera dado lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y que me produjeron un sentimiento de gratitud tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior»[247] .

Y en nota al pie de este mismo texto aclara Breton:

«Al día siguiente desperté temprano. Todavía era de noche. Hacía largo rato que tenía los ojos abiertos, cuando oí las campanadas de las cinco, dadas por el reloj, de pared del piso superior al mío. Intenté volver a dormir, pero no lo logré, estaba totalmente despierto, y mil ideas me bullían en la cabeza.

De repente se me ocurrieron algunas buenas frases, muy adecuadas para utilizarlas en un apunte, en un folletón, súbitamente, y como por azar, descubrí frases muy hermosas, frases más bellas que todas las por escritas anteriormente. Me las repetí lentamente, palabra por palabra, y eran excelentes. Las frases no dejaban de acudir, una tras otra. Me levanté y cogí papel y lápiz, en la mesa que tenía detrás de la cama. Me parecía que se hubiera roto una vena en mi interior, las palabras se sucedían, se situaban en su justo lugar, se adaptaban a la situación, las escenas se acumulaban, la acción se desarrollaba, las réplicas surgían en mi cerebro, y yo gozaba de manera prodigiosa. Los pensamientos acudían velozmente, y seguían

[247] Breton, A., op., cit., pp 38.

fluyendo con tal abandono, que desdeñé una multitud de detalles delicados, debido a que el lápiz no podía ir con la debida velocidad, pese a que procuraba escribir de prisa, la mano siempre en movimiento, sin perder ni un segundo. Las frases brotaban en mi interior y estaba en plena posesión del tema»[248] .

Y un poco más abajo explica cómo de estas experiencias, de sus estudios de psicoanálisis y de sus conversaciones con Philippe Soupault fue quedando claro el método de la escritura automática:

«En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, porque decidí obtener de mí mismo lo que se procurara obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno […]

Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento. Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault, a quien había comunicado las primeras conclusiones a que había llegado, y yo, nos dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. […]

Las únicas diferencias que se advertían en nuestros textos derivaban de nuestros distintos temperamentos […]. Por otra parte, y a fin de hacer justicia a Soupault, debo decir que se negó siempre, con todas sus fuerzas, a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron mal pergeñados. Y en este punto llevaba razón. Ello es así por cuanto resulta muy

[248] Breton, A., op., cit., pp 39.

difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos presentes, e incluso podemos decir que es imposible apreciarlos en la primera lectura. En apariencia estos elementos son para el sujeto que escribe tan extraños como para cualquier persona, y el que los escribe recela de ellos, como es natural […].

En homenaje a Guillermo Apollinaire, quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión»[249].

Una de las consecuencias del método surrealista es que se pone en entredicho la idea del talento creador y del genio; ya que el creador se convierte en un «transmisor», (en una deriva bastante platonizante, por cierto, del asunto): «Nosotros devolvemos con honradez el talento que nos ha sido prestado. Si os atrevéis habladme del talento de aquel metro de platino, de aquel espejo, de aquella puerta, o del cielo. Nosotros no tenemos talento»[250] .

En el mismo Primer manifiesto surrealista y bajo el epígrafe de «Secretos del arte mágico del surrealismo – Composición surrealista escrita, o primer y último chorro», Breton explica así la técnica de escritura del surrealismo:

«Ordenar que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan todas partes. Escribir deprisa, para

[249] Breton, A., op., cit., pp 41-43.
[250] Breton, A., op., cit., pp 47.

> no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a vuestro razonamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce siempre un mínimo de percepción. Pero eso poco ha de importaros; ahí es donde radica, es su mayor parte, el interés de juego surrealista. […] Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de atención», interrumpid sin la menos vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra l, por ejemplo y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad»[251].

Se observa cómo, al igual que hay una relación filogenética del surrealismo con el dadaísmo y los textos de Roussell, esta relación se prolongará hacia OuLiPo y en concreto hasta Raymond Queneau —lo comentaremos abajo cuando tratemos la obra de este movimiento—; en esta línea de textos sobre la escritura que podríamos definir como estudios sobre el fomento de la imaginación literaria o de cómo adentrarse en la escritura. Esta misma relación, aunque con grandes matices por la distancia se puede encontrar en Gianni Rodari, cuya *Gramática de la fantasía* es, sin embargo más ambiciosa que la de los surrealistas y oulipianos. Rodari mantiene también con su «estirpe textual» la tipología de texto y un cierto planteamiento de base ético político, que también se comentará abajo.

[251] Breton, A., op., cit., pp 49-50.

—Otras técnicas

En el primer manifiesto Breton hace gala también de una enorme ironía a la hora de dar «recetas» para la escritura, como la que puede observarse cuando da las instrucciones «Para escribir falsas novelas» o «Para no aburrirse en sociedad» o «Para tener éxito con una mujer que pasa por la calle».

En el primer manifiesto y dentro de las técnicas de escritura surrealista Breton también introduce la técnicas escritura collage del Dadaísmo, sin grandes modificaciones.

—Para qué sirven las técnicas del surrealismo y hasta dónde se debe operar con ellas

Como ya exponíamos arriba, para Breton las técnicas del surrealismo forman parte de una gran estrategia para hacer brotar la imaginación y devolverle al lenguaje su fuerza original, sin embargo las mismas no deben ser usadas *ad infinitum:* «No se trataba de poner la libre asociación de ideas al servicio de la obra literaria que pretenda superar a las precedentes en audacia, pero cuyo constante uso de los recursos polifónicos, polisemánticos y demás, implica una incesante regresión a la arbitrariedad. Para el surrealismo, lo decisivo fue llegarse a convencer de que tenía en la mano la «materia prima» —en el sentido de los alquimistas— del lenguaje; a partir de ese momento, se sabía el lugar donde obtenerla, y, no es necesario decirlo, carecía de interés el reproducirla hasta la saciedad»[252]

[252] Breton, A., op., cit., pp 330.

5.5.3 LA CONCIENCIA DEL ESCRITOR EN EL PROCESO CREATIVO

El supuesto general del surrealismo, y así lo explica Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, es que los seres humanos tienen una voz, que está en continuo fluir —término totalmente heraclitiano, como veíamos arriba— y la función del arte debe ser rescatar ese fluir de frases, palabras, realidad en suma, que Breton llama la «voz»:

> «[…] Para el surrealismo tienen el gran valor [las técnicas de escritura surrealista] de darnos entrada a un ancho campo de la lógica, de una lógica particular, campo que es precisamente aquel en que, hasta el presente momento, la facultad lógica, ejercitada siempre por y en el consciente, no ha actuado. Más aún, ese campo lógico no sólo sigue inexplorado, sino que seguimos sin resignarnos a descubrir el origen de esa voz que tan sólo cada uno de nosotros puede oír, y que nos habla muy especialmente de algo siempre distinto a aquello en que creemos estar pensando, y que, a veces, adquiere gran gravedad en el momento en que más frívolos nos sentimos, y, otras, nos cuenta chistes en momentos de desdicha. […] Ahora, mientras estoy sentado ante mi mesa de trabajo, esta voz me habla de un hombre que sale de un pozo, sin decirme, naturalmente, quien es ese hombre; si yo insisto, la voz me cuenta quién es ese hombre, y no, definitivamente, no lo conozco. Escucho, estoy muy lejos del Segundo Manifiesto del Surrealismo… No es necesario que dé más ejemplos, porque los ejemplos beben… Perdón, tampoco yo comprendo de qué hablo»[253].

Breton sostiene que lo que las técnicas del surrealismo pueden conseguir es permitir a la conciencia del artista sumergirse en la infancia o en ese lugar entre la vida y la muerte en el que solo se permanece en los instantes antes de la muerte

[253] Breton, A., op., cit., pp 203.

5.6 DERIVACIONES DE LAS TÉCNICAS DE ESCRITURA SURREALISTA. OuLiPo, RAYMOND QUENEAU

5.6.1 ORIGEN DEL OuLiPo

Las propuestas de escritura dadaístas y surrealistas y, especialmente los planteamientos de Roussell, van a encontrar continuación en las propuestas del grupo OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*). No en vano uno de los miembros fundadores del movimiento, del que a continuación trataremos en relación a las propuestas de escritura, Raymond Queneau, empezó su carrera literaria en posiciones cercanas al surrealismo del que se fue luego distanciando, tal y como nos informa Antonio Fernández Ferrer en el Prólogo a los *Ejercicios de Estilo*: «Raymond Queneau se formó, después de estudiar Filosofía, en el surrealismo, relacionándose más estrechamente con el grupo de la "rue du Château" (Prévert, Tanguy, Duhamel)»[254].

No fue el de Queneau el único caso de creador que empezó cercano a las posiciones del surrealismo para irse luego distanciando y comulgar con posiciones más cercanas al grupo OuLiPo; también fue el caso, por ejemplo del artista Marcel Duchamp.

El grupo OuLiPo, tal y como informa en el citado prólogo Fernández Ferrer: «fue fundado en1960 por François Le Lionnais, matemático apasionado por la literatura y el propio Queneau, devoto, a su vez, de la lucubración aritmética. Al grupo inicial, constituido por los promotores y por Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateaur, Jean Lescure y Jean Queval, se sumaron posteriormente nuevos y destacados miembros

[254] Prólogo de Fernádez Ferrer, A., a Queneau, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp19.

como Noël Aranaud, George Perec, Jacques Roubaud, Marcel Duchamp o Italo Calvino»[255].

La inciciativa fue, a su vez, el resultado del desprendimiento del Colegio de Patafísica, del que formaban parte algunos de sus miembros fundadores: Queneau, François Le Lionnais, Claude Berge, Jean Queval y Jacques Bens.

Las propuestas de escritura oulipianas siguen la máxima de que la obra literaria se construye a partir de una inspiración que está obligada a acomodarse a una serie de coerciones y procedimientos. Coerciones de vocabulario, de gramática, reglas como la de división de capítulos en la novela o las de la tragedia clásica (la regla de las tres unidades), coerciones como las de la versificación, etc.

5.6.2 PUNTO DE PARTIDA DEL MOVIMIENTO

Lo que hacen los oulipianos es:

> «Partiendo del concepto de *contrainte*, coerción, los miembros de Oulipo se dedicarán principalmente a dos actividades: por una parte, a la búsqueda y recuperaciónd e precursores (los "plagiarios por anticipación") y, por otra, al descubrimiento y estudio de posibilidades inéditas.
>
> […]Pero en realidad, tal y como dejaron muy claro sus miembros, el Oulipo no es un movimiento literario ni una escuela teórica o crítica, sino una especie de grupo de investigaciones de literatura experimental, cuyo propósito es proporcionar formas literarias susceptibles de promover creaciones novedosas»[256].

Lo que se propone desde el grupo OuLiPo es renunciar a las técnicas de azar dadaístas y también a las técnicas surrealistas relacionadas con la idea de subconsciente. Su

[255] Prólogo de Fernádez Ferrer, A., a Queneau, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp 22.
[256] Prólogo de Fernádez Ferrer, A., a Queneau, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp 23.

propuesta será efectivamente la contraria: no partir del azar en la escritura sino de limitaciones conscientemente establecidas, incluso matemáticamente establecidas, para componer sus obras.

Los olupianos, quisieron distanciarse de los supuestos políticos y filosóficos del surrealismo y así defendieron que sus métodos no eran más que eso, metodologías de creación, sin ninguna connotación ulterior.

No es posible en este trabajo discutir si sus pretensiones de «neutralidad» ideológica se vieron cumplidas. Lo que sí pasaremos a discutir son las diversas técnicas creativas que se ofrecieron y, cuando lleguemos al final de este capítulo, hasta qué punto éstas pueden resultar útiles y también hasta qué punto son o no diversas de las del surrealismo, dadaísmo, etc.

—La restricción

Pero más de una década antes de constituirse el movimiento OuLiPo Raymond Queneau ya había escrito un libro que propugna principios similares a los del posterior movimiento: *Ejercicios de estilo*, de 1947. Este se ha convertido en clásico y nos servirá para ejemplificar las propuestas oulipianas y ver la posibilidad de aplicación para la práctica y enseñanza de la escritura creativa.

Como ya viene siendo habitual los textos en los que se puede decir que de una manera u otra se está tratando de escritura creativa son ellos mismos obras de ficción, lo mismo que había sucedido ya en muchos de los que venimos comentando, como si la misma disciplina impusiera un tipo de texto de nuevo híbrido. El mismo problema de clasificación respecto de la obra que presenta el texto de Unamuno *Cómo se hace una novela,* del que trataremos en el siguiente capítulo se plantea aquí, tal y como informa

Fernández Ferrer: «Ejercicios de estilo pertenece a una región sumamente peculiar del panorama literario sin denominación concreta. […]Pero, en realidad, los escasos eruditos que se han interesado por el tema han empleado expresiones inconcretas como: "filología recreativa", "pasatiempos filológicos", "divertimentos retóricos", "juegos de ingenio", etc.»[257].

El planteamiento del libro y su restricción serían sencillas. Así lo explicaba Queneau en (*Preface a Exercises de style; avec 45 exercises paralèlles dessinés, peints et sculptés par Carelman, et de 99 exercises de style typographipques de Massin*, Paris, Gallimard, 1963, pp 9-10): «En el transcurso de los años treinta, estuvimos escuchando juntos (Michel Leiris y yo) en la sala Pleyel un concierto en el que se interpretaba el Arte de la Fuga. Me acuerdo que lo seguimos muy apasionadamente y que, al salir, nos dijimos que sería muy interesante hacer algo de ese tipo en el plano literario (considerando la obra de Bach, no desde el ángulo del contrapunto y fuga, sino como construcción de una obra por medio de variaciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio»[258].

A partir de esa restricción, temática, Queneau impone otra restricción formal, que es la de contar ese nimio episodio como si de un manual del estilo al uso se tratase, haciendo uso de todas las figuras retóricas. Con esta estrategia lo que Queneau está haciendo, y así lo atestigua Fernández Ferrer es: «[…]parodia de los tratados sobre el tema [de la estilística]»[259], e ironía en general sobre los tratados del «buen escribir».

Pero Queneau no se limita a escribir textos inspirados en cada una de las modalidades retóricas, en las piezas: «metáfora», «síncope», «apócope», etc., también juega con los registros comunicativos en: «carta oficial», «vulgar», «paleto»; ironiza sobre el lenguaje

[257] Prólogo de Fernádez Ferrer, A., a Queneau, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp 32.
[258] Prólogo de Fernádez Ferrer, A., a Queneau, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp 17-18.
[259] Prólogo de Fernádez Ferrer, A., a Queneau, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp 16.

culto: «ampuloso», «apostrofe», «estilo moderno», etc., sobre frases hechas, conceptos gramaticales, parodias idiomáticas, etc.

5.6.3 IMPLICACIONES TEÓRICAS

A la obra de Queneau subyacen algunos supuestos fundamentales y de gran importancia para nosotros en este estudio; por una parte su libro es una renuncia explícita a la tradición mimética y realista y, acercándonos al tema que nos concierne subyace en él principalmente la noción de que la literatura es una práctica y de que los textos tiene sobre y por encima de todo la potencialidad de provocar la escritura de otros textos. Así lo reseña Fernández Ferrer:

> «No es de extrañar, por lo tanto, que *Ejercicios de estilo* haya dado pie a las más diversas recreaciones, un disco, películas, los ejercicios tipográficos de Faucheaux y de Massin, las estupendas ilustraciones de Carelman… pero, ante todo quiero destacar el enorme rendimiento didáctico que el libro ha tenido en Francia, por tratarse de una verdadera mina para cualquier labor de creación literaria. Por fortuna, cada día van quedando más lejos de nosotros las enseñanzas lingüísticas y literarias reducidas a la exhibición de recursos magistrales del profesor o del manual en las que se estudiaba teoría lingüística y gramática a palo seco, sin practicar de ninguna manera la propia lengua, o donde se discurseaba sobre historia literaria (fechas, títulos, plantillas de comentario de textos…) lejos de los placeres de la lectura o de la invención literaria. […] Y, en este sentido, tanto los trabajos oulipianos como muy especialmente *Ejercicios de estilo*, suponen, no

sólo un material sumamente estimable para el análisis sino verdaderos filones de pautas y estímulos»[260].

En general puede decirse que Queneau y los Oulipianos proponen una desacralización del oficio de escritor, que, en el caso que nos ocupa, revertiría en una operación de muestra de las técnicas y procedimientos de escritura que se ofrecen a todo aquel que quiera practicar la escritura creativa, cosa que como hemos visto, ya proponía Breton.

Del mismo modo que los Oulipianos reclamaron para su causa a escritores de la antigüedad y sostuvieron que lo único que ellos hacían era poner evidencia técnicas que manera consciente o eran básicas en la composición de obras literarias; puede afirmarse también que después de su apogeo otros escritores; de manera consciente e inconsciente han compuesto obras que se ajustan a los criterios usados por los oulipianos.

Podemos, por ejemplo, citar el caso del libro de poemas *Matar a Platón*[261] de Chantall Maillard que tiene unas bases compositivas muy parecidas —aunque no desde luego el tono ni el trasfondo del libro— a las de *Ejercicios de Estilo*. Efectivamente el libro se compone en base a la narración de un único acontecimiento; un accidente, que se va exponiendo en cada poema desde un punto de vista. El objetivo de Maillard es, como decimos, más abiertamente filosófico: se propone acabar con los conceptos abstractos de la tradición occidental que según su punto de vista velan la verdad. A estas alturas ya no nos sorprende que el intento termine en una reflexión a pie de página sobre la escritura que vertebra todo el poemario y que puede, de hecho, leerse como texto separado, leemos en ese subtexto:

> «Acabo de encontrarme con un viejo amigo. Me ha pedido consejo/ acerca de unos poemas que está escribiendo./Le ha puesto un título extraño:/Matar a Platón.[…] El sonido aplasta a la mujer contra la fachada/de una casa. Ése es el

[260] Prólogo de Fernádez Ferrer, A., a Queneau, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp 36-37.
[261] Mallard, Ch., *Matar a Platón*, Tusquets, Barcelona, 2004.

tema./Los poemas son variaciones de esta imagen./Le dije que por qué lo titulaba/Matar a Platón/Me contestó que el libro describe/un acontecimiento,/que un acontecimiento, al contrario de una idea,/

Nunca puede ser definido. […]Platón desterró a los artistas por temor a que/ mostraran que lo-que-ocurre/ no tiene correlato ideal,/que cada ser no participa de su idea sino,/ al contrario, de todo aquello que él no es./Censuró a Homero porque permitía la metamorfosis, el llanto de los héroes y la risa de los dioses»[262].

Tampoco nos sorprende demasiado que el poemario de Maillard desemboque en otro poemario que cierra el libro y que lleva por título: Escribir. Sin embargo este largo poema estaría más relacionado con los textos que veíamos en el capítulo 4 que con los del presente capítulo.

5.6.4 PRINCIPALES TÉCNICAS OULIPIANAS

Conviene hacer aquí un repaso de las principales técnicas de escritura de Oulipo, tal y como las expone Fernández Ferrer. Las técnicas oulipianas, o al menos algunas de ellas, habían aparecido ya en textos desde la época clásica, como también se irá comentando y serán después usadas en algunas de las obras de los autores oulipianos:

—Literatura lipogramática

Propone la eliminación de caracteres de la obra. Este recurso se remontaría nada menos que al siglo VI a de C., cuando Laso de Hermione suprimió la sigma en su «Oda a los centauros». A lo largo de la historia de la literatura habría otros ejemplos, como el de

[262] Maillard, Ch., op., cit., pp 17-43.

Néstor de Laranda que reescribió, en el s. III, la *Ilíada* eliminando la α del primer canto, la β del segundo, ya así sucesivamente hasta acabar con las veinticinco letras del alfabeto y los correspondientes cantos de la epopeya.

En los años setenta George Perec, se comenta abajo, escribirá *La disparition*, basándose en esta técnica.

—S+7

Consiste en partir de un texto base, literario o no, y con la ayuda de un diccionario, reemplazar en él cada sustantivo (S) por el séptimo (+7) que se encuentre en el diccionario. Lo usó Queneau en su «*Translation*» de *Ejercicios de estilo* en la reedición que de la misma obra hizo en la reedición ilustrada de 1963, en la que introdujo seis nuevos textos basados en las técnicas oulipianas. Calvino usó esta técnica en un diccionario de y repertorio de anécdotas. Borges usó la técnica en *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde la fórmula S+7 se traduce S+n, y donde «n» es igual a 0.

—Literatura definicional

Se sustituye en un texto determinado cada palabra significativa (verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios en mente) por su definición en el diccionario y luego se repite la operación.

—Logo-rallye

Escribir un texto introduciendo en un orden preciso las palabras de una lista determinada de antemano. Para que el juego, con las variantes que se quiera (como todos los de Oulipo) funcione, las palabras deben designar realidades suficientemente alejadas para que no puedan ser usadas todas en una sola frase.

—Contrepèterie

Consiste en un aparente lapsus de inversión de letras o sílabas de un conjunto de palabras por lo general ridículo o irreverente. Se ha practicado en varias lenguas y desde antes que Oulipo, por ejemplo por Rabelais en Pantagruel, capítulo XVI. En inglés hay un término específico: «spoonerism», por el reverendo W.A Spooner. Hay ejemplos como aquel del Ulises de Joyce: «Clam deber» exclama un personaje en lugar de «Damn clever»[263]. También hay ejemplos de la misma operación en el folclore, por ejemplo en el castellano. Encontramos dos recogidos por Fernando Marcos Álvarez en su Diccionario básico de recursos expresivos, Palibrio, Madrid, 2012. Uno es de Gonzalo Correas, del s. XVII y el segundo de Agustín Aguilar y Tejera, del s. XIX:

> «Borracha está la ladra, tres días que no perra.
> Ahora que los ladros perran,
> Ahora que los cantos gallan,
> Ahora que, albando la toca,
> Las altas suenas campanan,
> Y que los rebuznos burran…»[264].

[263] Joyce, J., *Ulysses*, The Bodley Head, Londres, 1968, pp. 174.
[264] Marcos Álvarez, F., *Diccionario básico de recursos expresivos*, Palibrio, Madrid, 2012, pp 466.

Cuando ya estaba formado Oulipo Queneau compuso otra de sus obras clave, siguiendo algunos de los principios oulipianos; se trata de *Cent Mille Milliards de Poèmes*[265], de 1961 con un Postfacio de François Le Lionnais. Esta obra parte de la restricción siguiente: constituida por 10 sonetos distintos cuyos alejandrinos pueden ser combinados entre de manera que es posible producir 10 a la potencia 14, es decir 100 000 000 000 000 de poemas.

Otros ejemplos muy conocidos de aplicación de las técnicas oulipianas después del año sesenta, son algunas de las obras de Perec: *La vida instrucciones de uso*, o *La desaparición* que mencionábamos anteriormente.

5.7 EVALUACIÓN DE LAS TÉCNICAS QUE SE DEDUCEN DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

Como ya anunciábamos en el capítulo anterior estas técnicas, dispares entre sí, tienen en conjunto la virtud de que no cierran el tema, ni el punto de vista ni la ideología de la obra, pero quizá no son tan útiles a la hora de dar claves para la composición de la obra en su conjunto.

Por supuesto las técnicas son disímiles, su alcance es diverso y su influencia en la posteridad dispar.

Las técnicas de Roussell son las menos citadas y utilizadas, en parte por el desconocimiento que hay sobre la obra del autor, tienen la virtud de proporcionar caminos el inicio de la obra, y quizá también para llegar al final, pero tiene el problema, que comparten con las propuestas de OuLiPo y también de que por una parte el uso del azar extremo y el resultado pueden ser textos ilegibles o carentes de sentido. También

[265] Quenau, R., *Cent mille milliards de poems*, Gallimard, París, 1961.

tienen el problema, del que casi no se libra ninguna de estas propuestas, salvo quizá algunas de las técnicas propuestas por Breton, de que tal y como señalara Pavese de que pueden dejar de lado las decisiones conscientes del autor y sus verdaderas intenciones, razón por la cual han sido criticadas: «El interés que tiene una obra para quien la hace —y también para quien la entiende es verla formarse entre las tendencias contrastantes, componer y acoplar estas tendencias, darles un sentido formal y el mayor de los contrastes es el que se da entre lo inconsciente y lo consciente (exigencias sociales, comunicativas, éticas, etc.). Una obras de puro inconsciente —puro automatismo— es irrespirable, o una pura broma»[266] .

Hay que añadir que a pesar de su enorme utilidad como métodos de inicio de la creación y superación del bloqueo de la escritura su uso ha ido desapareciendo paulatinamente a lo largo del siglo XX o bien se han convertido en instrumentos para el juego creativo pero no para la ficción seria, si es que esto puede distinguirse realmente. Quizá la técnica que más ha caído en desuso es la técnica del dadaísmo, por su carácter de mero azar o mero juego.

Sin embargo, y esto hay que reconocerlo y analizarlo en su justa medida, la idea de que el inconsciente es parte fundamental en la creación en la creación y de que la escritura no brota primordialmente de la mente consciente sino de otro lugar de nuestra consciencia sin el cual es imposible la escritura es una opinión ampliamente reconocida por los escritores del siglo XX, desde escritores de género como Stephen King o Bradbury a escritores de ficción más literaria como Vargas Llosa o el propio Cortázar.

5.8 RODARI: UNA PROPUESTA COMPACTA A PARTIR DE LA VANGUARDIA EUROPEA

[266] Pavese, C., *El oficio de vivir*, Seix Barral, Barcelona, 2005, pp 342.

5.8.1 PRESUPUESTOS TEÓRICOS DE LA OBRA

En el año 1973 se publicaron dos obras relevantes para el desarrollo de los asuntos que tratamos en este trabajo: *Gramática de la fantasía,* de Gianni Rodari y *La vida, instrucciones de uso* de George Perec. La una escrita primordialmente teniendo en cuenta el mundo de la educación infantil y la otra, sin embargo, un producto de alta cultura. Ambas, sin embargo, tienen en un su haber la huella de los movimientos surrealistas.

Sin desmérito para la obra de Perec, que podríamos considerar como una puesta en práctica de las propuestas de OuLiPo, nos centraremos en la obra de Rodari, que es una de las centrales en este trabajo.

A pesar de que Rodari escribió posteriormente a la *Gramática* otros estudios sobre el arte de inventar historias —*Ejercicios de fantasía*, de 1981, que veremos abajo, o *¿Quién soy yo?* De 1987— la *Gramática* contiene sus presupuestos esenciales a este respecto, y también los más generales.

Las intenciones y la genealogía de la obra están claras:

> «Un día, en los *Frammenti (Fragmentos)* de Novalis (1772-1801), encontré aquel que dice: "Si dispusiéramos de una Fantástica, como disponemos de una Lógica, se habría descubierto el arte de inventar". Era muy bello. Casi todos los fragmentos de Novalis lo son, casi todos contienen revelaciones extraordinarias.
>
> Pocos meses después, habiendo descubierto a los surrealistas franceses, creí haber encontrado en su modo de trabajar la "Fantástica" de que hablaba Novalis. Es bien cierto que el padre y profeta del surrealismo había escrito, en el primer manifiesto del movimiento: "Las futuras técnicas surrealistas no me interesan". Pero desde

entonces sus amigos escritores y pintores habían descubierto buen número de nuevas técnicas.

[…]Fue en aquel tiempo cuando di a un modesto cartapacio el pomposo título de *Quaderno di Fantastica.* Me servía para tomar nota no de las historias que contaba sino del modo en que nacían, de los trucos que descubría, o creía descubrir, para poner en movimiento palabras e imágenes.

Todo este material había sido sepultado y olvidado por mí, hasta que, hacia 1948, empecé a escribir para niños. Entonces todo volvió a mi mente, incluso la "Fantástica", siéndome muy útil para el desarrollo de mi nueva actividad. Sólo la pereza, y una cierta desconfianza por la sistematización, junto con la falta de tiempo, me impidieron hablar de todo esto hasta 1962, año en que publiqué en el diario romano «Paese Sera» un *Manuale per inventare favole (Manual para inventar fábulas),* en dos capítulos (9 y 19 de febrero)»[267].

Va explicando Rodari los avatares de la escritura de su *Gramática* hasta 1973, año hasta el cual fue probando sus técnicas en escuelas, con maestros, en seminarios etc. Viendo si eran realmente efectivas. Rodari advierte de que no quiere con este trabajo proporcionar un manual «exhaustivo» de técnicas narrativas. Para estimular la imaginación; deben, deberían existir infinitas maneras. En lo que sí insiste, nada extraño tampoco viniendo de la rama de los surrealistas es el poder emancipador de la fantasía y en la necesidad de que ésta, al igual que otras materias sea enseñada en las escuelas; su frase, en la que resumen sus intenciones ha pasado a ser ya un clásico en la enseñanza de la escritura creativa ligada al compromiso político: «Espero que este pequeño libro sea igualmente útil a quien cree en la necesidad de que la imaginación tenga un puesto en el proceso educativo; a quien tiene confianza en la creatividad infantil; a quien sabe

[267] Rodari, G., *Gramática de la fantasía*, Argos Vergara, Barcelona, 1983, pp 8-9.

el valor liberador que puede tener la palabra. "Todos los usos de las palabras para todos" me parece un buen lema, tiene un bello sonido democrático. No para que todos seamos artistas, sino para que ninguno sea esclavo»[268].

5.8.2 LAS TÉCNICAS DE ESCRITURA DE LA *GRAMÁTICA*

A partir de esta introducción, Rodari se sumerge directamente en las técnicas de su «Fantástica». Enumeraremos aquí las más significativas para hacernos una idea de qué tipo de material estamos proponiendo. La asunción de Rodari es la de que estas dinámicas, propuestas la mayoría de ellas como juegos, serán capaces de despertar la «chispa»; el acceso a mundo subconsciente que defendieran los surrealistas o el mismo Cortázar. Así, no se tratará en ninguno de los casos de dar unas normas de composición sino de proponer actividades que ayuden al que quiere escribir:

> «De forma no muy diferente, una palabra dicha impensadamente, lanzada en la mente de quien nos escucha, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, involucrando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que se complica por el hecho que la misma mente no asiste impasiva a la representación. Por el contrario interviene continuamente, para aceptar o rechazar, emparejar o censurar, construir o destruir
>
> […]
>
> Tomo por ejemplo la palabra "canto", porque sugiere un objeto arrojadizo... Cayendo en la mente, arrastra, golpea, evita, en suma: se pone en contacto —

[268] Rodari, G., op., cit., pp 11.

con todas las palabras que empiezan con *"C",* aunque no continúen con la *"a",* como "ceniza", "cien", "conejo";

con todas las palabras que comienzan con *"ca",* como "casa", "cabeza", "cabina", "calle", "catedral", "camino";

con todas las palabras que riman con *"anto",* como "santo", "manto", "cuanto", "tanto", "Otranto";

con todas las palabras que ideológicamente se les aproximan, por vía de su significado: "piedra", "guijarro", "roca", "peña", "peñasco", "adoquín", "mojón", "ladrillo";

etc.

Éstas son las asociaciones más fáciles. Una palabra golpea a otra por inercia. Es difícil que esto baste para provocar la "chispa" (pero nunca se sabe)

Pero la palabra continúa cayendo en otras direcciones, profundiza en el mundo del pasado, pone a flote presencias sumergidas. "Canto", en este caso, es para mí "Santa Caterina del Sasso" (Santa Catalina de la Peña), un santuario emplazado sobre un gran peñasco, a la orilla del lago Mayor... Íbamos en bicicleta, íbamos juntos, Amedeo y yo. Nos sentábamos bajo un fresco pórtico, a beber vino blanco y a hablar de Kant. A veces coincidíamos en el tren, ambos éramos estudiantes de música. Amedeo llevaba un gran abrigo azul. Algunos días, bajo el abrigo, se

adivinaba el bulto del estuche de su violín. El asa de mi estuche estaba rota y tenía que llevarlo bajo el brazo... Amedeo se alistó en los Alpinos y murió en Rusia

[…]

Lo que interesa es la forma en que una palabra, escogida al azar, funciona como una "palabra mágica" para desenterrar campos de la memoria que yacían sepultados por el polvo del tiempo»[269].

A partir de la sencilla palabra «canto» Rodari propone otras variaciones: descomponer sus letras en hilera y crear palabras al azahar con ellas, hasta que salte la chispa, hasta que aparezca algo que sea significativo para el autor, algo que quiera escribir; que desate su memoria, sus anhelos, que le resulte divertido, etc.

Así irá enumerando Rodari otras técnicas y los resultados que ha obtenido aplicándolas:

—Binomio fantástico

«En realidad, no basta un polo eléctrico para provocar una chispa, hacen falta dos. Una palabra sola "reacciona" ("Búfalo. Y el nombre reaccionó...", dice Montale) sólo cuando encuentra una segunda que la provoca y la obliga a salir del camino de la monotonía, a descubrirse nuevas capacidades de significado. No hay vida donde no hay lucha

[…]Es necesaria una cierta distancia entre las dos palabras, que una sea suficientemente extraña a la otra, y su unión discretamente insólita, para que la imaginación se ponga en movimiento, buscándoles un parentesco, una situación (fantástica) en que los dos elementos extraños puedan convivir»[270].

[269] Rodari, G., op., cit., pp 11-13.
[270] Rodari, G., op., cit., pp 21.

Para que la «operación» del binomio fantástico sea efectiva las dos palabras deben tener una unión casual, para lo que recomienda Rodari que se usen procedimientos azarosos: que dos personas las escriban sin saber una de la otra, que se busquen al azar en un periódico, etc.

Rodari no se limita a presentar sus dinámicas de escritura sin más sino que las va sustentando con teorías antropológicas, filosóficas o con teoría literaria que las sustenta o que da, de algún modo, explicación de por qué funcionan: así en este caso se soporta en ejemplos de psicología infantil y su carácter binario, así como en los estudios de Max Ernst, que también contribuyó en su día al desarrollo de las técnicas surrealistas de escritura —por ejemplo el Cadáver Exquisito— y su teoría de la dislocación sistemática; y en este caso también sigue las propuestas de Shklovski:

> «Viktor Slokovsky describe el efecto de "extrañeza" (en ruso "ostranenije") que Tolstoi obtiene hablando de un simple diván en los términos que emplearía una persona que nunca antes hubiese visto uno, ni tuviera idea alguna sobre sus posibles usos.
>
> En el "binomio fantástico" las palabras no se toman en su significado cotidiano, sino liberadas de las cadenas verbales de que forman parte habitualmente. Las palabras son "extrañadas", "dislocadas", lanzadas una contra otra en un cielo que no habían visto antes. Es entonces que se encuentran en la situación mejor para generar una historia»[271].

Ejemplo de uso del binomio hasta generar una situación fantástica:

> «Llegados a este punto, tomemos las palabras "perro" y "armario".
>
> El procedimiento más simple para relacionarlas es unirlas con una preposición articulada. Obtenemos así diversas figuras:

[271] Rodari, G., op., cit., pp 22.

el perro con el armario

el armario del perro

el perro sobre el armario

el perro en el armario

etcétera.

Cada una de estas situaciones nos ofrece el esquema de algo fantástico»[272].

—Hipótesis fantástica

En realidad una variación del binomio fantástico: «¿Qué pasaría si»?: se trata de unir un sujeto y un predicado distantes cualesquiera y dejarse llevar por las posibilidades infinitas: reacciones de las persona, consecuencias de todo tipo, etc.

—El prefijo arbitrario

Deformación de palabras. En este punto además cita a Saussure y su noción de «palabra personal» y a Gramsci quien hablaba sobre el poder educativo de la utopía. Defiende cómo este uso de las palabras puede ser un detonante del anticonformismo.

—El error creativo

«Un magnífico ejemplo de error creativo se encuentra, según Thompson, autor de *Las fábulas en la tradición popular*, en la *Cenicienta* de Charles Perrault: el

[272] Rodari, G., op., cit., pp 22-23.

famoso zapatito, inicialmente, habría sido de "vaire" (un tipo de piel) y no de "verre" (vidrio). No obstante, nadie duda que una zapatilla de vidrio resulta más fantástica y llena de sugestiones que una vulgar pantufla de pelo, aunque su invención haya sido debida a la casualidad o al error de transcripción.

El error ortográfico, bien estudiado, puede dar lugar a todo tipo de historias cómicas e instructivas, no privadas de un aspecto ideológico»[273].

O como también lo explica Rodari:

«En todo error se halla la posibilidad de una historia. En una ocasión, a un niño que había escrito -insólito error- "caja" en lugar de "casa", le sugerí que inventase la historia de un hombre que vivía en una "caja". Otros niños se entusiasmaron con el tema. Se les ocurrieron tantas historias: había una de un hombre que habitaba en una caja de muertos; otro era tan pequeño que le bastaba una caja de verduras para vivir; un día se durmió dentro de la caja, y lo llevaron por error a un mercado, donde alguien pretendía comprarlo a tanto el kilo»[274].

—Viejos juegos

Retoma aquí Rodari algunos de los juegos de los surrealistas que en realidad, argumenta, tienen seguramente un origen anterior a ellos. Por ejemplo la técnica del poema *collage*, de la que hemos hablado anteriormente. Rodari no defiende que las piezas así obtenidas sean, al menos no en todos los casos, piezas acabadas, pero sí que en alguna de estas azarosas asociaciones de frases pueda saltar la chispa para una verdadera historia.

[273] Rodari, G., op., cit., pp 37.
[274] Rodari, G., op., cit., pp 38.

Lo que argumenta Rodari es que todas estas técnicas y las que él está proponiendo contribuyen al proceso del extrañamiento del lenguaje, que sería en suma la base del binomio fantástico y éste a su vez lo que subyace en todos estos juegos.

Otros juegos:

Preguntas y respuestas; dice Rodari que es un juego antiguo: se propone una serie de preguntas

¿Quién era?

¿Dónde estaba?

¿Qué hacía?

¿Qué dijo?

¿Qué dijo la gente?

¿Cómo acabó?

A partir de ahí habría que responder en grupo, con la técnica del cadáver exquisito, cada miembro responde a una pregunta sin saber qué preguntas tienen los demás ni cómo han respondido, luego se une.

También se puede partir de la composición de un cadáver exquisito pictórico para luego; a partir del dibujo obtenido construir una historia.

—Construcción de una adivinanza

El mismo proceso de extrañamiento se produce en la construcción de las adivinanzas clásicas. Rodari propone que la adivinanza se construye con un proceso de extrañamiento-asociación-metáfora.

—Fábulas populares como materia prima

Rodari propone que estamos en condiciones de proponer un abanico enorme de juegos de creatividad a partir de este asunto, habida cuenta, por supuesto de los estudios del formalismo ruso. A partir de aquí se recogen algunas:

Cambiar a los personajes del cuento: Caperucita Amarilla, por ejemplo.

Dar a los participantes un juego de palabras que sugiere un cuento fantástico e introducir una discordante: «En algunas escuelas he visto hacer este juego. Se da a los niños una serie de palabras, sobre las cuales habrán de inventar una historia. Cinco palabras, por ejemplo, forman una serie, y sugieren la historia de Caperucita Roja: "niña", "bosque", "flores", "lobo»", "abuela". Una sexta palabra rompe la serie, por ejemplo: "helicóptero"»[275].

Como bien apuntilla Rodari, seguimos con el proceso de extrañamiento, en otro nivel, y en el fondo también con binomios fantásticos, y así también en la siguiente propuesta:

Las fábulas del revés

Consistiría en cambiar los roles de los personajes de un cuento tradicional, por ejemplo: Caperucita es mala y el lobo es bueno. Este tipo de alteraciones se pueden extender a todos los elementos del cuento tradicional, con resultados «desestabilizadores» parecidos. Una variación de esta estrategia sería la de escribir continuaciones a los cuentos tradicionales: como qué le pasa a Cenicienta después de la boda con el príncipe, etc. Otra sería lo que Rodari denomina «ensalada de fábulas», consistiría en mezclar los

[275] Rodari, G., op., cit., pp 59.

personajes de diversas fábulas en otra historia nueva o meter de personajes de una fábula en otra, etc.: «Sometidas a este tratamiento, incluso las imágenes más habituales parecen revivir, rejuvenecer, ofreciendo flores y frutos inesperados. El híbrido tiene su encanto»[276].

—El calco

Por supuesto otra de las operaciones posibles que Rodari propone, y en la que están basadas no pocas obras de la literatura contemporánea es la idea de la versión, lo que él llama «calco»: «Un juego más complicado es el del calco, con el que de una historia vieja obtenemos una nueva, en varios grados de alejamiento del original, o con una transposición completa a un terreno ajeno. El procedimiento tiene antecedentes ilustres, entre ellos el calco joyciano de la *Odisea.* Tampoco es difícil reconocer el calco de un mito griego en las *Gomme, de* Robbe-Grillet, y aun sería posible buscar y encontrar una historia bíblica en alguna novela de Moravia. Todos estos ejemplos no tienen nada que ver, naturalmente, con la infinidad de novelas nacidas las unas de las otras, por simple transposición de argumentos o cambio de fechas.

La *Odisea* sirve a Joyce sólo como un complejo sistema de coordinadas fantásticas: «Una red en que se quiere capturar la realidad para hacerla revivir en la ciudad de Dublín, y junto a esta realidad un sistema de espejos deformantes que revelan detalles que escapan al ojo desnudo. Reducido a un juego, el procedimiento no pierde nada de su nobleza ni de su capacidad de excitación»[277].

[276] Rodari, G., op., cit., pp 65.
[277] Rodari, G., op., cit., pp 67.

Así explica el autor este procedimiento: «El método en este caso consistiría en extraer el armazón de la fábula y aplicarlo a otros personajes, tiempo, etc., este sería, por ejemplo el esquema de Cenicienta que luego el participante tiene que rellenar: «"A" vive en casa de "B", estando con "B" en una relación diferente a la de "C" y "D" que también conviven. Mientras "B", "C" y "D" acuden a "E", donde tiene lugar un suceso "F", "A" se queda sola (o solo, no importa el sexo). Pero gracias a la intervención de "G", también "A" puede acudir a "E", donde produce un efecto extraordinario sobre "H", etc...»[278].

O, con otro ejemplo: «Hansel y Gretel son dos hermanitos, se pierden en el bosque, una bruja los acoge en su casa proyectando cocinarlos en el horno, etc...

Obtengamos la trama abstracta:

"A" y "B" se pierden en un sitio "C", son acogidos por "D" en un lugar "E", en que hay un horno "F", etc...»[279]

Comenta Rodari que a cada persona el calco le evocará situaciones diferentes y con la ayuda de su memoria la historia nueva cobrará vida.

—Juegos con las funciones de la fábula a partir de los estudios de Propp

Se trata de dibujar cartas con las funciones de Propp o con una simplificación de las mismas. A partir de ahí los juegos y posibilidades de combinación son innumerables. Señala Rodari que en las historias contemporáneas se encuentra casi siempre alguna de las funciones de Propp.

—Otros juegos con cartas

[278] Rodari, G., op., cit., pp 69.
[279] Rodari, G., op., cit., pp 69.

Por ejemplo coger cartas imágenes al azar de periódicos o revistas y hacer con ellas juegos semejantes o historias colectivas. Otro posible que cuenta Rodari ha visto en alguna de las escuelas que ha trabajo consiste en elegir tres objetos y a partir de ellos construir la historia.

Lo mismo se puede hacer con cajitas con olores, dando a cada participante una cajita con algo oloroso, que no pueda verlo y que escriba a partir de esa sensación.

—Versionar fábulas

Otro recurso útil es el de usar fábulas populares con indicaciones estrictas de modificación de alguna de sus partes. Por ejemplo, propone Rodari, el Flautista de Hamelin en la Roma actual, etc.

—El análisis fantástico

Descomposición de un personaje para encontrar elementos de binomio fantástico que permitan crear nuevas historias del personaje.

Una variación del trabajo sobre el personaje sería: una vez creado un personaje fantástico, de nuestra propia invención sus peripecias se podrían deducir de sus características. Estamos aquí en la operación contraria a la sección anterior, en vez de partir de funciones de la narración partimos de personajes. Probablemente nos enfrentamos aquí a las dos maneras más extendidas de construir narraciones, a partir de la estructura o a partir de los personajes.

El ejemplo que pone Rodari:

«Tomado un personaje, ya creado (como la Befana o Pulgarcito) o producto de nuestra propia fantasía (como el hombre de vidrio, por decir el primero que me viene en mente) sus aventuras se podrán deducir de sus características, de acuerdo con una *lógica fantástica* o a una *lógica real.* O de acuerdo con ambas.
Si aceptamos la propuesta del hombre de vidrio, éste tendrá que actuar, moverse, entablar relaciones, sufrir accidentes, provocar sucesos, atendiendo sólo a la materia de que está hecho.

El análisis de esta materia nos ofrecerá la regla del personaje.

El vidrio es transparente. El hombre de vidrio es transparente. Se le leen los pensamientos en la cabeza. No necesita hablar para comunicarse. No puede decir mentiras ya que se las verían en la cabeza, a menos que lleve sombrero. Mal día, aquel en que todos los habitantes del país de los hombres de vidrio empiecen a llevar sombrero, y empiecen a ocultar sus pensamientos.

El vidrio es frágil. Por este motivo, la casa del hombre de vidrio deberá estar toda tapizada. Las aceras estarán alfombradas con colchones. Prohibido el apretón de manos (!). Prohibidos los trabajos pesados. El auténtico médico del pueblo es el vidriero.

El vidrio puede ser de colores. Y lavable. Etcétera. En mi enciclopedia se le dedica al vidrio cuatro grandes páginas, y casi en cada línea se encuentra una palabra que podría tener un significado especial en la historia de los hombres de vidrio. Todo está allí, en blanco y negro, junto a una serie de informaciones

químicas, físicas, industriales, históricas, meteorológicas, etc. Cada cosa tiene su lugar asegurado en la fábula»[280].

Evidentemente las características que definan a los personajes no tienen por qué ser físicas, pueden ser psicológicas (lo que es desde luego más común fuera de la fábula popular) y también esas características pueden definir la historia o las acciones en las que se descompone la historia. Así pone Rodari el ejemplo de los cómics, en los que las características psicológicas de cada personaje definen sus aventuras.

> «Dado el carácter de Paperon dei Paperoni —riquísimo, avaro y deshonesto— y dados los caracteres de sus antagonistas, cualquiera puede imaginar sin esfuerzo cien mil historias sobre el sujeto. La auténtica invención, con estos personajes «periódicos» sucede sólo una vez, la primera: el resto de las veces, la historia es una variación de la primera parte, esto en el mejor de los casos; en el peor puede llevarnos a la producción en serie»[281].

Profundizando más en la idea Rodari explica cómo para sacarle partido creativo a personajes cuya definición es ya un cliché: el *cowboy*, el gánster, etc. Es necesario descentrarlos un poco de su atributo, ponerles un atributo que haga que la acción se desencadene: por ejemplo un cowboy que toque el piano.

—Partiendo de la lógica

Estaríamos ante el método opuesto a lo que se está defendiendo en la mayor parte del libro; sin embargo a Rodari no le interesa defender una «teoría de la creación literaria»

[280] Rodari, G., op., cit., pp 87.
[281] Rodari, G., op., cit., pp 89.

sino explicar todos los procesos que pueden ser útiles a la hora de fomentar la creatividad narrativa.

—Otras técnicas

La historia sin final. Se trataría de plantear el principio de una historia para que luego el escritor en ciernes planteara su propio desarrollo y desenlace.

5.8.3 *EJERCIOS DE FANTASÍA*

El libro *Ejercicios de fantasía*[282], recoge experiencias pedagógicas de Rodari, realizadas hacia 1980, año en el que el autor falleció. Era su propósito completar con este texto la *Gramática de la fantasía*, sin embargo, su muerte impidió que el propósito quedase realizado totalmente y lo que finalmente recoge el volumen es la experiencia de la práctica de taller con un grupo de niños de la ciudad de Arezo.

A través de esta experiencia, de la transcripción, en realidad de los diálogos entre Rodari y los niños vamos asistiendo al desarrollo de varias sesiones de construcción de historias con los niños de las que se pueden extraer ricas dinámicas, para los talleres o para el desbloqueo de la creatividad del escritor.

La primera dinámica, que Rodari llama «cosecha» consiste en recoger palabras hasta formar con ellas un binomio fantástico que sea satisfactorio:

Recoger los papeles

en un montón

[282] Rodari, G., *Ejercicios de fantasía*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 1997.

sacar un papel de un montón

leer la palabra en alto

se han leído dos palabras

¿el binomio fantástico satisface?

(SI NO, SE VUELVE ARRIBA)

Escribir todas las palabras sugeridas

por el binomio en otros papeles

Recoger los papeles

Leer los papeles

STOP

Otra de las dinámicas que Rodari usa es la de decir palabras al azar, el grupo de niños, hasta que a alguien algo le recuerda otra cosa y construye una historia. Otra es la que él llama «Bomba de fantasía», consiste en una nueva variación del concepto de ostrenaie, introducir un elemento extraño en el entorno conocido; que podría entenderse como una variación del Si mágico: «Echemos una bomba de fantasía en Arezzo y Arezzo se verá obligado a cambiar, ¿no os parece? Se convierte en el centro de una historia que ya no

es más su propia historia… ¿Metemos a Mazinger? ¿Quién me explica una historia entre Arezzo y Mazinger?»[283]

Otra de las dinámicas que Rodari propone a los niños es recoger las ideas que han surgido a partir de un binomio propuesto por él y juntarlas para ver si se puede construir una historia con todas ellas.

5.8.4 RELEVANCIA E INFLUENCIA DE LA PROPUESTA DE RODARI

Como hemos ido exponiendo Rodari es capaz de fusionar en su *Gramática* casi todas las corrientes tratadas en este capítulo. Es capaz de unificar la idea de extrañamiento de Shklovski a las funciones de Propp con la idea de azar o de subconsciente y de dar técnicas y métodos para construir ficciones. En parte por esta fusión que se realiza y en parte por el desarrollo que estas técnicas sufrieron en la práctica efectiva de la enseñanza de la escritura creativa en las escuelas, Rodari está en condiciones de superar alguno de los problemas que se le planteaban a las metodologías estudiadas hasta ahora: el hecho de que muy bien podían servir para construir una ficción en su estadio inicial pero a partir de ahí corríamos el peligro de no saber qué hacer con el material obtenido. Sin embargo, con las propuestas de Rodari, más completas y desarrolladas, menos teóricas, es muy posible que tengamos una guía para al menos los estadios iniciales de la escritura. No tendremos en ningún caso un manual, porque como hemos expuesto arriba Rodari se oponía a la idea de que se puedan dar pautas de escritura, lo único que se pueden ofrecer según él son diversas dinámicas para hacer saltar la creatividad.

Es de notar también que la propuesta de Rodari tiene un componente profundamente político: plantea la creación como un camino de liberación, al menos de liberación

[283] Rodari, G., 1997, pp 49.

personal y como una forma de hacer extensible el uso del lenguaje en toda su complejidad a toda la población. En este sentido engarzaría también su propuesta, no en vano es contemporánea, con las propuestas que ponen el acento en el componente ético y político de la creación, sin embargo, la propuesta de Rodari, en parte por estar pensada fundamentalmente para niños y no para adultos, no cae en la teorización extrema en la que sí podían caer aquellas otras propuestas y va digamos más al terreno concreto de la práctica de la ficción.

La innegable utilidad de las técnicas de Rodari ha sido reconocida a lo largo del siglo XX y no es extraño que los manuales y los talleres planteen estas técnicas: el binomio fantástico, el análisis fantástico, etc., como mecanismos válidos para la escritura de ficción para adultos. A nadie resulta difícil reconocer en muchas de nuestras ficciones contemporáneas la «cocina de Rodari», sea de manera pretendida o no; pensemos, sin ir más lejos en ese gánster que va a terapia en la afamada serie *The Sopranos*, que parece seguir la propuesta de Rodari de construir a partir de un personaje cliché y luego descentrarlo un poco en su definición.

El problema, como ya venimos presentando al principio de este trabajo, es que se usan en muchos casos sin citar su fuente y sin explicar los supuestos básicos con los que fueron concebidas, lo cual, en nuestra opinión contribuye a desvirtuarlas

6. MATERIALES DE ESCRITURA A PARTIR DE LOS *WORK IN PROGRESS.* EN LA ESTELA DE STEVENSON

6.1 INTRODUCCIÓN

Un tipo de texto acerca del arte de la escritura que se populariza en el siglo XX es el que denominamos: *work in progress*. Este tipo de textos tiene en común el hecho de que el autor hace un relato más o menos detallado de su proceso de escritura de una determinada obra. Las obras cuyo proceso se explica suelen ser narrativas de mayor o menor extensión.

Esta corriente de trabajos sobre la ficción siguen, de manera consciente o inconsciente la estela de Stevenson en su texto sobre la escritura de la *Isla del Tesoro* y comparten con él no sólo la intención sino también la forma textual: habitualmente tienen ellos mismo una forma también narrativa, más o menos trufada de notas biográficas por una parte, como también sucedía en el texto de Stevenson, y de apreciaciones teóricas sobre la ficción.

Estos textos, como veremos después en su evaluación, no proponen directamente técnicas o materiales para la ficción; sin embargo, los materiales se deducen rápidamente de su lectura, tal y como sucedía en el caso de Stevenson.

6.2 VARGAS LLOSA: LA NOVELA COMO SÍNTESIS

En 1966 Vargas Llosa publicó su novela *La casa verde*, que fue galardonada con el Premio Rómulo Gallegos. Cinco años después publicó *Historia secreta de una novela*, un texto que podríamos catalogar como «diario de escritura de la novela» en el que

Vargas Llosa cuenta fundamentalmente cuáles fueron sus fuentes de inspiración para escribir la novela, cómo llegó hasta ellas y cómo se fundieron en el libro.

Vargas Llosa, al igual que Stevenson, no trata en ningún momento de las motivaciones paraliterarias que le llevan a escribir esta ficción, más allá de la fascinación por ciertos hechos y personajes, por lo que el plano ético-político-ontológico queda oscurecido en este texto. Lo que defiende Vargas Llosa es que su novela se conformó como aglutinamiento de varios materiales biográficos de distintas épocas de su vida: la estancia a los nueves años en la ciudad de Piura, un barrio marginal de la misma ciudad y un burdel situado en él, al que efectivamente llamaban «La casa verde», y varios viajes por la selva y algunas de sus pequeñas localidades, poco tiempo antes de la composición de la novela.

Acerca de lo que venimos llamando «formación de la conciencia del escritor» poco comenta Vargas Llosa, sin embargo hay un momento en su narración en el que parece necesitar hacer un comentario sobre este particular y vuelve a sus años de escritor novel, sobre ello volveremos abajo.

6.2.1 LOS PRESUPUESTOS DE LA FICCIÓN

Como declaración de principios general dice Vargas Llosa:

> «Escribir una novela es una ceremonia parecida al strip-tease. Como la muchacha que, bajo impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra, uno a uno sus encantos secretos, el novelista también desnuda su intimidad en público a través de sus novelas. Pero, claro, hay diferencias. Lo que el novelista exhibe de sí mismo no son sus encantos secretos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan, la parte más fea de sí mismo: sus

nostalgias, sus culpas, sus rencores. Otra diferencia es que en un strip-tease la muchacha está al principio vestida y al final desnuda. La trayectoria es inversa en el caso de la novela: al comienzo el novelista está desnudo y al final vestido. Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción»[284].

6.2.2 MÉTODO SINTÉTICO DE COMPOSICIÓN

Vargas Llosa afirma que antes de escribir *La casa verde,* escribió una novela con escuadra y cartabón y lo penoso que le resultó este proceso, no confiesa el título de esa novela, por los años podría tratarse de *La ciudad y los perros*, o de un trabajo inédito. A partir de ese momento, de esa primera lucha con el material de la ficción dio con su método de escritura, y eso es lo que cuenta en el texto que estudiamos. Este método podría resumirse como sigue: es necesario buscar materiales autobiográficos que estén relacionados con las propias obsesiones, pero estos materiales, a fin de que la ficción sea efectiva y se escriba fluidamente deben ser sintetizados con otros, de modo que al final, el resultado obtenido sea el de un mundo ficcional que de algún modo tiene partes de dos o más mundos experienciales.

Así el escritor va describiendo primero la ciudad de Piura y los recuerdos que de ella habían quedado grabados en su memoria y también, como, en la época que vivía en Piura empieza a leer a Dumas y cómo en su mente el barrio de la Corte de los milagros

[284] Vargas Llosa, M., *Historia secreta de una novela*, Tusquets, Barcelona, 2001, pp 11-12.

(barrio de maleantes y criminales) y el barrio pobre de la ciudad de Piura, La Manganchería, se iban asimilando; dotando quizá al barrio real de la característica mítica o simbólica necesaria para ser novelado. El cierre de la ficción, por decirlo de alguna manera, se produce, sin embargo, nueve años después cuando el escritor vuelve de pasada a Piura y recorre de nuevo el barrio de la Manganchería y la Casa verde, que tanto poder magnético habían ejercido sobre él. A partir de esas dos visiones, la de la infancia y la de la juventud se irá formando el barrio de la ficción.

Quizá la distancia, la mezcla de dos percepciones muy distintas del mismo lugar y la relación con una ficción conocida por el escritor fueron así los ingredientes para fabular sobre esta ciudad de Piura.

Respecto del otro recuerdo que se usa en el libro: el de la selva peruana, es un recuerdo mucho más cercano a la escritura de la novela, cuando el autor es ya un adulto. Quizá lo que impulsa a introducir este recuerdo o su influjo en la narración es la conmoción que al propio autor le produce la realidad de la selva: «[…]descubrí que Perú era también la Edad Media o la Edad de Piedra. Descubrí que en esa apartada región (apartada por las comunicaciones, pero situada a pocas horas de vuelo de Lima), la vida era para los peruanos algo retrasado y feroz, que la injusticia y la violencia eran allí la ley primera de la existencia, pero no de manera, compleja, refinada, "desarrollada" manera que en Lima, sino del modo más inmediato y descarado»[285].

Aparte de esta conmoción inicial, que genera en el escritor la necesidad de introducir el mundo de la selva en la novela, Vargas Llosa va desgranando historias y personajes concretos: una niña india que es «educada» en una misión y luego llevada como sirvienta a la ciudad, un señor feudal japonés que se había instalado en la selva y sus prácticas sangrientas, unos productores de caucho que al darse cuenta de cómo son

[285] Vargas Llosa, m., op., cit., pp 29.

explotados intentan sin éxito vender sus propios productos e independizarse de los intermediarios que son prácticamente esclavistas, etc.

Finalmente Vargas Llosa explica cómo llegaron a juntarse en una misma novela los dos mundos, el de la selva y el de Piura. Cuenta que, una vez decidido a dedicarse a la escritura de ficción —este punto se ampliará abajo— acomete la escritura de dos novelas a la vez, que escribe en días alternos: una sobre la selva y otra sobre Piura y la Casa verde.

Finalmente el material de las dos novelas se fue mezclando en su conciencia: «Al final sobrevino una especie de caos: el desierto y la selva […] Era demasiado fatigoso seguir luchando por apartados, así que decidí no hacerlo más: fundir esos dos mundos, escribir una sola novela que aprovechara toda esa masa de recuerdos. Me costó tres años y abundantes tribulaciones ordenar semejante desorden»[286].

Además de esta metodología general, la que más nos interesa, el autor detalla cómo sorteó algunas otras pequeñas dificultades en el proceso de redacción, como la necesidad de documentación, la necesidad de desechar materiales que en principio parecían cruciales o la modificación del punto de vista para que la historia fuera verosímil.

6.3 HÄRTLING: EL RELATO COMO EVOCACIÓN Y PREGUNTA

En 1984 Härtling da a la prensa una obra que podríamos calificar como de *work in progress*, en ella realiza el seguimiento de la composición de una obra, en este caso de un relato, *El soldado español*, que también se publica conjuntamente con la reflexión sobre su composición.

[286] Vargas Llosa, M., op., cit., pp 55-56.

Su trabajo es didáctico en el mejor sentido de la palabra, intenta desgranar la tramoya de la ficción sin caer nunca en la recomendación ni en la receta.

La tipología de este texto es algo más compleja que la de los trabajos que se presentan en este capítulo, es un texto mixto entre la narración y la reflexión. Veamos cómo se plantea el trabajo: «Sobre ello quisiera reflexionar —sobre el acto de la creación literaria— en las próximas lecciones. Quiero tratar de explicar la tensión que hay entre el acto de hallar y el acto de inventar, la dialéctica entre material y fantasía, evitando tanto como sea posible la teoría. Confío en que lograré narrar mis ejemplos de manera convincente»[287].

El planteamiento no podría ser más parecido al tipo de trabajos que buscábamos en este estudio.

6.3.1 MATERIALES PARA LA FICCIÓN

—La imagen, la pregunta

Así contará Härtling como su relato surge de un material previo: la foto del soldado español de Robert Capa y las reflexiones acerca de fotógrafo y soldado que le suscita la imagen. Empieza, como vemos con un material utilizable para el escritor y para el maestro de taller también. Explica el autor cómo la narrativa sale de una pregunta, cómo la creación arranca de una duda, en su caso la duda acerca la posible relación entre fotógrafo y fotografiado.

[287] Härtling, P., *El soldado español*, Laia, Barcelona, 1984, pp 7.

—El instante

Más interesante incluso, en el intento de reconstrucción que hace Härtling es la apreciación de que en el trabajo de la creación influye no sólo el material concreto que se trate y el mundo simbólico que se construya a partir de él sino que en ese mundo simbólico se introduce el mundo entorno que vive el escritor en el momento de la escritura, que de alguna manera, como en el sueño, se transforma para poder introducirse de manera coherente en el relato:

> «Vivo con sus risas —habla de la voces de sus hijos en el jardín— hago asociaciones. Su risa despierta en mí otra en mi memoria una risa que nunca he oído, una risa que sólo he leído. Sin embargo la oigo como si fuera suya. Y me digo que precisamente por ello esa risa inventada, esa risa escrita acaba por ser una con la risa real que se oye en el jardín, se subsume y se repite en ella. La oigo como si fuera una música; una risa despreocupada, como veraniega, una risa próxima a la infancia. Con un toque de angustia. Una risa que precede a la partida. Cierro los ojos y ya no oigo a mis hijos, sino a Effi y a sus amigas en el jardín de Hohen-Cremmen»[288].

—El recuerdo, el sueño creador

Esta percepción le lleva al recuerdo y de ahí de esa ensoñación vuelve a su relato y le lleva de algún modo al inicio de la narración. Ese inicio tiene entonces mucho de sueño, de alucinación, de hallar, más que de crear, que era lo que el autor defendía desde el principio del libro:

[288] Härtling, P., op., cit., pp 11.

> «Coleccionará rostros y gestos, conversaciones y rumores, se hará más vulnerable. Todas estas incursiones en las realidades visibles e invisibles le harán más fácil la tarea de encontrar temas y asuntos. Y la primera intuición, tan magnética como mágica, el ¡ya lo tengo!, esto y no otra cosa es lo que tengo que narrar, el encuentro irresistible y excluyente entre el tema y la fantasía, la idea que aparece en la conciencia será el compendio final de la felicidad de inventar. A partir de ese momento la imaginación estará como programada. La memoria también. Toda la atención se concentra en el comienzo de la narración que uno acaba de encontrar o inventar, en sus personajes, en el ambiente en el que éstos se mueven. Lo que ya existía en el pensamiento o en las palabras provoca de pronto un torbellino sorprendente. Como sin querer halla uno a partir de entonces los detalles necesarios en los periódicos, en los libros, durante un paseo, sentado en un restaurante, durante un viaje o al dirigir una mirada fugaz a través de la ventana. Es como si esos detalles llevaran una señal. El narrador capta su onda. Lo que importa entonces es conservar esa atención alucinada»[289].

A esta visión alucinada, a esta concentración, de la que el autor considera que nace la narración se le van añadiendo elementos que la enriquecen que la guían.

—Otros elementos

Uno de los más importantes es la voz narrativa, que el autor describe como «personaje» que el autor se pone, incluso, dice en el caso de la escritura de las conferencias y otra son, por supuesto los acontecimientos del presente histórico y político que modulan la narración de manera inevitable, que la empujan en una u otra dirección.

[289] Härtling, P., op., cit., pp 12.

A estos ingredientes Härtling va añadiendo otros, aunque quizá lo esencial ya está dicho: los recuerdos evocados, la documentación adicional, en el caso concreto de este relato, por tratarse de un acontecimiento histórico, abundante. También dedica una gran parte del texto a describir la traslación desde un personaje del recuerdo a uno del relato.

Por otra parte, otro de los posibles ingredientes del relato puede ser, así lo explica Härtling en su caso particular, la consideración del tema tratado en la historia de la literatura. Así expone cómo tenía en mente algunas de las narraciones de la guerra, desde Homero y esas historias le hacen reflexionar sobre el papel de héroe y la necesidad de modificar la narración de este papel en el siglo XX; su soldado, y más después de las lecturas de Christa Wolf en *Casandra*, Thomas Bernhard en *El malogrado* y Peter Weiss en *La estética de la resistencia*, no puede ser un héroe, al menos no uno de corte clásico. Esto, le ayuda en la construcción del personaje del soldado.

Para ayudarse con la construcción del personaje el autor recurre a la documentación, escasa, acerca de él, y con ella van surgiendo las preguntas que lo construyen, quién es, qué ha leído, es como los héroes de guerra.

Eventualmente se ve en la necesidad de construir el personaje de Capa, y cuenta cómo a pesar de que sobre él sí hay documentación y la usa tiene que recurrir también a la memoria personal, para que el personaje pueda formar parte de su imaginación —para que no sea un reportaje— y así recurre a sus recuerdos acerca de los paisajes que Capa estaba visitando cuando tomó la foto.

Para dar realidad al personaje de Capa ha de recurrir además a un tercer personaje, Gerda Taro, la novia por entonces de Capa que morirá trágicamente días después de que se tomara la foto. Es ella, la relación con ella la que le da, cuenta la idea de cómo

comenzar la historia, en una escena en la que están juntos los dos. Uno de sus últimos encuentros, aunque ninguno de los dos lo sabía.

Finalmente leemos en relato de *El soldado español* y ciertamente el final de la historia, su decurso, se podía haber imaginado por las notas de Härtling; es la huida hacia delante de Capa, marcado por las dos muertes de las no podrá escapar nunca, la del soldado y la de Gerda Taro: «Otra vez tenía la cámara delante de los ojos y era arrastrado por un torbellino de silencio. Aquello no acabaría nunca. Nunca hasta que se reuniera con aquel soldado del que no conocía nada, solo su muerte»[290].

6.3.2 ¿QUÉ ES LA NARRACIÓN?

La narración aparece así como el resultado no sólo de la visión atenta/alucinada del escritor, quien llega a ese estado onírico conducido por el interés y la concentración y en ella se funden como en un gran crisol todos los elementos disponibles: experiencia presente, documentación, lecturas, etc. Estamos ante una propuesta parecida a la de Vargas Llosa pero ampliada porque Härtling defiende que además de todos estos elementos el autor parte también de una pregunta o una duda que se plantea como núcleo constitutivo de la ficción. De modo que la ficción se construye como necesidad de dar respuesta a una pregunta o una duda que a la que no podría responderse de otro modo, porque no tiene una respuesta clara.

[290] Härtling, P., op., cit., pp 76.

6.4 KUNDERA: LA NOVELA SINFONÍA

Vemos aquí un pequeño ejemplo de Milan Kundera, una muestra muy pequeña de *work in progress*. A pesar de que Kundera tiene varios trabajos sobre el arte de la ficción, lo cierto es que la mayoría de ellos se centran más en lo que podría llamar la esencia de la escritura, es decir en la categoría ontológica y también en la función de la escritura, que en la práctica de la escritura. De estos trabajos, de su situación respecto de los otros textos que estamos tratando y de su posible utilidad para nosotros daremos cuenta en el capítulo 8 de este trabajo.

Esta pequeña muestra de demostración práctica de Kundera no tiene realmente la intención de servir de guía para la escritura creativa sino de criticar la construcción de la novela como sucesión de causas y efectos. A su pesar puede resultar de utilidad y ser considerada dentro del presente apartado. El fragmento que nos interesa aquí se encuentra en la obra *Los testamentos traicionados*:

> «[…]Comprendí que estaba escribiendo algo distinto, no una recopilación de cuentos, sino una novela (titulada más adelante *El libro de la risa y el olvido)*, una novela en siete partes independientes pero unidas hasta tal punto que cada una de ellas, leída aisladamente, perdía gran parte de su sentido.
>
> De golpe, desapareció toda la desconfianza que aún quedaba en mí con respecto al arte de la novela: al dar a cada parte el carácter de un cuento inutilicé toda la técnica aparentemente inevitable de composición novelesca. Encontré en mi tarea *la vieja estrategia de Chopin*, la estrategia de la composición pequeña que no necesita pasajes a-temáticos. (¿Quiere decir esto que el cuento es la forma pequeña de la novela? Sí. No hay diferencia ontológica entre el cuento y novela, aunque sí la hay entre novela y poesía, novela y teatro. Víctimas de las

contingencias del vocabulario, no tenemos una única palabra para abarcar estas dos formas, grande y pequeña, del mismo arte.)

¿Cómo se vinculan estas siete composiciones pequeñas e independientes si no tienen una acción común? El único vínculo que las une, que las convierte en novela, es la unidad misma de los temas. Así que me encontré, a lo largo del camino, con otra vieja estrategia; *la estrategia beethoveniana de las variaciones*; gracias a ella, pude permanecer en contacto directo e ininterrumpido con algunas cuestiones existenciales que me fascinan y que, en esa novela-variaciones, se exploran progresivamente bajo múltiples ángulos.

Esta exploración progresiva de los temas tiene una lógica y ella es la que determina el encadenamiento de las partes. Por ejemplo: la primera parte ("Las cartas perdidas") expone el tema del hombre y de la Historia en su versión elemental: el hombre tropieza con la Historia, que lo aplasta. En la segunda parte ("Mamá") se invierte la misma tesis: para mamá, la llegada de los tanques rusos representa poca cosa en comparación con las peras de su jardín ("los tanques son perecederos, pero la pera es eterna"). La sexta parte ("Los ángeles") en la que la protagonista, Tamina, muere ahogada, podría parecer la conclusión trágica de la novela; no obstante, la novela no termina ahí sino en la parte siguiente, que no es ni desgarradora ni dramática ni trágica; cuenta la vida erótica de un nuevo personaje, Jan. El tema de la Historia aparece en ella brevemente y por última vez: "Jan tenía amigos que habían abandonado como él su antigua patria y que habían dedicado todo su tiempo a la lucha por su libertad perdida. Todos ellos habían conocido ya esa sensación de que el lazo que les une con su tierra es sólo una ilusión y que sólo por una cierta inercia del destino siguen estando dispuestos a morir por algo que ya no les importaba en absoluto"; se toca esa frontera

metafísica (la frontera: otro tema tratado en el curso de la novela) tras la cual todo pierde su sentido. La isla en la que se acaba la vida trágica de Tamina fue dominada por la risa (otro tema) de los ángeles, mientras en la séptima parte estalla la "risa del diablo", que transforma todo (todo: Historia, sexo, las tragedias) en humo. Sólo ahí el camino de los temas llega a su fin y el libro puede concluir»[291].

De este ejemplo de Kundera pueden extraerse inmediatas aplicaciones prácticas. Es posible entonces buscar estructuras fuera del arte de la escritura, se puede acudir como en este caso a la música, aunque podría pensarse en otras, como la pintura y, a partir de ellas, acometer la composición de la pieza de ficción.

6.5 CASARES: LA PRIMACÍA DE LA IDEA

Durante los años 1984 a 1988 se llevaron a cabo una serie de conversaciones entre los integrantes del taller literario de Bioy Casares y el propio autor. Estas charlas fueron transcritas y editadas para ser publicadas en nuestro país por primera vez en 2007 en el libro *Sobre la escritura*.

De nuevo nos encontramos aquí ante un texto difícil de clasificar, que podríamos etiquetar como diálogo pero que tiene además la peculiaridad de ser una edición concreta de un diálogo oral. Lo cual, por tanto lo aleja bastante del tipo argumentativo expositivo.

[291] Kundera, *Los testamentos traicionados*, Tusquets, 1994, pp 180-181.

6.5.1 TÉCNICAS DE ESCRITURA

—A partir de la idea

Primer work in progress, La invención de Morel, *partir de la idea*:

> «Henri Bergson define la inteligencia como el arte de salir de aprietos. Un día yo pensaba en eso; me decía que un aprieto bastante duro es la vejez. Parafraseando a Bergson, pensé que la inteligencia es el arte de encontrar un agujerito por donde salir cuando la situación nos tiene atrapados. Todo eso lo pensaba teóricamente, sin proponerme todavía llevarlo a la práctica, es decir, escribir un cuento. Luego, porque me lo exigía el razonamiento anterior, me pregunté dónde podía uno encontrar algo para salir de la vejez. La respuesta lógica fue: en la juventud. ¿Dónde hay solo juventud? En un organismo que está creciendo. Para continuar el razonamiento podemos pensar que al final del crecimiento empieza algo distinto: la decadencia, la vejez. A esta altura supe que tenía un cuento. Se me ocurrió que para mi cuento necesitaba un hombre viejo, alto, de un metro ocheintaitantos, bastante tonto, muy tenso, de poca imaginación y totalmente confiado en su médico. El médico le promete, de acuerdo con la idea de Bergson, que pensará cómo resolver su aprieto, la vejez que está por desembocar en la muerte. En organismos en crecimiento el médico descubre elementos que faltan en organismos que envejecen. Los inyecta a su paciente y éste, desde su metro ocheintantos, empieza a crecer con la rapidez y en la proporción de un chico de dos años. Se transforma en un gigante y se entristece. Para él la vida se llena de incomodidades; su condición de gigante lo separa de los demás. En cierta ocasión, el médico, estimulado por un periodista, confiesa que previó el proceso fisiológico

y que las consecuencias le parecieron divertidas. El gigante se entera, sufre un desengaño. Anuncia al médico que lo va a matar y emprende su persecución»[292].

Segundo work in progress *que completa* La invención de Morel*; a partir de la idea:*

«Probablemente parto de una idea como la de «El Noúmeno»; o la de que la inteligencia puede hallar, en las situaciones más herméticas un agujerito por el que salir; o de una máquina para inventar la inmortalidad, como en *La invención de Morel.*

Creo que ya dije que la máquina salió de una reflexión que me hice: si fuera posible conseguir para los demás sentidos reproducciones nítidas como las que para la vista proporciona el espejo, para los oídos el disco fonográfico, podríamos reproducir fielmente al hombre entero. Inventada la máquina, había que inventar la historia. La máquina debía funcionar en un lugar lejano, a trasmano, para que el hecho de que nadie la hubiera descubierto pareciese verosímil, debía funcionar permanentemente, pro una energía inagotable, no dependiente del cuidado del hombre. La situé en las islas del Pacífico porque estaban lejos y porque en aquel tiempo yo soñaba con retirarme a ellas. Las mareas, por intermedio de un molino, suministrarían la energía necesaria. Para que la historia no acabara en el primer capítulo, pensé que el héroe, testigo y relator del cuento debía tener imperiosas razones para mantenerse alejado de los hombres. Era un fugitivo que había sido condenado a muerte; en la fuga llega a la isla; cuando de un momento a otro la isla se puebla, el fugitivo se esconde, se mantiene alejado en los bajos que las mareas inundan. Desde ahí abajo observa a los intrusos. Se enamora de una mujer que, alejada de los otros, suele pasar horas mirando al mar, por las tardes.

[292] Bioy Casares, A., op., cit., pp 29-30.

Finalmente el héroe se sobrepone a todos los temores, intenta hablar con la mujer y descubre la verdad»[293].

—Atrapar la idea

Preguntado por las indicaciones para escritores que empiezan Bioy señalas que deben aferrarse a las ideas que les parezcan buenas y considerar si para que sean material de escritura no deben planteárselas de otro modo:

«Por ejemplo, después de leer unas líneas atribuidas a Blanqui, "hay infinitos mundos, idénticos, infinitos mundos levemente diversos, infinitos mundos diversos", se me ocurrió la aventura de un probador de aviones que, tras algunas acrobacias en el aire coincidentes por casualidad con los «pases» de los antiguos magos, aterriza en la base El Palomar; pero no en la nuestra, sino en la de un Buenos Aires de un mundo casi idéntico. Casi, porque allí no había vascos. Recapacité que la ausencia de vascos sería demasiado perceptible y que me convenía que el protagonista se creyera en el Buenos Aires de siempre; en lugar de los vascos eliminé a los galeses (por lo que el nombre de Morris sería desconocido y no existiría la callecita de Buenos Aires llamada pasaje Owen). La introducción de estas variantes me dio ánimo para escribir la historia»[294].

—**A partir de una situación concreta, *El gran Serafín*:**

«Yo estaba en una playa cercana a Mar de Plata, tomando el sol bajo unos acantilados y pensé que sería desagradable que alguien se tirara desde arriba y

[293] Bioy Casares, A., op., cit., pp 120-121.
[294] Bioy Casares, A., op., cit., pp 35-36.

> cayera sobre mí. Después imaginé otras situaciones: que el mar arrojara a la playa infinidad de peces muertos. Algunos enormes; o que Neptuno subiera desde el fondo del mar. Bueno, así, partiendo de un instante de miedo, inventé una historia del fin del mundo. Porque «El gran serafín» es una historia del fin del mundo. Partir de una situación y contar una historia a partir que la justifique es bastante difícil. Poco menos que armar un barco dentro de una botella»[295].

Después de la exposición de estos ejemplos hay algunas cosas que aparecen claras, la primera es la de que como el resto de los que consideramos en este capítulo, nos pueden servir de guía de escritura; sin embargo, a nadie se le escapa tampoco que Casares narra la génesis de *La invención de Morel* de dos formas distintas. Esto ocurre a menudo en este tipo de propuestas y da idea de lo escurridizo que es el proceso creativo y lo difícil que es trasladarlo a un texto. Probablemente, concedamos el beneficio de la duda, el autor no miente, sino que en realidad el proceso incluye quizá estas dos versiones y muchas otras y dependiendo del momento en que se cuente y de con qué se relaciones, pueden venir a la mente unas u otras. Este hecho nos hace tomar con cierta cautela este tipo de propuestas.

6.5.2 EL MÉTODO DE CASARES: DESARROLLO ORGÁNICO DE LA IDEA

El método de Casares, por definirlo así, sería la propuesta de que no existe un método estricto sino que las historias, él se considera contador de historias, tienen un desarrollo orgánico a partir de la idea o acción principal. Sin embargo sí dice que es conveniente respetar hasta cierto punto la máxima de la unidad de acción, que implica excluir episodios y personajes innecesarios para el tema central:

[295] Bioy Casares, A., op., cit., pp 54.

«Uno empieza con una idea de un cuento, sin saber dónde va a ocurrir. En esos primeros momentos uno sabe muy poco… […].

No hay un orden (cuando se escribe). El orden será el que más conveniente para la eficacia de la historia que va a contarse, porque las observaciones generales se modifican para cada una de las historias. ¡Son todas tan diversas! Habría que descubrir una poética para cada texto que uno va a escribir»[296].

6.6 KING: LA ESCRITURA COMO EXCAVACIÓN

6.6.1 DISTINTAS TÉCNICAS A PARTIR DE EJEMPLOS DE *WORK IN PROGRESS*

Nos ha parecido interesante comentar aquí las propuestas prácticas que S. King hace en su libro *Mientras escribo.* En un primer vistazo podría parecer que King, siendo como es un escritor de *best sellers*, tiene un método mecánico para escribirlos, sin embargo él desmiente esta idea y en la propuesta de sus *work in progress* se acerca a las propuestas del resto de autores que estamos considerando en esta sección: la escritura de ficción como síntesis de experiencias, como resultado de la atención extrema, etc. Así desmiente la noción de que sus novelas se produzcan en serie y nos proporciona el primer ejemplo de *work in progress:*

[296] Bioy Casares, A., op., cit., pp 61-62.

— La amplificación de una experiencia personal como inicio de un relato

«Si no hay objeción, me gustaría aclarar algo lo antes posible. No hay ningún Depósito de Ideas, Central de Relatos o Isla de los *Best-sellers* Enterrados. Parece que las buenas ideas narrativas surjan de la nada, planeando hasta aterrizar en la cabeza del escritor: de repente se juntan dos ideas que no habían tenido ningún contacto y procrean algo nuevo. El trabajo del narrador no es encontrarlas, sino reconocerlas cuando aparecen. El día del aterrizaje de la idea a que me he referido (la primera interesante), mi madre hizo el comentario de que necesitaba seis álbumes de sellos más para conseguir una lámpara (que era el regalo de Navidad que le apetecía hacer a su hermana Molly), pero que le parecía que no tendría tiempo. Dijo: —Bueno, ya se la regalaré para el cumpleaños. Estos pingajos siempre hacen mucho bulto, pero luego los pegas y nada. Bizqueó a propósito, me sacó la lengua y vi que la tenía verde de tanto pegar sellos. Entonces pensé que estaría muy bien poder fabricarlos en el sótano de casa. Había nacido el relato "*Happy Stamps*". Lo crearon al instante la ocurrencia de falsificar *Green Stamps* en el sótano y la imagen de la lengua verde de mi madre. El protagonista de mi relato era el típico desgraciado, un tal Roger que ya había ido dos veces a la cárcel por falsificar dinero. Un día empieza a falsificar sellos "*Happy Stamps*" en lugar de dinero... hasta que descubre que el dibujo es de una sencillez tan necia que en realidad no los falsifica, sino que crea cantidades industriales de sellos auténticos. En una escena divertida (probablemente la primera que he escrito con un poco de oficio), Roger y su anciana madre, ambos sentados en el salón, sueñan con el catálogo de *Happy Stamps*, mientras en el sótano trabaja la imprenta escupiendo fajos y fajos.

—¡Jesús bendito! —dice la madre—. Según la letra pequeña, Roger, con estos sellos se puede tener de todo. Les dices lo que quieres y calculan los álbumes que hace falta para conseguirlo. ¡Fíjate! ¡Con seis o siete millones de álbumes, hasta podríamos tener una casa en las afueras!

Por desgracia, Roger descubre que en sí los sellos son perfectos, pero que la pega es defectuosa. Mojándolos con la lengua se enganchan bien al álbum, pero pasándolos por un humedecedor mecánico pasan de ser rosas a azules. Al final del relato, Roger está en el sótano delante de un espejo. Tiene detrás una mesa con unos noventa álbumes completos, todos con los sellos pegados con la lengua. Nuestro héroe tiene los labios rosas. Asoma la lengua y todavía está más rosa. Hasta empiezan a ponérsele rosa los dientes. La madre lo llama desde arriba y, con gran alegría, le explica que acaba de hablar por teléfono con el centro de canje y que una señora le ha dicho que por 11.600.000 álbumes es casi seguro que podrían conseguir una casa de estilo Tudor en Weston.

—Muy bien, mamá —dice Roger.

Se observa un poco más en el espejo, con los labios rosa y una mirada de angustia, y vuelve lentamente hacia la mesa. Tiene detrás varios cubos con miles de millones de sellos rebosando. Poco a poco, nuestro héroe abre un álbum nuevo y empieza a lamer hojas y pegarlas. Sólo quedan 11.590.000 álbumes, piensa al final del relato. Entonces mamá podrá tener su casa.

La historia tenia puntos débiles (el peor, probablemente, que Roger no cambie de pegamento), pero era simpática y bastante original, y fui consciente de haber conseguido algunas páginas bien escritas. Después de muchas horas estudiando el mercado en mi *Writer's Digest* hecho polvo, envié «*Happy Stamps*» a *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine.* Volvió a las tres semanas con una nota estándar

de devolución, donde figuraba el perfil inconfundible de Alfred Hitchcock impreso en tinta roja y un texto breve deseándome suerte con el cuento»[297].

—Síntesis de recuerdos y experiencias, La génesis de *Carrie:*

«Durante la carrera, mi hermano Dave aprovechaba los veranos para trabajar de conserje en el instituto de Brunswick, su antigua alma máter. Yo sólo lo hice medio verano, pero no sé cuál. Sólo puedo concretar que era antes de conocer a Tabby y después de empezar a fumar; o sea, que debía de tener unos diecinueve o veinte años. Trabajaba con un tal Harry, un hombre un poco cojo con uniforme verde de faena y una cadena muy gruesa para las llaves. (Este Harry tenía manos, no ganchos.) Un día, a la hora de comer, me contó la experiencia de haber hecho frente a un ataque japonés en la isla de Tarawa, con todos los oficiales japoneses blandiendo espadas hechas con latas de café, y detrás los soldados pegando gritos, colocadísimos y oliendo a amapola quemada. Dotes de narrador no le faltaban, al bueno de Harry. Un día nos encargaron que limpiáramos las manchas de óxido que había en la ducha de las chicas. Al entrar en el vestuario, lo observé todo con el interés de un joven musulmán trasladado por ensalmo a los aposentos femeninos. Era igual que el vestuario masculino, pero al mismo tiempo no se parecía en nada. Como es obvio no había urinarios de pared, y sí dos cajas de metal atornilladas a las baldosas, sin nada escrito y de un tamaño que no servía para toallas de papel. Me interesé por su contenido.

—Tapachochos —dijo Harry—. Para cuando tienen los días.

[297] King, S., *Mientras escribo*, Plaza y Janés, Barcelona, 2011, pp 43-26.

También me fijé en que las duchas, a diferencia de las del vestuario de los chicos, tenían cortinas de plástico rosa colgadas con anillas. Era posible ducharse con intimidad. Al comentárselo a Harry, se encogió de hombros.

—Es que a las chicas les da un poco más de corte estar desnudas que a los chicos.

Un día, en la lavandería, me acordé del vestuario y empecé a visualizar la escena inicial de un relato: un grupo de niñas duchándose sin anillas, cortinas de plástico rosa ni intimidad, y una de ellas que empieza a tener la regla. Lo malo es que no sabe qué es, y las demás (asqueadas, horrorizadas, divertidas) empiezan a tirarle compresas. O tampones, descritos por Harry como "tapachochos". La niña se pone a gritar. ¡Cuánta sangre! Cree estar muriendo, y que sus compañeras se burlan de ella en plena agonía... Reacciona... Contraataca... Pero ¿cómo?

Hacía unos años que había leído un artículo en *Life* donde se planteaba la hipótesis de que ciertos casos de *poltergeist* fueran fenómenos de telequinesia (entendiéndose por ello la facultad de desplazar objetos con el pensamiento). Ciertas pruebas, sostenía el artículo, 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, cuando tienen la primera...

¡Zas! Acababan de unirse dos ideas sin relación previa, la crueldad adolescente y la telequinesia, y se me ocurrió una idea. No interrumpí mi trabajo con la Washex número dos, ni eché a correr por la lavandería moviendo los brazos y gritando "¡Eureka!". No era mi primera idea buena, ni de hecho la mejor. Consideré, sin embargo, que podía ser la base de un buen cuento para *Cavalier*. En el fondo me rondaba la idea de intentarlo con *Playboy*, que pagaba hasta dos mil dólares por relato. Dos mil billetes darían para cambiarle la transmisión al Buick, y aún sobraría bastante para comida.

La idea se quedó una temporada en punto muerto, hirviendo a fuego lento en la zona del cerebro que no pertenece ni a la conciencia ni al subconsciente. Hubo que esperar al inicio de mi carrera de profesor para que me sentara una noche y pusiera manos a la obra. Empecé por un borrador de tres páginas a un solo espacio, pero me gustaba tan poco que las arrugué y las tiré a la basura. Les veía cuatro pegas. La primera y menos importante era el hecho de que el argumento no me despertara ninguna emoción. La segunda, algo más importante, era el hecho de que no me cayera muy bien la protagonista. Carrie White me parecía obtusa y pasiva, una víctima fácil. Las demás niñas le tiraban tampones y compresas, coreando "¡Que lo tape! ¡Que lo tape!", pero me daba igual. La tercera pega, en orden creciente de importancia, era no sentirme en mi terreno ni con el entorno ni con mi reparto exclusivamente femenino. Había aterrizado en el Planeta Hembra, y para recorrerlo no me servía de mucho una antigua visita al vestuario femenino del instituto de Brunswick. Siempre he escrito más a gusto cuando ha sido un acto íntimo, con el erotismo de dos pieles en contacto. *Carrie* me daba la sensación de llevar un traje de neopreno y no poder quitármelo. La cuarta pega, y primera en importancia, fue darme cuenta de que la única manera de sacarle partido al argumento era escribir un relato bastante largo, quizá más que "A veces vuelven", que ya rozaba el límite estricto de lo que aceptaba el mercado de revistas para hombres en término de cómputo de palabras. Había que dejar mucho espacio para las fotos de *cheerleaders* que se han olvidado (¿por qué será?) de ponerse las bragas, porque era lo que vendía. Recelé de perder dos semanas elaborando una novela corta que ni me gustaba ni podría venderse. Solución: tirarla a la basura. La noche siguiente, cuando volví del colegio, el borrador estaba en poder de Tabby. Lo había visto al vaciar la papelera, había limpiado de ceniza las páginas

arrugadas, las había alisado y se había sentado a leerlas. Expresó su deseo de que acabara el relato. Yo alegué que no tenía ni puta idea sobre las niñas de instituto, y dijo ella que me ayudaría. Tenía la cabeza un poco inclinada, y sonreía de aquella manera tan mona.

—Tiene posibilidades —concluyó—. Lo digo en serio.

[…] Antes de *Carrie* ya había escrito tres novelas: *Rabia, La larga marcha* y *El fugitivo,* todas publicadas con posterioridad. La más inquietante es *Rabia,* y la mejor quizá *La larga marcha,* pero ninguna de las tres me enseñó tanto como Carrie White. Aprendí dos cosas: primero, que la impresión inicial del autor sobre el personaje o personajes puede ser tan errónea como la del lector. Segundo (pero no en importancia), darse cuenta de que es mala idea dejar algo a medias sólo porque presente dificultades emocionales o imaginativas. A veces hay que seguir aunque no haya ganas. A veces se tiene la sensación de estar acumulando mierda. Y al final sale algo bueno.

Tabby me prestó una gran ayuda, empezando por el dato de que los dispensadores de compresas de los institutos no suelen funcionar con monedas. Dijo que ni los profesores ni la dirección tenían mucho interés en que hubiera niñas paseándose por el colegio con el vestido manchado de sangre sólo porque no hubieran traído calderilla. Yo también contribuí, desenterrando recuerdos del instituto (mi plaza de profesor de lengua no servía porque ya tenía veintiséis años y estaba en el mal lado de la mesa) y haciendo un esfuerzo de memoria sobre las dos chicas más solitarias e impopulares de mi clase: su aspecto físico, qué hacían cómo las trataban los demás... Mi carrera me ha deparado pocas ocasiones de volver a explorar un territorio tan desagradable. Me referiré a la primera de las chicas

como Sondra. Vivía con su madre y un perro *(Cheddar Cheese)* en una caravana, bastante cerca de mi casa.

Tenía una voz carrasposa e irregular, como si siempre hablara con la garganta tapada por alguna mucosidad. No estaba gorda, pero su carne presentaba un aspecto flácido y descolorido, como la parte inferior de ciertas setas. Tenía tirabuzones que se le pegaban a las mejillas, cubiertas de acné. Sondra no tenía amigos (a excepción, imagino, de *Cheddar Cheese).* Un día su madre me pagó por cambiar de sitio unos muebles. La pieza más destacada del salón de la caravana era un crucifijo casi de tamaño natural con los ojos hacia arriba, la boca torcida y la corona de espinas goteando sangre. La única ropa que llevaba era un trapo enrollado en las caderas, como un taparrabos; encima, la barriga y las costillas eran de prisionero de campo de concentración. Pensé que Sondra había pasado su infancia bajo la mirada agónica de aquel dios moribundo, lo cual, indudablemente, debía de tener una parte de responsabilidad en que se hubiera convertido en la niña que conocía yo: una paria tímida y fea que correteaba por las aulas del instituto como un ratón asustado.

—Es Jesucristo, mi Señor y Salvador —dijo la madre de Sondra, siguiendo la dirección de mi mirada—. ¿Tú estás salvado, Steve?

Me apresuré a explicarle que estaba todo lo salvado que se pudiera estar, aunque me parecía difícil que hubiera alguien digno de beneficiarse de la intervención de aquella versión de Jesús. Se había vuelto loco de dolor. Se le notaba en la cara. Si volvía alguien así, dudé que estuviera de humor para salvar a nadie.

Me referiré a la segunda chica como Dodie Franklin, aunque las demás de la clase la llamaban Dodo o Doodoo. Sus padres sólo tenían un interés en la vida: participar en concursos. La verdad es que lo hacían bien, porque habían ganado

premios rarísimos, como latas de atún para todo un año o un coche de marca Maxwell que había pertenecido a Jack Benny. Lo tenían aparcado a la izquierda de su casa, en la parte de Durham que recibía el nombre de Southwest Bend, y estaba en proceso de ser engullido por el paisaje. Una vez al año, o cada dos, alguna de las revistas de la zona (el *Press-HeraId* de Portland, el *Sun* de Lewiston o el *Weekly Enterprise* de Lisbon) publicaba un artículo sobre todas las porquerías que habían ganado los padres de Dodie en rifas, loterías y sorteos. Solía aparecer una foto del Maxwell o de Jack Benny con su violín, o las dos.

Los Franklin podían haber ganado muchos premios, pero no un suministro de ropa para adolescentes. Durante el primer año y medio de instituto, Dodie y su hermano Bill llevaron cada día lo mismo: él pantalones negros y camisa de cuadros con manga corta, y ella falda negra larga, calcetines negros hasta la rodilla y blusa blanca sin mangas. Es posible que la literalidad de las palabras "cada día" provoque dudas, pero no en los lectores que hayan crecido en poblaciones rurales durante los años cincuenta y sesenta.

El Durham de mi infancia no se preocupaba mucho por la imagen. En mi clase había niños con el cuello sucio durante meses, otros con la piel llena de llagas y eccemas, otros con esa piel tan rara, como de manzana seca, que dejan las quemaduras sin tratamiento médico, otros que llegaban al cole con piedras en la bolsa de la comida y el termo lleno de aire... No era la Arcadia, no.

En el colegio primario de Durham, Dodie y Bill Franklin no tuvieron problemas, pero ir al instituto significaba trasladarse a una población mucho mayor, y para los niños como Dodie y Bill Lisbon Falls era sinónimo de ridículo y desastre. Para jolgorio y espanto de los demás alumnos, la camisa de Bill fue descolorándose y deshilachándose. La caída de un botón se solucionó mediante un clip. Como

remedio a un roto detrás de la rodilla, apareció cinta adhesiva pintada minuciosamente con lápiz negro, el color del pantalón. La blusa blanca sin mangas de Dodie empezó a amarillear de resultas del uso, los años y la acumulación de manchas de sudor. Día a día transparentaba con mayor claridad los tirantes del sostén. Las otras niñas se reían de ella, primero con disimulo y después a la cara. Las burlas fueron subiendo de tono, aunque siempre limitadas al sexo femenino, porque los chicos ya teníamos bastante trabajo con Bill. (Sí, yo también contribuí; no mucho, pero puse mi grano de arena.) Creo que lo pasó peor Dodie. No es que rieran, es que la odiaban. Personificaba todos los temores de sus compañeras de clase.

El segundo año de instituto, a la vuelta de las vacaciones de Navidad, Dodie protagonizó una reaparición espectacular. La falda negra de saldo había cedido su lugar a una falda roja que sólo llegaba hasta la rodilla, no a media pantorrilla, como la anterior. Ya no llevaba los calcetines gastados de siempre, sino medias de nailon que le quedaban bastante bien, más que nada porque se había decidido a afeitarse los pelos negros que proliferaban en sus piernas. En lugar de la vetusta blusa sin mangas lo ocupaba un suave jersey de lana. Hasta se había hecho la permanente. Dodie era otra, y se le notaba en la cara que lo sabía. Ignoro si se había comprado la ropa nueva con sus ahorros, si era un regalo de navidad de sus padres o si le había costado meses de insistencia. Tampoco importa, porque el hábito no hizo al monje. En materia de burlas, el primer día fue el no va más. Las compañeras de Dodie no tenían la menor intención de renunciar al encasillamiento. Es más: la castigaron por haber querido escapar de su prisión. Yo, que compartí varias horas de clase, tuve ocasión de observar directamente la destrucción de Dodie. Vi apagarse su sonrisa, y parpadear y extinguirse la luz de

sus ojos. Al final del día volvía a ser la misma de antes de las vacaciones navideñas: un espectro de cara fofa y pecas en las mejillas que se escabullía por los pasillos mirando al suelo y apretando los libros contra el pecho.

Al día siguiente se presentó con la falda y el jersey nuevos. Y al siguiente. Y al siguiente. Los llevó hasta el último día de curso, si bien para entonces hacía demasiado calor para llevar lana, y siempre tenía gotas de sudor en las sienes y el labio superior. La permanente casera, en cambio, no se repitió, y la ropa nueva perdió todo su lustre. En cuanto a las burlas, ya habían revertido a sus niveles prenavideños, y cesaron del todo los insultos. Lo ocurrido se limitaba a una tentativa de escapatoria, velozmente reprimida. Frustrado el arranque, y garantizado el cómputo de presos habitual, podía volverse a la rutina.

Cuando empecé a escribir *Carrie* ya no vivían ni Sondra ni Dodie. Sondra había abandonado la caravana, Durham y la mirada agónica del salvador moribundo, mudándose a un piso de Lisbon Falls. Debía de trabajar cerca, en alguna fábrica textil o de zapatos. Era epiléptica y murió de un ataque; como vivía sola, nadie pudo evitar que se cayera al suelo con la cabeza en mala posición. Dodie contrajo matrimonio con el hombre del tiempo de una cadena de televisión, merecedor de cierta fama en Nueva Inglaterra por su acento casi ininteligible, típico de la zona. Después de haber dado a luz (creo que por segunda vez), bajó al sótano y se pegó un tiro en el abdomen con una bala del veintidós. Fue un buen disparo (o malo, según se mire), porque le seccionó la vena aorta y provocó su muerte. En la ciudad se atribuyó el suicidio a una depresión posparto (¡pobre chica!). Por mi parte, sospeché que tenía algo que ver con las secuelas del instituto. Carrie nunca me ha caído bien, pero al menos Sondra y Dodie me ayudaron a entenderla un

poco. La compadecía a ella y a sus compañeros de clase, de quienes yo, años ha, había formado parte»[298].

— El trabajo narrativo como resultado de las propias vivencias aunque no se sepa. Génesis de *El resplandor*, un *work in progress* a la inversa

«Mi madre fue enterrada en la iglesia congregacionalista de Southwest Bend. La de Methodist Corners, que la había tenido por feligresa, y donde habíamos ido de niños Dave y yo, estaba cerrada por el frío. El panegírico corrió de mi cargo y creo que me salió bastante bien, sobre todo en vista de lo borracho que estaba. Los alcohólicos erigen defensas como diques los holandeses. Yo me pasé los primeros doce años de mi vida matrimonial diciéndome que «sólo me gustaba beber». También empleé la Defensa Hemingway, famosa en el mundo entero. Nunca se ha expuesto con claridad (porque no sería de machos), pero consiste más o menos en lo siguiente: soy escritor, y por lo tanto muy sensible, pero también soy un hombre, y los hombres de verdad no se dejan gobernar por la sensibilidad. Eso sería de maricas. En conclusión, que bebo. ¿Hay alguna otra manera de afrontar el horror existencial y seguir trabajando? Oye, y que no pasa nada, que controlo. Como buen machote. Todo hasta que a principios de los ochenta la asamblea legislativa del estado de Maine aprobó una ley sobre botellas y latas retornables. A partir de entonces mis latas de medio litro de Miller Lite ya no acababan en la basura, sino en un contenedor de plástico que había en el garaje. Un jueves por la noche salí a tirar unas cuantas, caídas en combate. Para mi sorpresa, el contenedor, vacío el lunes por la noche, estaba casi lleno. Y siendo yo el único

[298] King, S., op., cit., pp 86-95.

bebedor de Miller Lite de toda la casa... ¡La ostia, tío!, pensé. ¡Soy alcohólico! Y no se elevó en mi cabeza ninguna opinión disonante. Téngase en cuenta que hablo de alguien que había firmado *El resplandor* sin darse cuenta de estar escribiendo sobre sí mismo (al menos hasta la noche que acabo de referir).

[…]

Aun así, la parte de mí que escribe novelas y cuentos, la parte profunda que en 1975 (año en que escribí *El resplandor)* ya sabía que era alcohólico, no estaba dispuesta a aceptarlo. Como no entiende de silencios, empezó a gritar pidiendo ayuda de la única manera que sabía: a través de mis relatos y de mis monstruos. A finales de 1985 y principios de 1986 escribí *Misery* (título que describe perfectamente mi estado de ánimo), la historia de un escritor que cae prisionero de una enfermera psicópata y es torturado por ella. En primavera y verano de 1986 escribí *Tommyknockers en* sesiones que solían prolongarse hasta la medianoche, con el corazón a ciento treinta pulsaciones por minuto y las orejas tapadas con algodón para cortar la hemorragia debida al consumo de coca.

Tommyknockers es un relato de ciencia ficción a los años cuarenta donde la protagonista, que es escritora, descubre una nave alienígena enterrada en el suelo. La tripulación sigue dentro, pero no muerta, sino en hibernación. Se trata de unos extraterrestres que se te meten en la cabeza y hacen trastadas. El resultado es energía y una inteligencia de índole superficial (la escritora, Bobbi Anderson, inventa entre otras cosas una máquina de escribir telepática y un calentador de agua atómico), pero se paga con el alma. Fue la mejor metáfora de las drogas y el alcohol que se le ocurrió a mi cerebro, cansado y sometido a un estrés brutal.»[299].

[299] King, S., op., cit., pp 110-113.

—La escritura como excavación de fósiles. La génesis de *Misery*

«A principios de los ochenta fui a Londres con mi mujer, en un viaje medio de negocios medio de placer. Durante el vuelo me quedé dormido y soñé con un escritor famoso (no sé si era yo, pero James Caan seguro que no) cayendo en las garras de una psicópata que vivía en una granja del quinto pino. Era una mujer aislada por un proceso paranoico, con unos cuantos animales en la granja, entre ellos su cerda *Misery.* Así se llamaba el personaje que aparecía en varios *bestsellers* del autor, siempre históricos y un poco subidos de tono. Al despertar, el recuerdo más claro que conservaba del sueño eran unas palabras de la mujer al escritor, que se había roto una pierna y estaba prisionero en el dormitorio de atrás. Las apunté en una servilleta de American Airlines, para que no se me olvidase, y me la metí en el bolsillo.

Luego, no sé cómo, la perdí, pero aún me acuerdo de casi todo lo que había escrito:

"Habla muy en serio, pero sin mirar a los ojos. Mujer grande, maciza, toda ella una ausencia de pausas. —No sé qué quiere decir. Repito que acababa de despertarme—. Lo de ponerle *Misery* a la cerda no era en broma, ¿eh? No se equivoque, por favor. La bauticé por amor de fan, que es el más puro. Debería sentirse halagado".

Tabby y yo nos alojamos en el hotel Brown's de Londres, y no pegué ojo en toda la primera noche, en parte porque en la habitación de encima parecía que hubiera tres niñas gimnastas, en parte por el *jet lag*, qué duda cabe, pero en parte, también, por la servilletita del avión. Llevaba escrita la semilla de una historia que prometía

muchísimo, porque podía quedar a la vez divertida, satírica y de terror. Me parecía un material demasiado rico para no escribir.

Me levanté, baje al vestíbulo y le pregunté al recepcionista si había algún rincón tranquilo para escribir. Me acompañó a una mesa fabulosa que había en el rellano del primer piso, y me contó (quizá con un orgullo justificado) que había sido el escritorio de Rudyard Kipling. El dato me intimidó un poco, pero se estaba tranquilo y el escritorio parecía acogedor, aunque sólo fuera por su superficie de trabajo (unos cinco mil metros cuadrados de cerezo). Manteniéndome en vela gracias a una sucesión de tazas de té (bebida que, al escribir, ingería por litros... menos cuando bebía cerveza, claro), llené dieciséis páginas de un cuaderno de taquígrafo. La verdad es que prefiero la escritura normal; lo malo es que cuando cojo la directa no puedo seguir el ritmo de los renglones que se me forman en la cabeza y me agobio.

Al término de la sesión pasé por el vestíbulo para repetirle al recepcionista mi agradecimiento por dejarme usar el precioso escritorio del señor Kipling.

—Me alegra mucho que le haya gustado —contestó él con una vaga sonrisa de nostalgia, como si hubiera conocido personalmente al escritor—. Lo cierto es que Kipling falleció delante de él. De un derrame. Escribiendo.

Subí para recuperar unas horas de sueño, pensando en lo a menudo que nos dan información que sería mejor obviar. El título provisional de mi relato (al que entonces preveía unas treinta mil palabras) era «La edición Annie Wilkes». Cuando me senté delante del precioso escritorio de Kipling, tenía clara la situación básica: escritor accidentado y fan psicópata. La historia en sí aún no existía (bueno, sí, pero como reliquia enterrada, a excepción de dieciséis páginas manuscritas), pero no me hacía falta conocerla para empezar a trabajar. Tenía

localizado el fósil, y sabía que lo demás consistiría en una excavación prudente»[300].

— La creación de un argumento a partir de preguntas. La génesis *La zona muerta*

«Mi novela *La zona muerta* surgió a partir de dos preguntas: ¿Puede tener razón un magnicida? Y, si la respuesta es que sí, ¿se le puede convertir en protagonista de una novela? ¿En el bueno? Me pareció que eran ideas cuyo desarrollo exigía un político dotado de una inestabilidad peligrosa, alguien capaz de ascender en la jerarquía dando una imagen de persona normal y simpática, y de seducir a los votantes mediante su negativa a obedecer las normas del juego. (La estrategia de campaña de Greg Stillson que imaginé hace veinte años se parece mucho a la que usó Jesse Ventura en la campaña que lo llevó al cargo de gobernador de Minnesota. Menos mal que el parecido con Stillson no se extiende a otros aspectos.)

El protagonista de *La zona muerta,* Johnny Smith, también es una persona normal, con la diferencia de que él no finge. Lo que lo distingue del resto es su capacidad de ver el futuro, capacidad que se debe a un accidente infantil. Durante un mitin, Johnny le da la mano a Greg Stillson y lo ve convertido en presidente de Estados Unidos, desencadenando la Tercera Guerra Mundial. Entonces llega a la conclusión de que la única manera de evitarlo (de salvar el mundo, en definitiva) es pegarle a Stillson un tiro en la cabeza. Johnny sólo se diferencia en una cosa de otros místicos violentos y paranoicos: en que él sí puede ver el futuro. Aunque todos dicen lo mismo, ¿no? Lo que me atrajo de la situación fue su carácter

[300] King, S., op., cit., pp 180-182.

extremo al margen de la ley. Pensé que la manera de que funcionara la historia era dotar a Johnny de una bondad sincera, pero sin convertirlo en un santo de yeso. Lo mismo en el caso de Stillson, pero al contrario: quería un personaje odioso, que diera miedo al lector no sólo porque siempre este al borde de un estallido de violencia, sino por sus dotes de persuasión. Quería conseguir que el lector siempre pensara lo mismo: "Este tío está descontrolado. ¿Cómo puede ser que no lo hayan notado?". Me pareció que el hecho de que lo notase Johnny le ganaría todavía más la adhesión del lector. En su primera aparición, el asesino en potencia lleva a su novia a la feria, sube a las atracciones y juega en todas las casetas. ¿Cabe mayor normalidad, mayor simpatía? El hecho de que esté a punto de declararse a Sarah nos lo hace aún más agradable. Más tarde, cuando Sarah le sugiere rematar una cita tan perfecta acostándose juntos por primera vez, Johnny le dice que prefiere esperar a que estén casados. Tuve la sensación de que era un momento delicado; quería que los lectores vieran a Johnny como un hombre sincero, y sinceramente enamorado; una persona de fiar, pero no mojigata. Logré atenuar un poco su carácter de hombre de principios dotándolo de un sentido del humor infantil, como lo demuestra que vaya al encuentro de Sarah con una máscara de Halloween de las que brillan en la oscuridad. (Espero que la máscara también funcione en sentido simbólico, porque cuando Johnny apunta al candidato Stillson con una pistola es evidente que los demás lo ven como un monstruo.) "Tú siempre igual, Johnny", dice Sarah riendo; y en el camino de vuelta, cuando van los dos en el Volkswagen escarabajo de Johnny, yo diría que nos hemos hecho amigos del protagonista, un americano medio con la esperanza de que él y su novia vivan felices y coman perdices. Es el tipo de persona que, si encontrara un billetero por la calle, lo devolvería con todo el dinero dentro, y que, viendo un coche en la

cuneta, ayudaría al dueño a cambiar la rueda. Desde que mataron a John F. Kennedy en Dallas, el gran coco americano ha sido la persona que dispara con un rifle desde un lugar alto Yo quise convertirlo en amigo del lector»[301].

6.6.2 CONTRA LAS NORMAS EN LA ESCRITURA: LA EXCAVACIÓN DE FÓSILES DEL INCONSCIENTE

Como anunciábamos para King, contra todo pronóstico, la escritura nace del inconsciente, y la labor del escritor es llegar a descubrir lo oculto en esa parte de la mente:

> «En el fondo, creo que se trata de dormir creativamente. La sala de escritura debería ser igual de íntima que el dormitorio, ser la habitación donde sueñas. La razón de ser del horario (entrar cada día más o menos a la misma hora y salir cuando tengas las mil palabras en papel o disquete) es acostumbrarte, predisponerte al sueño como le predispones a dormir yéndote a la cama más o menos a la misma hora y siguiendo el mismo ritual. Escribir y dormir se parecen en que aprendemos a estar físicamente quietos al mismo tiempo que animamos al cerebro a desconectar del pensamiento racional diurno, rutinario. De la misma manera que el cerebro y el cuerpo, noche tras noche, se te acostumbran a cierta cantidad de sueño fija (seis horas, siete, quizá las ocho recomendadas), existe la posibilidad de entrenar a la conciencia para que duerma creativamente y, despierta, teja sueños de gran nitidez, que es lo que son las obras narrativas bien hechas»[302].

[301] King, S., op., cit., pp 211-214.
[302] King, S., op., cit., pp 170.

Y, en esta misma línea King arremete contra la idea de la escritura que sigue pautas y explica en profundidad su teoría de la escritura como excavación del inconsciente:

> «A mi modo de ver, todos los relatos y novelas constan de tres partes: la narración, que hace que se mueva la historia de A a B y por último hasta Z, la descripción, que genera una realidad sensorial para el lector, y el diálogo, que da vida a los personajes a través de sus voces. Te preguntarás dónde queda la trama. La respuesta (al menos la mía) es que en ninguna parte. No pretendo convencerte de que nunca haya preparado una sinopsis previa, porque sería como sostener que nunca he dicho mentiras, pero hago ambas cosas lo menos posible. Desconfío de los argumentos por dos razones: la primera, que nuestras vidas apenas tienen argumento, aunque se sumen todas las precauciones sensatas y los escrupulosos planes de futuro; la segunda, que considero incompatibles el argumento y la espontaneidad de la creación auténtica. Procuraré ser claro. Me interesa sobremanera que entiendas que mi principal convicción acerca de la narrativa es que se hace prácticamente sola. La tarea del escritor es proporcionarle una tierra de cultivo (y transcribirla, claro). Si eres capaz de compartir mi punto de vista (o de intentarlo), podremos colaborar a gusto. En caso contrario, si te parezco un loco, tampoco pasa nada. No serás el primero.
>
> En una entrevista para el *New Yorker*, cuando le dije al entrevistador que para mí las historias eran objetos hallados, como los fósiles del suelo, me contestó que no se lo creía. Yo repuse que bueno, que me conformaba con que se creyese que lo creía yo. Y es verdad. Las historias no son camisetas de una tienda de *souvenirs*, ni *GameBoys*. Son reliquias, fragmentos de un mundo preexistente que no ha salido a la luz. El trabajo del escritor es usar las herramientas de su caja para

desenterrarlas lo más intactas que se pueda. A veces aparece un fósil pequeño, una simple concha. Otras es enorme: un *Tyrannosaurus Rex* con todo el costillar y la dentadura. Tanto da que salga un cuento o un armatoste de mil páginas, porque en lo fundamental las técnicas de excavación son las mismas. Por bueno que seas, por mucha experiencia que tengas, es muy difícil que saques todo el fósil sin alguna rotura o pérdida; hasta para desenterrar la mayoría de las piezas es necesario cambiar la pala por otras herramientas más sutiles.

La trama es maquinaria pesada, el martillo neumático del escritor. No te discuto que sirva para desenterrar un fósil de las rocas, porque es evidente, pero tampoco me discutas tú que rompe casi tanto como extrae. Es torpe, mecánico, anticreativo. Para mí, el esquema argumental es el último recurso del escritor, y la opción preferente del bobo. La historia que nazca tiene muchas posibilidades de quedar artificial y forzada. Me fío mucho más de la intuición, gracias a que mis libros tienden a basarse en situaciones más que en historias. Entre las ideas que los han concebido las hay más complejas y más simples, pero la mayoría comienza con la escueta sencillez del escaparate de unos grandes almacenes, o de un cuadro de museo de cera. Deseo poner a un grupo de personajes (o a dos, o puede que hasta a uno) en alguna clase de aprieto, y ver cómo intentan salir. Mi trabajo no consiste en ayudarlos a salir, ni a manipularlos para que queden a salvo (serían los trabajos que requieren el uso ruidoso del martillo neumático, o sea, la trama), sino observar que sucede v transcribirlo. Tiene preferencia la situación. Luego vienen los personajes, que al principio siempre son planos, sin rasgos distintivos. Una vez que se han fijado ambos elementos en mi cerebro, empiezo a contar la historia. A menudo vislumbro el desenlace, pero nunca he exigido a ningún grupo de personajes que hagan las cosas a mi manera. Al contrario: quiero que vayan a la

suya. En algunos casos el desenlace es el que tenía previsto, pero en la mayoría surge como algo inesperado. Gran ventaja para el novelista de suspense: resulta que además de ser el creador de la novela, actúo como su primer lector; y si yo mismo, que lo veo por dentro, no consigo prever con un mínimo acierto en qué dará el enredo, puedo estar casi seguro de que el lector empezará a girar las páginas como un poseso. Además, ¿qué sentido tiene preocuparse por el final? ¿De qué sirve estar tan obsesionado con controlarlo todo? Algo, tarde o temprano, siempre pasa»[303].

6.7 McCULLERS: ILUMINACIÓN Y FULGOR

En el libro Iluminación y temblor nocturno, la escritora estadounidense Carson McCullers desvela el proceso de génesis de algunos de sus textos más conocidos. Nos encontramos de nuevo ante otro texto híbrido, mezcla autobiografía —inacabada— con reflexiones sobre la escritura y sus técnicas; esta vez editado también junto a una correspondencia. Al hilo de su emocionante autobiografía Carson McCullers va desgranando sus técnicas de escritura y describiendo lo que ella misma define como «iluminación», en la estela de esa conexión con el inconsciente, o con lo desconocido, que hemos visto en el resto de escritores del capítulo, así describe la escritora la experiencia de esa «iluminación»

«¿Cuál es el origen de una iluminación? En mi caso llegan después de largas horas de búsqueda y de preparación anímica. Pero llegan como un relámpago, como un fenómeno religioso. *El corazón es un cazador solitario* fue producto de

[303] King, S., op., cit., pp 178-179.

una de esas iluminaciones, dando comienzo a mi larga búsqueda de la verdad del relato y proyectando su ráfaga de luz sobre los dos largos años por venir»[304].

Si nos adentramos en su biografía veremos cómo desgrana la influencia de eso que llama iluminación en estos textos que podríamos calificar de *work in progress.* En el primero de ellos explica cómo fue capaz de resolver los problemas de bloqueo que le estaba planteando *El corazón es un cazador solitario* a partir de la comprensión súbita de la esencia de su personaje protagonista:

> «Por lo que respecta al trabajo, cuando tenía diecisiete años, y durante varios más, mi vida quedó prácticamente colapsada por una novela que sencillamente no veía clara. Tenía cinco o seis personajes, como mínimo, clarísimos en mi mente. Cada uno de estos personajes estaba siempre hablando con el protagonista. Yo les comprendía, pero el protagonista, aunque yo sabía que era el centro del libro, quedaba fuera de foco.
>
> Una y otra vez pensé que utilizaría dichos personajes para escribir cuentos, pero algo siempre me retenía a hacerlo porque sabía que esta misteriosa creación acabaría siendo una novela.
>
> Entonces, mientras caminaba de un extremo al otro de la alfombra de mi sala de estar, saltándome los cuadrados del dibujo, y agotada por un problema que yo misma había creado, se me ocurrió de golpe la solución. El protagonista, el silencioso, siempre se había llamado Harry Minowitz; pero, mientras yo pensaba y caminaba, me di cuenta de que era sordomudo, y por eso los demás siempre le hablaban a él, y él, claro, nunca les contestaba.
>
> Fue una verdadera iluminación, que dio luz a cada uno de los personajes y enfocó todo el libro. De entrada, cambié el nombre de Harry Minowitz por el de Singer,

[304] McCullers, C., *Iluminación y temblor nocturno,* Seix Barral*, Barcelona*, pp 63.

más expresivo según la nueva concepción del libro, que, con esa nueva idea, arrancaba perfectamente»[305].

También nos proporciona un ejemplo de «iluminación» en *Frankie y la boda*, que explica la asaltó cuando estaba preparando el pavo de Acción de Gracias con su amiga Gypsy:

> «Estábamos tomando el café y coñac cuando de repente se oyeron las sirenas de los coches de bomberos. Gypsy y yo salimos disparadas en busca del incendio, que parecía haberse declarado cerca. No lo encontramos; pero el aire fresco, tras la elaborada comida, me despejó la cabeza y súbitamente con la voz entrecortada le dije a Gypsy: "Frankie está enamorada de la novia de su hermano y quiere sumarse a la boda".
>
> "Qué?", gritó Gypsy, pues hasta ese momento yo nunca había mencionado a Frankie, ni mi pugna por defender *Frankie y la boda*. Hasta entonces Frankie, no era más que una muchacha enamorada de su profesora de música, un tema de lo más común; pero, súbitamente un resplandor alumbró mi alma y ahora el libro era de una claridad radiante»[306].

Las reflexiones de McCullers, aunque jugosas, no parecen tener una aplicación práctica tan directa como las anteriores que vemos en esta sección, pues como ella misma explica el advenimiento o no de la «iluminación» se escapa del control por completo:

> «He empleado la palabra "iluminación" varias veces. Esto podría prestarse a malentendidos, pues fueron muchos los momentos espantosos en que no tuve absolutamente ninguna iluminación y tuve miedo de no poder escribir nunca más. Este miedo es uno de los horrores de la vida de un escritor.
>
> […]

[305] McCullers, C., op., cit., pp 31-32.
[306] McCullers, C., op., cit., pp 66.

Reflejos de un ojo dorado, sobrevino por casualidad, cuando mi marido dijo que en la base había un mirón. Yo estaba cuidando a Reeves —su marido— que se había infectado un pie.

[…]Las iluminaciones son muy misteriosas y yo no las entiendo más de lo que puedan entenderlas mis lectores. Me fascinan, eso es todo. No puedo explicarlas, solo puedo decir que, en mi caso, sobrevienen después de meses o años de luchar con un libro y luego transcurren muchos más meses y años hasta que el trabajo está terminado»[307].

Aunque no se escaparan nos topamos aquí con otro problema: ¿Cómo convocar estas iluminaciones? La experiencia de McCullers aparece como más hermética para nosotros que las anteriores y está casi en el límite del tipo de textos que consideramos aquí, a pesar de que de ella se puedan deducir implicaciones profundas sobre la práctica de la ficción.

6.8 EVALUACIÓN DE LAS PROPUESTAS DEL CAPÍTULO 6

Si hay algo que queda claro después de revisar la propuestas que se hacen a partir del *work in progress* y es que estas narraciones, exposiciones, diálogos sobre la construcción de ficciones pueden ser de utilidad a la hora de acometer la escritura creativa.

Aunque sea de manera indirecta tenemos aquí un buen repertorio de técnicas que pueden ser utilizadas para la escritura de la ficción: parte de una experiencia presente y trata de relacionarla con una del pasado, busca en tus experiencias del pasado, aquellas que te han resultado más chocantes o que recuerdas, por algún motivo con nitidez, parte

[307] McCullers, C., op., cit., 72-73.

de una idea que te obsesione, de una pregunta que no puedas responder y que sea encarnada en una situación, etc.

Hay un aspecto, sin duda, que es también sorprendente a lo largo de las exposiciones de este capítulo y es el de que prácticamente todos los escritores que aquí reseñamos, que no tienen ningún tipo de vinculación: ni de escuela, ni geográfica ni de época en muchos de los casos, parecen indicar que el punto clave para la construcción de ficciones es dejarse tratar de liberar la mente subconsciente puesto que es ella la única que puede conducirnos con paso firme por este trayecto. Podríamos pensar que los autores tienen esta convicción por la influencia del surrealismo, y quizá es esto cierto en parte, ya que la mayoría de ellos viven y escriben a partir de la época de los sesenta. Sin embargo, y si volvemos un segundo la vista atrás y recordamos a Stevenson, quien decíamos puede ser contemplado como el padre más o menos voluntario de esta corriente con su texto acerca de la escritura de la *Isla del tesoro*, tiene como material fundamental de su trabajo narrativo ese mapa de una isla que dibuja de manera completamente descuidada, sin pensar en la ficción y que podríamos decir que abre la caja de pandora del recuerdo y la evocación de su infancia y las historias de piratas que le contaba su padre.

De modo que, pretendidamente o no, estos textos suponen también, acaban suponiendo una teoría sobre cuál es el origen y método más fructífero de la escritura, lo que tendrá no pocas implicaciones para este trabajo como veremos en las conclusiones de este finales.

7. MATERIALES DE ESCRITURA ENTRE LAS TÉCNICAS DE LAS VANGUARDIAS Y EL *WORK IN PROGRESS*

7.1 INTRODUCCIÓN

Presentamos en este capítulo un repertorio de textos que no pueden ser calificados ni estrictamente dentro de las técnicas que surgen a partir de las vanguardias ni como *work in progress*; son textos en que basculan entre los dos polos, inclinándose, en cada caso por uno u por otro.

El primero de este tipo de textos que vamos a considerar aquí es uno de los que más se resisten a cualquier clasificación porque su originalidad, tanto en la forma textual como en las propuestas, hace de él un texto muy genuino y en muchos sentidos paradigmático. Especialmente importante para nosotros puesto que es el único texto escrito por un español que entra con entidad propia en las propuestas nucleares de este trabajo.

7.2 UNAMUNO: DESDE LA NOVELA, HACIA LA NOVELA

No está exento de ironía el hecho de que Don Miguel de Unamuno eligiera para su tratado sobre la escritura el título *¿Cómo se hace una novela?* A la luz del presente dicho título podría, con facilidad encontrarse entre los estantes de la librería dedicados a la sección de autoayuda. Sin embargo, lo único que tiene de tópico este texto es su título, elegido como decimos, con clara sorna por parte de ese gran polemizador que fuera Miguel de Unamuno.

El texto es ciertamente el relato de un *work in progress*, sin embargo este *work in progress* es ciertamente peculiar porque es un *proceso de escritura* de una novela que

no se escribió jamás, o, si se quiere el *work in progress* es la propia novela. Este carácter de metaficción que tiene el texto de Unamuno es sorprendente para ser un texto de principios del siglo XX. Este tipo de textos se harán populares en la producción literaria de finales del siglo XX, como veremos, sin embargo mientras que esos últimos textos de los que *¿Cómo se hace una novela?* Es un claro antecedente. Y así lo reconocerán los propios autores, como por ejemplo Vila Matas, sin embargo, decimos, el texto de Unamuno no se pierde en la metaficción sino que realmente puede ser leído como un texto sobre escritura creativa además de como un texto de ficción.

7.2.1 ORIGINALIDAD DEL TEXTO

La historia de la edición de *Cómo se hace una novela* pone de manifiesto, una vez más, el drama español respecto de las letras en los dos siglos que nos preceden. Si podemos afirmar que el texto fue uno de los más innovadores de la época en lo que a nuestro asunto se refiere, y que Unamuno se desmarca de todo lo que había sido escritura sobre la materia en el ámbito peninsular en siglo diecinueve —esto es, el texto se desmarca de crítica literaria y se dedica realmente al tema de cómo se escribe la obra de ficción, colocándose además a la vanguardia, no masticando las teorías que venían desde otros países europeos (como había sucedido con las obras de Pardo Bazán o Valera, tal y como veíamos arriba) —; la dicha nunca es larga en la casa del pobre y, como no podía ser menos, el libro de Unamuno se vio sujeto a una serie de azares provocados en parte por la situación de exilio en que se encontraba el autor por aquellos años y en parte a la nunca bien ponderada idiosincrasia patria.

Así, tal y como explica Teresa Gómez Trueba[308], el libro ve la luz por primera en Francia y traducido al francés, en 1926 en la revista *Mercure de France,* luego se traduce al alemán y se publica en el Frankfurter Zeitung en 1927. La primera edición española, con un texto que Unamuno retraduce de la versión francesa de nuevo al castellano se realiza en Buenos Aires, en la editorial Alba, también en 1927. En España la obra no se publicó hasta 1950, cuando se editan las obras completas de Unamuno; pero esta edición censura partes de la obra original también. Después de dos décadas de ediciones parcialmente censuradas la obra ve por primera vez la luz en España como texto íntegro en 1977.

Huelgan aquí los comentarios acerca de las repercusiones que en la cultura patria esta mala fortuna de censuras totales y parciales pudo provocar; son demasiados los casos y demasiado lo que habría que discutir para tratarlo aquí; baste con señalar que, como decíamos en la primera parte de este trabajo, en España se da una carencia llamativa de textos solventes sobre la materia prácticamente en todo el siglo veinte; parece que con razón.

El texto de Unamuno, decíamos, puede ser que constituya el primer texto verdaderamente contemporáneo de reflexión sobre la escritura. Como ya se venía anunciando en las notas de Kafka, e incluso antes, como veíamos en las Joseph Conrad, tocaba al escritor hacer una reflexión profunda sobre el oficio.

Unamuno, por la misma época, propone un descenso más profundo y definitivamente más contemporáneo en el arte de la escritura; desvinculándola de la crítica, por supuesto, pero llevando su propuesta bastante más adentro de la maraña creativa.

[308] Teresa Gómez Trueba en el Prólogo a Unamuno, M., *Cómo se hace una novela,* Cátedra, Madrid, 2009, pp 11-15.

7.2.2 LAS PREGUNTAS DEL ESCRITOR

Porque las preguntas fundamentales que se podía preguntar el escritor novel, las que, desde luego debe hacerse el docente de escritura creativa y probablemente todo escritor en algún punto de su carrera, seguían sin resolver: ¿De dónde salen los temas de la escritura? ¿Cómo se desarrolla la escritura a partir de un tema, en el caso de que funcionase así? ¿Tiene la obra de ficción, tal y como proponía Poe, una sola factura correcta o estamos ante un proceso mucho más azaroso y menos sujeto a normas de composición de lo que se venía creyendo? ¿No serán las normas de composición un constructo a posteriori? Y, lo que es más esencial: ¿Qué necesita el escritor para escribir? ¿Cómo se forma la conciencia creativa? Sin olvidar, por supuesto la acuciante cuestión de por qué y para qué se escribe.

Abierta la fosa, por así decir, con la implacable pala de Kafka, el texto de Unamuno, viene a cavar más hondo para ir sacando lo que allí pueda haber enterrado y a constituirse, como estamos viendo, en el primero de los textos en el que se retoma con buen pulso la propuesta Stevensoniana del *work in progress* a la vez que se le añaden otros elementos igualmente útiles.

7.2.3 LA DISYUNTIVA ENTRE EL ESTILO Y LA MORAL

La novedosa doctrina de Unamuno sobre el asunto de la escritura no surge, como es natural, por primera vez en este texto de 1926, las ideas centrales del mismo, que a continuación veremos, se habían ido insinuando en sus artículos desde finales del siglo

diecinueve, como señala Laureano Robles[309]. Es, sin embargo, alrededor de 1924, y al hilo de la propuesta de *El Imparcial* para que se escribiera acerca del estilo, cuando Unamuno produce más artículos sobre el asunto. Estos artículos dejan atisbar el grueso de lo que será *Cómo se hace una novela*.

Así, en el artículo «El oficio de escribir», (que apareció por primera vez editado en *El Imparcial*, el 26 de octubre de 1924; proponía como estilo, esto es forma y composición de la obra, era indisociable tanto de la biografía y personalidad como de las intenciones éticas de la misma. Hace así mismo Unamuno una distinción terminológica entre lo que él llama «hombre que escribe» y «escritor», siendo el primero el que genuinamente escribe, ya que es el que está obligado por su mandato moral: «[…] El de escribir es el oficio, es el deber, es la obligación para con la comunidad humana, en la que vivimos, nos movemos y somos. […] El que escribe por oficio en este su primitivo y más alto significado; el que escribe por obligación moral, por deber filial hacia la sociedad en que vive, se mueve y es, éste debe ser un hombre que escribe, y un hombre, si es hombre, debe tener estilo. […] Mas acaso, al tocar esto del oficio de escribir, estemos tocando a una cuestión e ética. Aunque, ¿es la estilística, acaso, otra cosa que ética? Ética, o mejor, moral»[310].

Ahondando en esta idea llega a proponer, en una tesis definitivamente contemporánea, que el estilo es tan potente que está muy por encima de correcciones gramaticales y de lindezas de vocabulario; incluso, que un hombre que escribiera con verdadero mandato moral y compromiso podría hacer una obra con estilo propio a partir de la imitación o incluso el *collage* de obras ajenas: «Hay quien con solo juntar citas de otros hombres que escribieron, hace una obra originalísima. […] De esto me acordaba al leer lo que en

[309] En Introducción a Unamuno, M., *Alrededor del estilo*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp19.
[310] Unamuno, M., *Alrededor del estilo*., pp 140.

estas mismas páginas escribió Don Luis Astrana Marín[311] referente al plagio. Y que plagiando y aun traduciendo, puede hacerse una obra originalísima y personalísima, y que si Andersen «hocicó» en una colección de cuentos persas, así Dios nos diera a los españoles muchos hombres que para escribir supieran hocicar como Andersen supo»[312].

7.2.4 CONTRA LOS GÉNEROS

Hay algunas otras jugosas ideas que se van poniendo en marcha en estos artículos, como la de que las fronteras trasgenéricas que se han establecido desde la crítica no se ajustan a las escritura, en concreto no se ajustan a la división entre obra ensayística y narrativa, así en su artículo *Novela, Ensayo y Estudio* de 1925:

> «Bueno, mire usted, señor mío, toda novela es un ensayo, eso que usted llama un ensayo, y si me apura un poco le añadiré que todo ensayo es una novela. Si usted prefiere llamar a mi novela *La tía Tula*, ensayo, no le discutiré el calificativo. Peor sería que la llamase "estudio": "estudio de un carácter de mujer". Y sin embargo, en más de una novela se encuentra usted con calificativos puestos por el mismo autor, por el estilo este: "estudio de costumbres provincianas". *Moeurs de province* se sigue al título de *Madame Bovary* en la inmortal novela de Gustavo Flaubert. No dice "ensayo" pero puede usted ponerlos, si gusta, *s'il vou plaît*»[313].

Pero Don Miguel no se para en este cuestionamiento de los géneros sino que propone además que la obra que no tenga esa característica transgenérica será una obra empobrecida; es más, el ensayo es siempre también, y especialmente el histórico, ficción. Con esto Unamuno hará la identificación entre historia y ficción en la que

[311] Se nos aclara que fue traductor de Shakespeare, editor de Quevedo y autor de varios escritos sobre Cervantes, en nota al texto que venimos citando, pp 139.
[312] Unamuno, M., *Alrededor del estilo*, pp 140.
[313] Unamuno, M., *Alrededor del estilo*, pp 94.

insistirá en *Cómo se hace una novela* y aprovechará para criticar la escritura construida en torno a tópicos (la novela de costumbres) por alejarse de la vida cuando supuestamente su intención es todo lo contrario, ser fiel reflejo de la vida cotidiana:

> «¿Novela novelesca? Vaciedad mayor no la hay en estética. Pero eso a que se suele llamar así, la novela novelesca, eso sí que corre el peligro de caer en la vulgaridad y en prolijidad, como decía Renán. ¿Qué el lector no busca más que una distracción y un recreo…? Ah, es que unos lectores se recrean con lo que otros se aburren, y a la inversa. Hay quien encuentra la *Ética* de Spinoza, por ejemplo, más distrayente y más recreativa (*amusant*) que una novela de Alenjandro Dumas, padre.
>
> Es como otra tontería que suele oírse en ciertas novelas y es que su acción se desarrolla al margen de la vida. ¿De qué vida? Porque la de un cartujo que no sale de su celda puede ser tan entretenida como la de una de una entretenida que pase por muchos brazos, y, desde luego, tan dramática.
>
> […] Y he aquí que hay novelas de costumbres, espejos movientes a través de la vida según se ha dicho, en que el común de los lectores cree que pasan muchas cosas y en que a otros nos parece que no pasa nada. Nuestro libro, el libro de España, que es una novela —"larga ficción en prosa"— nos da un carácter de excepción. ¡Y tan de excepción! "¡Qué bien observadas las costumbres!" me decían de una novela al recomendármela—, y yo: "qué costumbres?". Porque eso que suelen llamar costumbres con frecuencia no son cosa de vida, de verdadera vida»[314].

[314] Unamuno, M., *Alrededor del estilo*, pp 94.

7.2.5 LA PREGUNTA SOBRE LA ESCRITURA EN LA OBRA

Pasemos ya a la consideración de *Cómo se hace una novela*. La edición que manejamos[315], que sigue la edición en castellano de 1927, tiene: un prólogo, un retrato de Unamuno escrito por Jean Cassou (para la edición original en francés), el comentario de Unamuno al retrato de Cassou, un texto de unas cincuenta páginas titulado *Cómo se hace una novela*, que la mayoría de críticos todavía no han alcanzado a dilucidar si se trata de una novela, un ensayo, ambas cosas; en el que por si fuera poco se mezcla la narración biográfica con los comentarios sobre política y sociedad con comentarios encorsetados en los que Unamuno reflexiona sobre la obra al hilo de traducción; y para completar la orgía genérica, se permite don Miguel insertar algún que otro romance aquí y allá. Después de esta parte y como colofón tenemos siete breves entradas de diario de 1927 en las que el autor añade más comentarios sobre la obra y su composición.

Podríamos decir sin temor a equivocarnos que este texto es el más mestizo de los que se tratarán en este trabajo y, por añadidura, uno de los más ricos, no solo desde el punto de vista teórico, sino también por su capacidad germinadora para el escritor y el profesor de escritura creativa

El primer punto novedoso de *Cómo se hace una novela* es la respuesta a la pregunta: ¿qué es la escritura?, es decir, la formulación del estatuto ontológico de la escritura. Ya desde el mismo prólogo Unamuno empieza a especular con la idea de que la escritura no sea, al fin y al cabo más que el esqueleto o muerte del pensamiento:

> «Eso que el literatura se llama producción es un consumo; o para ser más preciso, una consumación. El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando. En cuanto un pensamiento

[315] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, Cátedra, Madrid, 2009.

nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto y no es más nuestro que será un día bajo tierra nuestro esqueleto. La historia, lo único vivo, es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose, y la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede vivirla, revivirla —y quien dice una novela dice una historia—, y el que lee un poema, una criatura —poema es criatura y poesía creación— puede recrearlo. Entre ellos el autor mismo. Y ¿es que siempre un autor, al volver a leer una pasada obra suya, vuelve a encontrar la eternidad de aquel momento pasado que hace el presente eterno? ¿No te ha ocurrido lector, lector, que al ponerte a meditar a la vista de un retrato tuyo, de ti mismo, veinte años atrás? El presente eterno es el misterio trágico, es la tragedia misteriosa de nuestra vida histórica o espiritual […]»[316].

Pero Unamuno no se contenta con esta paradójica definición de la escritura en su relación con la muerte y con el tiempo; unas páginas más tarde, ya cuando ha empezado *Cómo se hace una novela*, su parte central, se pregunta si no será la escritura otra cosa que comentario:

> «Ya el mismo Cassou dice que no he escrito sino comentarios, y aunque no entienda muy bien esto ni acierte a comprender en qué se diferencian de los comentarios los que no lo son, me aquieto pensando que acaso la *Ilíada* no es más que un comentario a un episodio de la guerra de Troya, y la *Divina Comedia* un comentario a las doctrinas escatológicas de la teología medieval y a la vez a la revuelta histórica florentina del siglo XIII y a las luchas del Pontificado y el Imperio. Bien es verdad que el Dante no pasó de ser, según los de la poesía pura —he leído hace poco los comentario estéticos del abate Bremond— un poeta de

[316] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, pp 107.

circunstancias. Como los evangelios y las epístolas paulianas no son más que escritos de circunstancias[317]».

A partir de este fragmento empezamos a observar que Unamuno anda detrás de una definición o categorización de la escritura novedosa —mucho más contemporánea que la idea de la originalidad de la obra literaria, que muchos autores mantuvieran hasta bien entrado el siglo veinte— y también, probablemente por eso, escurridiza.

A lo largo de la obra podemos ver cómo Unamuno caracteriza también la escritura es, en la línea kafkiana cuerpo, carne, para ser más exactos y consonancia con el particular catolicismo del escritor.

Otra de las definiciones o tentativas de definición; porque, digámoslo ya, todo el texto de Unamuno está construido, y muy coherentemente con lo que defiende, como una tentativa, así que en otra de esas tentativas de definición; ya en el final de la obra, remarca Unamuno, en parte contradiciendo la identificación entre literatura y muerte que hace arriba, que la escritura no es teoría o representación de la vida, sino que es vida: «Contar la vida, ¿no es acaso un modo, y tal vez el más profundo de vivirla? ¿No vio Amiel su vida íntima contándola? ¿No es su *Diario* su vida? ¿Cuándo se acabará esta contraposición entre acción y contemplación? ¿Cuándo se acabará de comprender que la acción es contemplativa y la contemplación activa? […]

Vivo aquí y ahora mi vida contándola. Y ahora y aquí es de la actualidad, que sustenta y funde a la sucesión del tiempo así como a la eternidad la envuelve y junta»[318].

Vemos como de un plumazo está Unamuno arremetiendo contra algunos de los supuestos del arte que en parte se habían heredado desde la antigüedad clásica (obra de arte como representación) y en parte habían surgido en el Romanticismo (obra de arte como originalidad). Ni lo uno ni lo otro viene a decir Unamuno. Y de ahí, que tampoco

[317] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, pp 116.
[318] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, pp 187.

se pueda escribir de cómo se hace una obra de ficción literaria a la manera más clásica. De hecho, y esta es quizá la mayor aportación de Unamuno respecto a lo que nuestro tema se refiere, el acto de la escritura, como puede ser el de hacer una novela sólo puede ser explicado haciendo una novela, contando. Problema éste, el de los géneros que ya veníamos viendo desde mediados del siglo diecinueve. Así lo explica el autor al hilo de un comentario en prensa de Azorín de 1926 sobre una novela de Jacques Lacretelle, en la que alaba su «mecanismo de ficción»:

> «Lo primero que la comparación con el reló está muy mal traída, y responde a la idea del "mecanismo de la ficción". Una ficción de mecanismo, mecánica, no puede ser novela. Una novela, pare ser viva, para ser vida, tiene que ser como la vida, organismo y no mecanismo. Y no sirve levantar la tapa del reló. […]
>
> El relojero, que es un mecánico, puede levantar la tapa del reló para que el cliente vea la maquinaria, pero el novelista no tiene que levantar nada para que el lector sienta la palpitación de las entrañas del organismo vivo de la novela, que son las entrañas mismas del novelista, del autor. Y las del lector identificado con él por la lectura.
>
> Más, por otra parte, el relojero conoce reflexivamente, críticamente, el mecanismo del reló, pero el novelista ¿conoce así el organismo de su novela? […] Los mejores novelistas no saben lo que han puesto en sus novelas. Y si se ponen a hacer un diario de cómo las han escrito es para descubrirse a sí mismos.
>
> […] Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral. Y no hay más que leyenda, o sea novela.
>
> Quedamos pues en que el novelista que cuenta cómo se hace una novela cuenta cómo se hace un novelista, o sea cómo se hace un hombre. Y muestra sus entrañas

humanas, eternas y universales, sin tener que levantar tapa alguna de reló. Esto de levantar tapas de reló queda para literatos que no son precisamente novelistas»[319].

7.2.6 SITUACIONES DE ESCRITURA

Y de manera coherente con su teoría lo que hace Unamuno es explicar cómo escribe una novela, la historia del personaje Jugo de la Raza; que no llegó nunca a ser propiamente el título de una novela de Unamuno, pero que sí le sirvió, ahora lo comentaremos para hacer que el lector siguiera los pasos de la construcción de la historia.

En este juego constante en el que Unamuno casi nunca hace lo que dice o nunca desde luego, del todo, asistimos a un despliegue de «situaciones de escritura», podríamos denominarlas en las que Unamuno va narrando —y argumentando y polemizando y haciendo poemas, etc.— cómo construiría él la historia del personaje.

—La primera situación o génesis de la historia

Estaríamos ante el momento de la inspiración; cómo se desencadena la historia en la mente del escritor. En su caso Unamuno narra, un poco a la manera stevensoniana, cómo lo primero que influye en su creación es su situación personal en ese momento: exilio, enfrentamiento con el Régimen de Primo de Rivera, soledad. En esas circunstancias cuenta que le dio por leer *Piel de zapa* de Balzac y también algunas de las cartas de Mazzini a Judit Sidoli; escritas estando él mismo en situación de destierro de Italia; lo que le conducía de nuevo al pensamiento acerca de su familia ausente.

[319] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, pp 186.

Estas lecturas y las meditaciones sobre su situación personal, sobre la situación histórica y sobre el hecho narrativo le fueron convenciendo; cuenta que toda ficción es un acto de creación de la vida personal y también de la historia un proceso de transustanciación en el que el personaje se convierte en autor y el autor en personaje:

> «Vivir en la historia y vivir la historia, hacerme en la historia, en mi España, y hacer mi historia, mi España, y con ella mi universo y mi eternidad, tal ha sido y sigue siempre siendo la trágica cuita de mi destierro. La historia es leyenda, ya lo consabemos —es consabido—, y esta leyenda, esta historia me devora y cuando ella acabe me acabaré yo con ella. Lo que es una tragedia más terrible que aquella del aquel trágico Valentín de *Piel de zapa*. Y no sólo mi tragedia, sino la de todos los que viven en la historia, por ella y de ella, la de todos los ciudadanos, es , de todos los hombres —animales políticos o civiles que diría Aristóteles—, la de todos los que lean esto. Y aquí estalla la universalidad, la omnipersonalidad y la todopoderosidad —*omnis* no es *totus*—, no la impersonalidad de este relato. Que no es un ejemplo de *ego—ismo*, sino de *nos—ismo*»[320].

—Segunda situación de escritura

A partir de todas esas reflexiones explica y narra don Miguel cómo el paso inicial de la novela era inventar al personaje y su conflicto principal; que sería él mimo, dice sin dudar, de manera que ejemplificara ese destierro.

Ese «él mismo» recibe el nombre de U. Jugo de la Raza por su propio nombre, por un apellido familiar y por el país, la Raza. Y, como no podía ser menos, y tratándose de un

[320] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, pp 139.

«claro alter ego» del escritor su conflicto principal era el de un acusado hastío vital y un desmesurado gusto por la literatura.

—Tercera situación de escritura

Unamuno narra cómo pone en marcha al personaje siguiendo sus propios pasos por París, cómo van Unamuno y U. Jugo por las orillas del Sena, por las librerías de segunda mano hasta que ambos dan con la peripecia que desencadena la acción —que como adelantábamos arriba nunca se narra, propiamente— de la novela: que no es otra que U. Jugo se hace con una novela que está maldita, y su maldición consiste en que matará al que la lea hasta sus últimas líneas. Y con esto plantea Unamuno cómo el personaje vive su propio conflicto; el de dilucidar qué es la literatura, qué es la narrativa, qué es la muerte.

—Cuarta situación de escritura

Unamuno detiene de nuevo la narración que no acaba nunca de arrancar de U. Jugo y vuelve a sus asuntos, a su enfado con los «tiranuelos pretorianos» de España, como él los llama, a sus cartas a Alfonso XIII, a su bloqueo de escritura; que se correspondía, claro está con la situación de ausencia de lectura, de negación de lectura de la novela, que sufría U. de Jugo, y con su decisión de tomar la novela que había empezado; para evitar la muerte y con su segunda decisión de volver pasear por el Louvre y por el Sena mientras decidía si comprar o no otra novela, si seguir o no con su batalla personal, histórica y política en el caso de Unamuno.

Y en este devaneo de personaje y autor se emprende un viaje, real para el personaje, imaginario para el autor; por Venecia, Gante, Ginebra. Esos lugares del recuerdo de sus veinticinco años para Unamuno son el presente del personaje y es el viaje donde decide comprar de nuevo la novela.

—Quinta situación de escritura

Se lee lo escrito —en el caso de Unamuno era esta una operación imprescindible puesto que se estaba traduciendo— y se decide añadir otra cosa a la historia diferente de la que se había añadido, estrechamente ligada a la experiencia del presente; que en el momento de la traducción era la estancia de Unamuno en Hendaya, un enclave desde el que podía casi tocar su amado País Vasco. Así que en vez de concluir la historia de su personaje lo lleva a pasear por esos parajes vascos que son los de su infancia y los de la infancia del personaje.

—Sexta situación de escritura

Finalmente Unamuno se rebela contra la estructura narrativa con fuerzas renovadas y anuncia que no va a dar fin a su novela. Este comentario, que en este momento parece tomar el tinte de un arrebato: «¿Qué voy a hacer de mi Jugo de la Raza? Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación, y consiste en decirte cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que satisfaga su curiosidad»[321]. Sin embargo, el comentario

[321] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, pp 163.

sobre el final de la historia entronca con otra de las innovadoras ideas de Unamuno acerca del final de la obra literaria: Ponerle fin a una obra, sería entonces arbitrario y, en cualquier momento la obra podría reabrirse, a la luz de nuevos acontecimientos de la vida del autor o de la historia. Esa es otra de las grandes tesis de Unamuno: la obra de ficción es, por su propia naturaleza, abierta, infinita. Pero no sólo en cuanto a que el lector actualiza su sentido sino porque es imposible que el final sea nunca el definitivo.

7.2.7 HISTORIA Y FICCIÓN

La última de las ideas que nos parece necesario comentar de Unamuno en este texto es su postura, que como veíamos arriba se anuncia en sus artículos de que la los personajes históricos, y por ello el mismo relato de la historia es ficción; esto es, en el momento en el que los personajes históricos pasan al papel se convierten en personajes sin más. No es necesario darse cuenta de la repercusión que esta afirmación de Unamuno tiene para los textos históricos y también, por supuesto, para los de ficción y, nuevamente nos enfrentamos a una de las propuestas radicalmente contemporáneas de Unamuno.

Así la vemos en la ficción narrativa de las últimas décadas del siglo XX y de principios del XXI el uso de personajes de actualidad desfilando con nombres y apellidos por las páginas de las novelas con la asunción de que esos personajes, una vez que el escritor se hace caso de ellos son, sin dudarlo, personajes de ficción: «¿Es que mi Alfonso XIII de Borbón y Hagsburgo Lorena, mi Primo de Rivera, mi Martínez Anido, mi conde de Romanones, no son otras tantas creaciones mías, partes de mí, tan mías como Augusto Pérez, mi Pachico Zabalbibde, mi Alejandro Gómez y todas las demás criaturas de mis novelas?»[322].

[322] Unamuno, M., *Cómo se hace una novela*, pp 136.

Rico y complejo el texto de Unamuno nos deja un importante puñado de propuestas sobre la práctica de la escritura que se deducen de este extraño *work in progress* que es *Cómo se hace una novela.* En él se funden las ideas acerca de la necesidad de partir de la conciencia del escritor, ética, política, histórica, tal y como luego defenderán muchos de los escritores que ha hemos comentado aquí, como Sabato o el propio Cortázar. Se defiende también la necesidad de partir de la conciencia profunda del escritor, que Unamuno no llega a llamar inconsciente, pero que sí tiene que ver con las preocupaciones vitales del sujeto que escribe, con su conciencia profunda. También defenderá Unamuno la escritura como proceso intuitivo, no marcado por una trama preconcebida sino por una necesidad de contar algo en una época desde un sujeto concreto, etc.

Una propuesta, como venimos anunciando que se enmarca perfectamente dentro de las propuestas mixtas de este capítulo, sorprendentemente contemporánea para la época que fue escrita y que, tristemente, dejará poca huella en las propuestas españolas, como veremos al final de este trabajo.

7.3 MILLER: TÉCNICAS PARA LLEGAR AL INCONSCIENTE

7.3.1 LA ESCRITURA DESDE EL INCONSCIENTE

Las míticas entrevistas a escritores de la *Paris Review* —que de hecho pueden consultarse en línea desde los años cincuenta[323]— han sido objeto de distintas recopilaciones, algunas de las cuales han sido posteriormente traducidas al castellano.

[323] http://www.theparisreview.org/interviews

De entre las más interesantes para nuestro estudio es la recopilación que ofrece el libro *Hablan los escritores*[324], cuyo título original en inglés era: *Writers at Work.* En este apartado y en otros posteriores ofreceremos algunas de las ideas o técnicas que los escritores expusieron al hilo de los diálogos sobre la escritura para la afamada revista. Vemos ahora la aportación de Henry Miller.

Miller defiende que la escritura surge del inconsciente pero solo en ocasiones; la obra que sale de ese proceso, dice, es la más genuina, sería deseable escribir siempre desde ese lugar, pero se plantea como algo imposible. Tenemos aquí una propuesta que tiene una especial sintonía con las propuestas de Bradbury que abajo veremos. La propuesta de Miller, de todos modos, es treinta años anterior y sólo muestra unas líneas generales. No es extraño Miller hable del zen en la escritura y de la disciplina oriental de la observación, si tenemos en cuenta que la entrevista fue realizada en 1961, muy pocos años después de la irrupción de la generación *beat* y en la antesala de la revolución hippie el triunfo del *new age*.

7.3.2 LA ESCUCHA

La propuesta fundamental de Miller, que como decíamos es un esbozo que aparece al hilo del diálogo es la de que existe un proceso más adecuado para escritura, que implica una práctica de escucha, de meditación casi, podríamos decir, anterior a la escritura. Si esta práctica pudiera realizarse en condiciones óptimas, el escritor escribiría al dictado o casi al dictado, puesto que estaría en conexión con el inconsciente o con esa parte de la mente donde se compone, "sin pensar" la obra. Es notable que Miller resalta esa característica de la escritura como "no pensamiento", algo que también hace, por

[324] VV.AA., *Hablan los escritores*, *The Paris Review*, Editado por George Plimpton, Kairós, Barcelona, 1981.

supuesto Bradbury y, que de algún modo, vamos viendo que aparece en los escritores del XX desde Joseph Conrad, quien, no en vano, encabezaba la parte de este trabajo dedicada al pasado siglo. Veamos cómo Miller expone sus ideas:

> «Ent.: En uno de sus libros, usted habla del "dictado", de encontrarse casi poseído, de sentir como las palabras se derraman. ¿Cómo funciona ese proceso?
>
> H.M.: Bueno, solamente me sucede en raras ocasiones. Alguien habla y yo solamente copio lo que dice. Me ocurrió mucho con la obra sobre D.H Lawrence, una obra que nunca terminé, y eso fue porque tenía que pensar demasiado. Verá usted, yo creo que es malo pensar. Un escritor no debe pensar demasiado. Pero esta obra requería pensamiento y yo no soy muy bueno para pensar. Empiezo a trabajar desde un lugar muy profundo y cuando escribo, bueno, no sé exactamente lo que va a suceder. Sé lo que quiero escribir, pero no me preocupa mucho cómo lo digo.[…] Bueno, como le decía, el dictado se manifestó más fuertemente en este libro. También en *Trópico de Capricornio* y con secciones de otros libros. Creo que esos pasajes sobresalen. No sé si otras personas se dan cuenta de ello.
>
> Ent.: ¿Son estos los pasajes que denomina cadencias?
>
> H.M.: Sí, he empleado esa expresión. Los pasajes a los que me refiero son tumultuosos, las palabras caen una tras otra. Podría continuar indefinidamente. Por supuesto, creo que así se debería escribir siempre. En esto reside la diferencia, la gran diferencia entre el pensamiento, la conducta y la disciplina entre Oriente y Occidente. Por ejemplo, cuando un artista Zen va a emprender una obra, ya ha realizado una larga preparación disciplinaria y meditativa, lo habrá meditado profunda, tranquilamente y luego, no piensa, no habla, entra en un vacío. Cuando empieza todo sucede como un relámpago, hace exactamente lo que desea. Resulta

perfecto. Pero ¿quién lo hace así? llevamos vidas que se oponen a nuestra profesión.

Ent.: ¿Existe una disciplina determinada para el escritor, como la seguida por los espadachines Zen?

H.M.: Bueno, claro que existe, pero nadie la práctica. No obstante, tanto si lo desea como si no, todo artista se disciplina y condiciona a sí mismo de una forma u de otra. Cada cual a su manera. Después de todo, la mayor parte de lo que se escribe, no se hace en la máquina de escribir ni sobre el escritorio. Yo diría que tiene lugar en los momentos tranquilos y silenciosos, mientras se camina, se afeita uno o se juega a cualquier cosa, o incluso al hablar con alguien no demasiado interesante. Uno trabaja y también la mente trabaja en esta cuestión dentro del subconsciente. Así, cuando me siento ante la máquina de escribir, resulta una mera cuestión de transferencia.

Ent.: Anteriormente, usted dijo que hay algo en su interior que se hace cargo de la escritura.

H.M.: Sí, claro. Mire. ¿Quién escribe grandes obras? No somos los enfermos los que firmamos. ¿Qué es un artista? Un hombre con antenas, que sabe cómo captar las corrientes de su atmósfera, dentro del cosmos; él simplemente tiene facilidad para captarlas, sin mayor esfuerzo. ¿Quién es el original? Todo lo que hacemos, todo lo que pensamos, ya existe y tan solo somos intermediarios, eso es todo, que hacemos uso de lo que existe en el aire.

[…]

Antes dije que los escritores son personas con antenas; si un escritor sabe que lo es, es sumamente humilde. Debe reconocerse como una persona al servicio de los

demás. No tiene nada de que enorgullecerse, su nombre no representa nada, su ego es nulo, tan sólo es un instrumento dentro de una larga procesión»[325].

Estas ideas acerca del uso de la meditación, la huida del pensamiento racional, etc., llevan a Miller a criticar el uso de la técnica:

> «Descubrí que la mejor técnica es no emplear ninguna. Nunca siento que me deba adherir a alguna concepción determinada. Trato de permanecer abierto y flexible, listo para cambiar con la dirección del viento o con la corriente del pensamiento. Esa es mi postura, mi técnica, si usted prefiere, ser flexible y estar alerta, emplear cualquier cosa que me parezca buena en ese momento»[326].

7.4 BURROUGHS: RENOVACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE LAS VANGUARDIAS

7.4.1 ESCRITURA AL DICTADO

En el mismo libro recopilatorio de entrevistas, *Hablan los escritores*, encontramos un diálogo con William Burroughs que ofrece una renovación de las técnicas de la vanguardia, para llegar a lo que él denomina: «la zona onírica de la creación».

Lo que hace fundamentalmente Burroughs es renovar las técnicas de escritura automática y añadir técnicas que podríamos denominar como de «escritura al dictado», la entrevista es del año 1965. Tenemos aquí una curiosa mezcla de *work in progress* con técnicas de vanguardia, ya que el escritor explica cómo llega a las técnicas, cómo las usa, etc., con ejemplos de su propia experiencia.

[325] Miller, H., en *Hablan los escritores,* pp 14-16.
[326] Miller, H., en *Hablan los escritores,* pp 19.

7.4.2 EL COLLAGE CON IMÁGENES Y PALABRAS

En resumen Burroughs defiende utilizar una práctica mixta en el collage con imágenes y palabras. Se trataría de ir tomando fotos de momentos, o escoger fotos que recuerdan a algo escrito o que tienen que ver con ideas que obsesionan al escritor. Estos recortes, que pueden ser sólo, tal y como el autor explica en la cita que tenemos abajo, retazos de periódicos que se escogen de una forma determinada: titulares o la primera línea de todos los artículos, etc. El quid sería pegar los resultados en un cuaderno y luego volver sobre él para ver qué se obtiene de ahí, que camino de escritura abre.

Estas técnicas, mezcla de azar, escritura automática, cuaderno de memorias, servirían entonces para abrir la mirada al mundo, para hacer una observación más atenta de lo que nos rodea y de nosotros mismos y conducirían al canal adecuado para la creación al «desautomatizar» la mente:

> «Recientemente he realizado muchos experimentos con cuadernos de apuntes. Leo en el periódico algo que me recuerda o tiene alguna relación con algo que he escrito. Recorto la fotografía o el artículo y lo pego en un cuaderno de apuntes junto a las palabras de mi libro. O si voy caminando y de repente veo una escena de algún libro mío, la fotografía o y la pongo en una libreta de apuntes. He descubierto que cuando preparo una página, casi invariablemente sueño esa noche con algo relacionado con esa yuxtaposición de palabra e imagen. En otras palabras he estado interesado en ver precisamente cómo palabra e imagen se relacionan formando asociaciones muy, muy complicadas. Hago muchos ejercicios en lo que yo llamo tiempo de viaje, tomando coordenadas, como lo que fotografié en el tren, lo que estaba pensando en ese momento, lo que estaba leyendo, y lo que escribí; todo ello para ver hasta qué punto puedo proyectarme hacia un punto del pasado.

[…]

Ent.: En lugar de tomarse la molestia de trabajar con tijeras y todos esos pedazos de papel, ¿no obtendría el mismo resultado asociando libremente con la máquina de escribir?

W.B.: Nuestra mente no puede cubrirlo así. Ahora bien, si por ejemplo, quisiera hacer un recorte con esto (levanta un ejemplar del *Nation),* hay muchas formas de hacerlo. Podría leer a lo largo de las columnas; podría decir: «Los nervios de los hombres de nuestros días nos rodean. Cada extensión tecnológica salida al exterior es eléctrica e implica un acto de medio ambiente colectivo. El sistema nervioso ambiental de hombre puede ser programado con todos sus valores privados y sociales debido a que es un contenido. Lógicamente programa con la misma facilidad con que una red de radio es devorada por el nuevo medio ambiente. El orden sensorial». En ocasiones vemos que tiene tanto sentido como el original. Aprendemos a eliminar palabras y hacer conexiones (Hace un gesto). Supongamos que se cortara por el centro y colocara la parte de abajo arriba. Su mente simplemente no lo entendería. Es como tratar de conservar muchos movimientos de ajedrez en la cabeza, resulta imposible. Los mecanismos mentales de represión y selección también operan contra nosotros»[327].

Así explica Borrougs la práctica y efecto de las técnicas que propone con un pequeño *work in progress*:

«Estaba sentado en un café de Nueva York comiendo pasta y café. Estaba pensando que uno se *siente* un poco encajonado en Nueva York, como si viviéramos en una serie de cajas. Miré hacia fuera, a través de la ventana, ahí había un gran camión de los almacenes Yale. Ese es un recorte: una yuxtaposición

[327] Borroughs, W., En *Hablan los escritores*, pp 170.

entre lo que sucede y lo que uno piensa. Practico esto cuando voy caminando por la calle. Me digo: "Cuando llegué aquí, vi este letrero, estaba pensando en esto" y, cuando regreso a casa lo escribo a máquina. Utilizo parte de este material. Tengo miles de páginas de notas aquí, crudas, y también escribo un diario. En cierta manera, es como viajar en el tiempo.

La mayoría de las personas no ven lo que sucede a su alrededor. Este es mi mensaje principal a los escritores: Por el amor de Dios, mantengan los *ojos* abiertos. Dense cuenta de lo que sucede a su alrededor. Es decir, voy caminando por la calle con amigos. Les pregunto: "¿Vieron a esa persona que acaba de pasar?". Y no, no la vieron»[328].

7.5 HIGHSMITH: INCONSCIENTE, SUSPENSE Y *WORK IN PROGRESS*

Publicado por primera vez en 1966 con el título de *Plotting and writing suspense fiction*, fue traducido al castellano, publicada por primera vez en Anagrama en 1986 y revisada por nosotros en la nueva edición que hizo en 2010 la editorial Mosaico con el título de *Suspense* [y 329]. Este es uno de los pocos monográficos con los que contamos sobre el arte de la escritura escrito por una escritora y que no es una colección de artículos o una miscelánea o cualquier otro género de difícil caracterización sino propiamente un ensayo monográfico escrito más o menos de una sentada sobre el arte de la escritura de ficción.

A pesar de que el planteamiento podría no interesar a quienes no estuvieran llamados al camino de la narrativa de suspense es necesario señalar que el libro en este sentido es engañoso, pues buena parte del mismo, la que vamos a considerar primariamente en este

[328] Borroughs, W., En *Hablan los escritores*, pp 170-171.
[329] Highsmith, P., *Suspense*, Mosaico editorial, Barcelona, 2010.

ensayo, versa sobre el acto de la escritura en general, sobre sus fuentes y sobre estrategias para que el autor empiece el camino de la escritura. Está además este trabajo tan bellamente escrito y bien estructurado que es posible que sus indicaciones sean de ayuda en general para los escritores noveles, especialmente, por supuesto para aquellos que quieran embarcarse en proyectos narrativos.

La primera cosa que sorprende en el libro es la defensa encendida que hace Patricia Highsmith de la inspiración y el inconsciente, de nuevo, como fuente de la escritura. Sorprendente decimos porque la autora, como es bien sabido, escribe literatura de género negro, que es normalmente uno de los tipos de escritura que más se presta a la receta y el manual. Sin embargo, la autora empieza con una disertación sobre la inutilidad de los manuales:

> «Éste no es un manual de uso. Es imposible explicar cómo se escribe un buen libro, es decir, un libro legible. Pero esto es lo que hace que escribir sea un oficio tan entretenido y apasionante: la permanente posibilidad del fracaso»[330].

Y más abajo:

> «Tengo la impresión de que hasta aquí he estado proporcionando retazos de información y sugerencias que no sirven para entender cómo se escribe en realidad un libro. Tal vez sea ésta una misión imposible. Las personas tienen formas muy distintas de trabajar, de perseguir ideas y personajes. Ante todo, lo que me complica al escribir acerca de la escritura es la imposibilidad de establecer reglas»[331].

7.5.1 LA GÉNENESIS DE LA IDEA

[330] Highsmith, P., op., cit., pp 9.
[331] Highsmith, P., op., cit., pp 29.

A partir de aquí Highsmith intenta, con honestidad creemos explicar cómo se llega a la idea que da comienzo a la ficción. La escritora explica cómo el origen de las ideas es, en bastantes aspectos difícil de entender, normalmente las ideas están agazapadas en algún lugar de la cotidianeidad y «llegan» al escritor:

> «¿Cuál es el origen de la idea? Probablemente cualquier cosa puede serlo para la mente del escritor: un niño que al caer en la acera derrama su helado, un señor de apariencia respetable que, subrepticiamente, como urgido por una compulsión, se mete en el bolsillo una pera madura de una verdulería sin pagarla; o una breve secuencia de acción que irrumpe inesperadamente sin que hayamos visto u oído nada que hubiera podido provocarla. La mayor parte de mis ideas son de esta última clase. Por ejemplo el origen de *Extraños en un tren* fue: "dos personas acuerdan asesinar a sus mutuos enemigos, sellando la coartada perfecta"»[332].

7.5.2 IDEAS COADYUDANTES

> «Algunas ideas para relatos no se desarrollan por el método partogenético sino que necesitan de la ayuda de una segunda idea para ponerse en marcha. Uno de esos ineficaces gérmenes de ideas para relatos fue el de *Ese dulce mal*: "un hombre quiere embolsarse dinero con el viejo truco del seguro. Primero contrata para sí un seguro de vida, luego finge morir o desaparecer, y finalmente cobra la suma del seguro». […]Un día apareció una segunda idea. Se trataba de un móvil mucho mejor: el móvil amoroso. El hombre estaba preparando su segunda casa para una joven a la que amaba, pero a la que nunca lograría poseer, tan como sucede en el relato. No estaba interesado en el seguro ni en el dinero, porque

[332] Highsmith, P., op., cit., pp 18.

> dinero no le faltaba. Era un hombre obsesionado con el sentimiento. Debajo de todas las notas inertes anoté en mi cuaderno: "todo lo apuntado hasta aquí es basura», y me dispuse a trabajar a partir de la nueva idea que se me había ocurrido. De repente todo cobró vida. Fue una sensación maravillosa».[333]

Al igual que muchos de los escritores que hemos visto hasta el momento, Highsmith aboga por la conexión de historias: de anécdotas vividas o escuchadas con innovaciones y otras ideas, así, dice nace el germen de los relatos interesantes.

7.5.3 CÓMO RECONOCER LAS IDEAS

Las ideas que son susceptibles de pasar a la ficción son reconocidas por el escritor porque provocan una suerte de exaltación. Las ideas germinales son potencialmente infinitas, según la autora, aunque no todas acaben siendo útiles. Puede suceder sin embargo que el autor se quede sin ideas.

Otro de los trucos para reconocer esas ideas germinales sería comprobar si tienen o no un ambiente asociado, las que funcionan suelen tenerlo, un ambiente emocional, de tragedia, de fracaso, de melancolía, de algo. Para atraparlas la autora recomienda, como otros muchos escritores, el uso continuo del cuaderno de bolsillo para anotar las ideas nada más ocurren.

7.5.4 DESARROLLO DE LA ESCRITURA COMO PROCESO CREATIVO

Pero para la autora el auxilio del inconsciente, o lo que ella «mente creativa» no finaliza en la concepción de la idea. Desarrollar una idea es un proceso tan creativo como

[333] Hihgsmith, P., op., cit., pp 19.

tenerla, así que en este proceso también ha de dejarse trabajar a la mente creativa, dejando espacios en blanco, anotando cosas que luego no formarán parte del libro, etc., etc.:

> «Mis libretas de notas están llenas de páginas, quizá veinte o más por cada libro que escribí, con simples divagaciones tangenciales o fantásticas alrededor del germen o de la acción o situación principal, que fue lo único que subsistió con firmeza durante el proceso de desarrollo. Por lo general estas divagaciones no se parecen nada al libro definitivo. Pero son imprescindibles para cuando, más adelante, sobrevengan las mejores ideas; aquellas que ni siquiera me molesto en anotar por tratarse obviamente de ideas acertadas e inolvidables […]
>
> Por lo general el desarrollo de una idea no tiene mucha lógica, y debido al componente lúdico que hay en él, me cuesta definir El proceso como una actividad seria, por más que involucre cuestiones que impliquen pensar mucho. Todo es parte del juego. Escribir ficción es un juego, y para poder jugarlo, es necesario divertirse todo el tiempo»[334].

7.5.5 SUPERAR EL BLOQUEO

Incluso cuando empieza el bloqueo se recurre a este mismo proceso, es decir, tranquilizarse, dejar hablar al inconsciente:

> «La dificultad del escritor incipiente puede tomar forma de pregunta: ¿Y ahora que va a suceder?[…] Con frecuencia sabe dos o tres cosas que deberían suceder a continuación o muy pronto; no tiene lagunas respecto de su historia, pero no puede decidir que escena o hecho debe ir a continuación. Éste es un mero

[334] Hihgsmith, P., op., cit., pp 62-63.

problema de secuencia simple, pero es un problema dramático, y por ende un problema creativo. Si no puedes decidirlo pensando, entonces deja de pensar y haz otra cosa —como lavar el coche— y deja que las tres ideas se paseen libremente en tu mente. La mente del escritor tiene un modo de ordenar una cadena de hechos de un modo dramático y por ende, correcto. Desde los principales dramaturgos —Esquilo y Shakespeare— a los más exitosos escritorzuelos, este ordenamiento dramático de los hechos se hace evidente de un modo que con frecuencia se llama instintivo, pero es también fruto de la práctica y la disciplina. […]

Si estás involucrado y te importa, tu inconsciente vendrá con la solución al problema»[335]

Otro de los motivos que cita la autora para este bloqueo es que el autor se rodee de personas inadecuadas, o simplemente de demasiadas personas:

«Las personas pueden ser estimulantes, pero en la mayoría de los casos, el plano de las relaciones sociales no coincide con el de la creación, el plano en el que sobrevuelan las ideas narrativas. Es difícil apreciar o estar propenso a percibir el inconsciente en medio de un grupo de personas, o incluso en compañía de una sola persona, si bien esto último es menos complicado. Es curioso, pero a veces son justamente las personas que nos atraen tan eficazmente como lo haría una cinta aislante respecto de la chispa de la inspiración. Espero que se me perdone el hecho de pasar de las bacterias a la electricidad en pos de describir el proceso creativo.

Describirlo es difícil. Tampoco quiero pasar por mística al hablar de la gente y la incidencia que puede tener en el escritor, pero la hay, generalmente la más inesperada —lerda, perezosa, mediocre en todo aspecto—, que por alguna

[335] Highsmith, P., op., cit., pp 98-100.

inexplicable razón estimula nuestra imaginación. He conocido a muchas personas de este tipo. Me gusta verlas y hablar con ellas siempre que puedo. No me molesta que la gente me pregunte: "¿Qué diablos le ves a X oY?"»[336].

7.5.7 IMPLICACIÓN EMOCIONAL

El otro gran truco de la Highsmith para el desarrollo es que el escritor realmente se sumerja en su trabajo, hacer que importe, como comentaba arriba, que se implique en él emocionalmente, en cuerpo y alma:

> «Los buenos libros se escriben solos, y esto puede decirse de un libro breve y exitoso como Ripley y de obras literarias más extensas y mejores. Si el escritor piensa acerca de su material el tiempo suficiente, hasta que se vuelve parte de su mente y su vida y se acuesta y se despierta pensando en él, cuando al final se siente a trabajar fluirá con voluntad propia. Un escritor debe sentirse en sintonía con su libro mientras lo escribe, ya le lleve seis meses, seis semanas, un año o más. Es maravilloso el modo en que trozos de información, rostros, nombres, anécdotas, toda suerte de impresiones que llegan del mundo exterior durante el período de escritura, se vuelven utilizables para el libro, si uno está en sintonía con el libro y sus necesidades. ¿El escritor está atrayendo las cosas correctas o se trata de un proceso que mantiene fuera las incorrectas? Probablemente es una mezcla de ambos»[337].

7.5.8 UN *WORK IN PROGRESS* ILUSTRATIVO

[336] Highsmith, P., op., cit., pp 23-24.
[337] Highstmith, P., op., cit., pp 88.

Finalmente consideramos del libro de Highsmith un *work in progress* que viene a ilustrar el mismo tipo de procesos que los que hemos revisado hasta el momento; en concreto lo que encontramos aquí es la escritura a partir de una experiencia presente:

> «Durante el tiempo que me llevó escribir *Mar de fondo*, viví en un apartamento sin agua caliente en East 56th Street en Manhattan, en el primer piso, y mi ventana de atrás tenía una salida de incendios con una escalera que conducía hasta el suelo, unos tres metros más abajo. Un día, poco después de haber mudado, entré al apartamento y vi a cinco o seis adolescentes, de unos quince años y menos, encorvados sobre mis libros y mis cajas de pintura, que aún no había desembalado. Pasaron apurados por mi lado y salieron en tropel en dirección al pasillo. Había dejado una ventana abierta y se había colado por ella después de trepar por la salida de incendios. Limpié con aguarrás las manchas que habían dejado en mis maletas. Fue una experiencia perturbadora. Otro día, estaba trabajando en mi escritorio cuando oí gemidos y gritos, y un gran estruendo de zapatos sobre una superficie de hierro, y los chicos empezaron a enzarzarse en la salida de incendios en una pelea, a solo unos metros de donde me encontraba sentada.
>
> […]
>
> Varios meses después e inspirada por este acontecimiento escribí un breve relato titulado "Los Bárbaros". Un arquitecto joven sobrecargado de trabajo parece fastidiado por el ruido de unos chicos que todos los sábados y domingos por la tarde juegan en un descampado justo debajo de su casa. A las reiteradas peticiones del arquitecto los jóvenes responden con burlas e insultos y el arquitecto llega a un punto de desesperación tal que arroja una piedra de tres kilos sobre la cabeza

de uno de los chicos. El arquitecto se escapa. El joven es llevado fuera del campo por sus amigos pero regresa a jugar al día siguiente con la cabeza vendada. Pero la policía no se presenta. A partir de entonces el arquitecto empieza a ser maltratado por los jóvenes […]. El relato termina con la situación sin resolver».

7.6 BRADBURY: REINVENCIÓN DE LA ESCRITURA AUTOMÁTICA

Contra todo pronóstico, para un texto que lleva por título *El zen y el arte de escribir*, nos enfrentamos a un trabajo de corte ensayístico. Es el resultado de una recopilación de artículos que fueron apareciendo en distintas revistas como *The writer*, en antologías de ciencia ficción o, en prólogos a sus propios libros, como «Investing Dimes», una introducción a *Farenheit 451* o como artículos separados en compilaciones de artículos sobre la ciencia ficción. Los artículos se fueron editando en el periodo comprendido entre los años sesenta y los noventa. Como compilación completa aparecen por primera vez en 1994 y en castellano en la edición[338] de ediciones Minotauro que vamos a utilizar.

Bradbury comienza su prólogo al libro con un alegato al arte de escribir que, inmediatamente, identifica con una actitud rebelde en la vida y también con la posibilidad de vivir de una manera más plena y consciente. El arte, la escritura no pueden salvar el mundo, sostiene, no pueden arreglar las guerras, pero sí pueden contribuir a una especie de «salvamento personal»:

> «Primero y principal uno recuerda que *está vivo* y que eso es un privilegio, no un derecho. Una vez que nos han dado la vida, tenemos que ganárnosla. La vida nos favorece animándonos y pide recompensas.

[338] Bradbury, R., *El zen y el arte de escribir*, Ediciones Minotauro, Barcelona, 1995.

Así que el arte no nos salva, como desearíamos, de las guerras, las privaciones, la envidia, la codicia, la vejez ni la muerte, puede en cambio revitalizarnos en medio de todo.

Segundo, escribir es una forma de supervivencia. Cualquier arte, cualquier trabajo bien hecho lo es, por supuesto.

No escribir, para muchos de nosotros, es morir

[…]Si no escribiese todos los días, uno acumularía veneno y empezaría a morir, o desquiciarse, o las dos cosas.

Uno tiene que mantenerse borracho de escritura para que la realidad no lo destruya.

Porque escribir facilita las recetas adecuadas de verdad, vida y realidad, que permiten comer, beber y digerir sin hiperventilarse y caer en la cama como un pez muerto […]

Pues bien: de un modo otro, de eso trata este libro.

De tomar un pizca de arsénico cada mañana para sobrevivir hasta el atardecer. Y otra pizca al atardecer para sobrevivir y algo más hasta el alba.

La microdosis de arsénico así ingerida lo prepara a uno para no ser envenenado y destruido por entero. […]

Recurrimos a la grandeza y hermosura de la existencia para soportar los horrores que nos dañan directamente en nuestros familiares y amigos, o a través de los periódicos y la tele»[339].

7.6.1 METODOLOGÍA GENERAL

[339] Bradbury, R., op., cit., pp 10-11-12.

Bradbury aboga por una escritura de corte intuitivo, no automática pero casi, como abajo veremos, detesta lo que otros muchos escritores han defendido como seña de identidad y como necesidad del escritor: «¿Qué podemos aprender los escritores de las lagartijas, recoger de los pájaros? En la rapidez está la verdad. Cuanto más pronto se suelte uno, cuanto más deprisa escriba, más sincero será. En la vacilación hay pensamiento. Con la demora surge el esfuerzo por un *estilo*; y se posterga el salto sobre la verdad, único estilo por el que vale la pena batirse a muerte o cazar tigres»[340].

Asimismo Bradbury aboga por el uso de la empatía «ser una piedra, yacer en el polvo, descansar en agua de lluvia» para que la escritura sea fluida.

En realidad en este fragmento ya hay una filosofía zen de la escritura, que Bradbury explicará más profusamente en el artículo que da título al libro, *El zen y el arte de escribir*. Vendría a quedar resumido en esta frase:

> «TRABAJO RELAJACIÓN NO PENSAR. Antes separados, ahora se juntan en un proceso. Porque si uno trabaja, termina relajándose y al final no piensa. Entonces y sólo entonces opera la verdadera creación.
>
> […]
>
> Luego, a través de las emociones, con el trabajo sostenido durante un largo período, la escritura se hará más clara; el escritor empezará a relajarse porque estará pensando bien y el pensamiento se hará más correcto aún porque él estará relajado. Se volverán los dos intercambiables. Por fin el escritor empezará a verse. De noche, de lejos, la fosforescencia de sus adentros arrojará sombras en la pared. Por fin el chorro, la agradable mezcla de trabajo, espontaneidad y relajación será como la sangre en un cuerpo, fluyendo del corazón porque ha de fluir, en movimiento porque ha de moverse

[340] Bradbury, R., op., cit., pp 24.

¿Qué intentamos develar en este flujo? Lo único irreemplazable en el mundo, la única persona de la cual no hay duplicado. *Usted*».[341]

La fuente de inspiración, de nuevo en la estela de las vanguardias son los impulsos vitales, tales como la furia por vivir o la indignación. En este sentido relata cómo escribió un relato titulado «Sol y sombra» por la indignación que le produjeron unas fotos de Harper's Bazaar; u otro titulado «El peatón» por la indignación que le suponía ser parado por la policía cuando iba a dar un simple paseo. El relato va sobre un hombre que es arrestado y sometido a estudios clínicos por atreverse a ver la realidad no televisada y a respirar aire no acondicionado.

En definitiva Bradbury defiende una y otra vez en estos ensayos que la fuente verdadera y alimento del arte es la pasión en todas sus formas posibles; así lo sostiene también en el artículo: «Cómo alimentar a la musa y conservarla», en el que podemos leer una especie de resumen de su teoría respecto de la escritura de ficción:

> «Así pues, la Alimentación e la Musa, a la cual hemos dedicado aquí la mayor parte del tiempo, me parece una continua persecución de amores, una comparación e esos amores con las necesidades presentes y futuras, un paso de texturas simples a complejas, de ingenuas a informadas, de no intelectuales a intelectuales. Nada se pierde nunca. Si uno ha transitado vastos territorios y se ha atrevido a amar tonterías, habrá aprendido de los artículos más primitivos que alguna vez recogió y descartó […].
>
> No dé la espalda, por dinero, al material que ha acumulado en una vida.
>
> No dé la espalda, por la vanidad de las publicaciones intelectuales, a lo que usted es; al material que lo hace singular, y por tanto indispensable para otros»[342].

[341] Bradbury, R., op., cit., pp 120.

Otra importante fuente de inspiración para Bradbury son las impresiones de los sentidos, los objetos, los olores, las sensaciones:

> «El año pasado publiqué un cuento sobre el último viaje de un niño en un tranvía que huele a todas las todas las tormentas del tiempo, un tranvía lleno de asientos de terciopelo verde musgo y electricidad azul pero destinado a que lo reemplace un prosaico autobús de olor más práctico. Otro cuento trataba de un muchacho que quería un par de zapatillas de tenis nuevas para poder saltar sobre ríos, casas y calles, y hasta arbustos, aceras y perros. Para él las zapatillas eran una corriente de gacelas y antílopes en el estío de las tormentas veraniegas; no había nada en el mundo que necesitara tanto como esas zapatillas.
>
> Por consiguiente, sin complicaciones he aquí mi fórmula. ¿Qué es lo que más quiere usted en el mundo? ¿Qué ama, o qué detesta?
>
> Busque un personaje como usted que quiera algo o no quiera algo con toda el alma. Dele instrucciones de carrera. Suelte el disparo. Luego sígalo tan rápido como pueda. Llevado por su gran amor o su odio, el personaje lo precipitará hasta el final de la historia. La garra y el entusiasmo de esa necesidad —y tanto en el amor como en el odio hay garra—, encenderán el paisaje y elevarán diez grados la temperatura de su máquina de escribir»[343].

7.6.2 LAS TÉCNICAS PARA LLEGAR A LA ESCRITURA GENUINA. REVISIÓN DE LAS VANGUARDIAS

Bradbury da, al hilo de la narración de sus primeros pasos como escritor en «Date prisa, no te muevas, o la cosa al final de la escalera, o nuevos fantasmas de mentes viejas»; un

[342] Bradbury, R., op., cit., pp 41-42.
[343] Bradbury, R., op., cit., pp 15-16.

artículo que publicó en un compilación de ensayos sobre el arte de escribir cuentos de terror y ciencia ficción (*How to Write Tales of Horror, Fantasy & Science-Fiction*, J.A. Williamson, Writers Digest Books, 1986), algunas claves de su camino hacia la escritura.

—Actitud

La primera la de indagar en uno mismo, contar lo que uno tiene que contar, haciendo caso omiso de fórmulas ni modas. Esto, como él mismo defiende es un camino harto difícil. En su caso consistió en saltarse las reglas de género de la ciencia ficción y del terror para hacer una especie de mezcla de cuento tradicional —de personajes, podríamos decir— y de narración canónica de ciencia ficción. Para llegar a él es necesario poner en marcha el inconsciente con distintas técnicas. Detalla algunas de las que él utilizó.

—Técnicas

Lista de sustantivos

Una de ellas sería la de hacer listas de sustantivos escritura automática. A partir de ellas sostiene encontró sus miedos y sus obsesiones y estos, a su vez fueron la fuente de buena parte de sus relatos.

Con las listas se puede, entre otras cosas, operar una especie de escritura automática a mitad de camino entre el ensayo y el poema en prosa hasta que la cosa tome forma. En su caso Bradbury cuenta que a partir de la mitad de la primera página, o quizá de la

segunda, se convertían en relato: «Lo cual quiere decir que aparecía un personaje diciendo "Ese soy yo", o quizás "¡Esa idea me gusta!". Y luego el personaje acababa el cuento por mí. Empezó a hacerse obvio que estaba aprendiendo de mis listas de nombres, y que, además, aprendía que, si los dejaba solos, si los dejaba salirse con la suya, es decir, con sus propias fantasías y miedos, mis personajes harían por mí el trabajo»[344].

Bradbury, explica cómo las listas le ayudaban a sacar a la luz recuerdos olvidados, obsesiones, situaciones que exigían reparación; así, a partir de ellas, rememoraba esas situaciones y a partir de esas memorias era capaz de construir sus relatos: «Otra historia sobre mi perro y yo tardó más de cincuenta años en aflorar. En "Bendígame, padre, pues he pecado" fui hacia atrás en el tiempo para revivir una paliza que le había dado a mi perro a los doce y por la cual no me había perdonado nunca. Escribí el cuento para examinar por fin a aquel muchacho cruel, triste y dar descanso eterno a su fantasma y el del perro amado. Dicho sea de paso, era el mismo perro que en "El emisario" volvía del cementerio con "compañía"»[345].

Versión

Otra de las estrategias que Bradbury contempla es la de la versión; así narra cómo *Crónicas Marcianas* surgió a partir de la lectura de *Winnesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, al plantearse Bradbury escribir una historia con personajes semejantes pero que discurriera en Marte. A partir de ahí usó su recurso de las listas, esta vez más consciente, para hacer una lista de personajes que le gustaría poner en Marte, a partir de ambas cosas surgió el libro.

[344] Bradbury, R., op., cit., pp 18.
[345] Bradbury, R., op., cit., pp 29.

Lecturas

En la misma línea de «alimentar a la musa» y en el ensayo «Cómo alimentar a la musa y conservarla» (publicado en *The Writer* en julio de 1960) recomienda Bradbury que los escritores de ficción lean poesía. La poesía, sostiene, afina los sentidos y está llena de ideas. Así explica cómo algunos de sus relatos salieron directamente de poemas; como por ejemplo «La costa en el crepúsculo» sale de un poema de Robert Hillyer. También recomienda Bradbury leer ensayo, como alimento de la musa, que él identifica con el inconsciente.

Así explica Bradbury el proceso: «Libros de ensayo. También aquí escoja y seleccione, paséese por los siglos. En los tiempos previos a que el ensayo se volviera menos popular encontrará mucho que escoger. Nunca se sabe cuándo uno querrá conocer pormenores sobre la actividad del peatón, la crianza de las abejas, el grabado de lápidas o el juego con aros rodantes. Aquí es dónde hará el papel de diletante y obtendrá algo a cambio. Porque, en efecto, estará tirando piedras a un pozo. Cada vez que oiga un eco de su Inconsciente se conocerá un poco mejor. De un eco leve puede nacer una idea. De un eco grande puede resultar un cuento»[346].

Por supuesto también recomienda Bradbury al escritor de relatos que lea novelas y relatos, especialmente los de los autores que escriben y piensan en la misma línea del escritor, pero también los demás.

Otras estrategias secundarias: la insistencia en los sentidos y el conflicto

[346] Bradbury, R., op., cit., pp 29 38.

El quid de la verosimilitud:

> «¿Por qué esta insistencia en los sentidos? Porque para convencer al lector de que está *ahí* hay que atacarle oportunamente cada sentido con colores, sonidos, sabores y texturas. Si el lector siente el sol en la carne y el viento agitándole las mangas de la camisa, usted tiene media batalla ganada. Al lector se le puede hacer creer el cuento más improbable si, a través de los sentidos, tiene la certeza de estar en medio de los hechos. Entonces no rehusará a participar. La lógica de los hechos siempre da paso a la lógica de los sentidos. A menos, claro, que cometa usted algo realmente imperdonable que saque al lector del contexto, como hacer que la Revolución Norteamericana triunfe con ametralladoras o presentar dinosaurios y cavernícolas en la misma escena (vivieron en épocas separadas por millones de años). Y aun en este último caso, una Máquina del Tiempo bien descrita y técnicamente perfecta puede volver a suspender la incredulidad»[347].

El conflicto como arma para la ficción: recomienda también Bradbury que se diseñen personajes enfrentados, con opiniones contrapuestas, que sean susceptibles de generar conflicto.

El tiempo

Otra de las recomendaciones del autor de ciencia ficción es la de que la práctica es el camino más seguro, algo que en ocasiones se le olvida a los escritores en ciernes. Bradbury cuenta cómo él pasó diez años de su vida, desde la adolescencia a la infancia escribiendo mil palabras al día; cualquier cosa, solo por escribir. Este, comenta es un método infalible para el escritor y a la vez necesario, es su manera de afinar la máquina,

[347] Bradbury, R., op., cit., pp 39.

de estar preparado para cuando lleguen las buenas ideas y la única manera de encontrar su propia forma de escribir.

7.6.3 EJEMPLOS DE *WORK IN PROGRESS*

—Un *work in progress* en el que renueva la técnica de la escritura automática

Extraemos el ejemplo del artículo «Borracho y al Mando de una Bicicleta», en el que aúna el *work in progress* con una técnica renovada de escritura automática:

> «Hace unos treinta años me senté un día a la máquina y escribí estas palabras: "El cuarto de juegos". ¿Un cuarto de juegos de cuándo? ¿Del pasado? No. ¿Del presente? Difícil. ¿Del futuro? ¡Sí! Bien, pues, ¿cómo sería un cuarto de juegos del futuro? Me puse a escribir, asociando palabras alrededor del cuarto. Debía tener monitores de televisión en todas las pareces y el techo. Paseándome en un medio así, un niño podría gritar "¡El Nilo! ¡Esfiges! ¡Piraides!", y las cosas aparecerían, rodeándolo, a todo color, todo sonido y, ¿por qué no?, con gloriosas, tibias fragancias y olores y perfumes —elige el que quieras— para la nariz.
>
> Todo esto se me ocurrió en pocos segundos de teclear rápidamente. Ahora que conocía la habitación, tenía que ponerle personajes. Tecleé un personaje llamado George y lo llevé a una cocina del futuro, donde su mujer se volvió y le dijo:
>
> —George, quiero que le eches una mirada al cuarto de juegos, creo que se ha estropeado…
>
> George y su mujer salen al corredor. Yo los sigo, tecleando como un loco, sin saber qué va a pasar. Abren la puerta del cuarto de juegos y entran.
>
> África. Sol candente. Buitres. Carne muerta. Leones.

Dos horas más tarde los leones saltaban de las paredes del cuarto de juegos y devoraban a George y su mujer, mientras los hijos tele-dominados bebían té sentados cerca.

Fin de la asociación de palabras. Fin del cuento. Todo completo y casi listo para enviarse, una idea en explosión, en alrededor de 120 minutos.

¿De dónde venían los leones de ese cuarto?

De los leones que yo había encontrado a los diez años en los libros de la biblioteca pública del pueblo. De los leones que había visto a los cinco años en los circos de verdad»[348].

—Un *work in progress* en el que realiza una modificación en los atributos de un personaje

En la estela de Rodari, pero partiendo de la experiencia personal. Aparece al hilo de su ensayo sobre la escritura de *Farenheit 451* («Invirtiendo centavos *Farenheit 451*!»). Se trataría de lo siguiente: dotar a un personaje de alguna de las características más íntimas del autor, aunque sea un personaje contrario a él, o precisamente por eso. Bradbury cuenta cómo a la hora de desarrollar el personaje del bombero jefe de Farenheit 451, se le ocurre dotarle de una de sus características más personales: su amor por los libros y las bibliotecas; el bombero cobra así una profundidad nueva: su odio visceral viene de un amor visceral anterior, que se vio traicionado en un momento clave de su vida, así lo cuenta el propio personaje:

«La vida. Lo de costumbre. Lo mismo. El amor que no marcha del todo, el sueño que se vuelve agrio, el sexo que se hace pedazos, las muertes demasiado rápidas

[348] Bradbury, R., op., cit., pp 51.

de amigos que no lo merecen, el asesinato de uno, la locura de otro, la lenta muerte de una madre, el suicidio brusco de un padre… una estampida de elefantes enfurecidos, un ataque total de la enfermedad. Y por ninguna parte, ninguna, el libro justo en el momento justo para rellenar la grieta de la presa que se viene abajo y contener la inundación, o recibir una metáfora, perder o encontrar un símil. Hacia el final de los treinta años, al borde ya de los treinta y uno, recogí mis pedazos, cada hueso roto, cada centímetro de carne escoriada, magullada o herida. Me miré en el espejo y perdido bajo el asustado rostro de un joven vi un viejo, vi odio por todo, por cualquier cosa, nombra la que sea y la maldeciré, y abrí las páginas de los magníficos libros de mi biblioteca y ¿qué encontré? ¿Qué, qué?

Montag se aventura: —¿Páginas vacías?

—¡Premio! ¡Sí, en blanco! Bah, estaban las palabras, de acuerdo, pero me resbalaban por los ojos como aceite caliente, sin ningún significado. Sin ofrecer ayuda, ni consuelo, ni paz, ni abrigo, ni amor verdadero, ni cama ni luz».

7.6.4 EL CARÁCTER ELUSIVO DE LA FICCIÓN

Resumen de su método y teoría acerca del carácter elusivo de la creación, en el artículo:

«Como la mayoría de mis libros y cuentos, *El vino del estío* fue una gran sorpresa. Gracias a Dios, era bastante joven como escritor cuando empecé a entender la índole de semejantes sorpresas. Hasta entonces, como todo aprendiz, pensaba que se podía dar vida a una idea a fuerza de golpes, bofetadas y latigazos. Bajo un tratamiento así, por supuesto, toda idea decente dobla las patas, se echa boca arriba, fija los ojos en la eternidad, y muere.

Fue entonces con gran alivio que, con algo más de veinte años, di de pronto con un simple proceso de asociación de palabras. Todas las mañanas me levantaba, iba hasta el escritorio y escribía cualquier palabra o serie de palabras que me pasaran por la cabeza.

Luego me alzaba en armas contra el mundo, o a su favor, y ponía una variedad de personajes a sopesar la palabra y enseñarme qué significaba en mi vida. Una o dos horas más tarde, para mi asombro, había concluido un nuevo cuento. Era una sorpresa total y encantadora. Pronto descubrí que tendría que trabajar así el resto de mi vida.

Primero me hurgaba la mente en busca de palabras que describieran mis pesadillas personales, mis miedos nocturnos y mi infancia, y a partir de ellas modelaba una historia»[349].

7.7 MORRISON: MÁS SOBRE EL INCONSCIENTE

Otro de los escritores, escritora en este caso, cuyas entrevistas para la *Paris Review* son interesantes para nuestro trabajo es Toni Morrison, en este caso su entrevista data del año 1993.

7.7.1 EL RITUAL

Morrison viene a defender el origen inconsciente u onírico de la creación; algo que ya a estas alturas casi se ha convertido en tópico y defiende algunas prácticas para llegar a ese mundo onírico, en concreto defiende la práctica de ciertos rituales:

[349] Bradbury, R., op., cit., pp 69.

«Al principio yo pensé que no tenía ningún ritual, pero después recordé que siempre me levanto y me preparo una taza de café cuando todavía es de noche —debe ser de noche— y después bebo mi café cuando contemplo la llegada de la luz. Y ella me dijo (una escritora con la que estaba hablando), bueno, eso es un ritual. Y me di cuenta de que para mí ese ritual es mi preparación para entrar en un espacio que sólo puedo llamar no secular… Todos los escritores inventan maneras de aproximarse a ese lugar donde esperan establecer el contacto, donde se convierten en conductores, o donde se dedican a este misteriosos proceso. Para mí ese lugar es el signo de la transición. No se trata de estar en la luz, sino de estar allí antes de que lleve. Eso me da la posibilidad, de algún modo»[350].

7.7.2 LA PREGUNTA

También defiende Morrison, como Casares y otros autores tratados la importancia de la pregunta, de la cuestión que no tiene respuesta y de algún modo obsesiona al escritor como inicio de la ficción. En su caso además esta pregunta, esta cuestión sin resolver tiene específicamente que ver, según explica con las convicciones o los problemas que el autor se plantea a nivel ético y político. Además, para exponer todas estas ideas escoge la forma del pequeño *work in progress*:

«Siempre empiezo con una idea, incluso con una idea aburrida, que se convierte en una pregunta para cual no tengo respuestas. Específicamente, desde que empecé la trilogía *Beloved,* en cuya última parte trabajo ahora, me he estado preguntando por qué las mujeres que tienen veinte, treinta años menos que yo, no son más felices que las mujeres de mi edad o más viejas. ¿Cómo demonios es eso,

[350] Morrison, T., En *Confesiones de escritoras*, Ediciones El Ateneo, Buenos Aires, 1997, pp 146.

si hay muchísimas cosas que ellas pueden hacer, tantas alternativas más? Está bien, es la molestia de la riqueza y qué. ¿Por qué son todas tan desdichadas?

¿Usted escribe para saber exactamente lo que siente acerca de un tema?

No, yo sé lo que *siento*. Mis sentimientos son el resultado de prejuicios y convicciones, como los de todo el mundo. Pero estoy interesada en la complejidad, en la vulnerabilidad de una idea. No es: "Esto es lo que creo", porque eso no sería un libro, sino tan sólo un tratado. Un libro es: "Esto puede ser lo que creo, pero supongamos que esté equivocada… ¿qué podría ser?". O: "No sé qué es, pero me interesa descubrir qué podría significar para mí, y también para otra gente"»[351].

7.7.3 EL ORIGEN ÉTICO DE LA ESCRITURA DE FICCIÓN

También nos ofrece Morrison algunas reflexiones interesantes acerca de ese origen ético de la escritura y cómo esas preocupaciones éticas se plasman en la escritura:

«Para mí no es posible dejar de advertir la increíble violencia, la voluntaria ignorancia, el hambre por el dolor de otras personas. Siempre soy consciente de eso, aunque un poco menos en ciertas circunstancias… cuando ceno con buenos amigos, con otros libros. Enseñar cambia las cosas, pero no es suficiente. La enseñanza podría convertirme en alguien complaciente, inconsciente, en vez de ser parte de la solución. Así que lo que me hace sentir que pertenezco a este lugar, a este mundo, no es la docente, no es la madre, no es la amante sino lo que ocurre en mi mente cuando escribo. Entonces sí pertenezco al mundo, y entonces todas las cosas que son dispares e irreconciliables pueden ser útiles. Puedo hacer las

[351] Morrison, T., op., cit., pp 149-150.

cosas tradicionales que los escritores siempre dicen que hacen, que es extraer orden del caos. Aun cuando una esté reproduciendo el desorden, es soberana para hacerlo. Abrirse paso laboriosamente en la obra es de extremadamente importante… para mí más importante que publicarla.

Y si no lo hiciera…

Entonces yo sería parte del caos»[352].

7.8 MAILER: EL DESPERTAR DEL INCONSCIENTE

En el año 2003 apareció por primera vez el volumen *The Spoky Art: Some Thoughts on Writing* del novelista Norman Mailer en la editorial Random House. El volumen fue traducido y publicado por primera vez en España en la editorial Emecé en 2008 y reeditado por Backlist en 2011, esta es la versión que estamos manejando[353].

Como viene sucediendo en muchos de los textos que manejamos el libro es una recopilación de textos escritos a lo largo de los años, en la que se incluyen, por ejemplo, entrevistas realizadas al autor, reflexiones, etc. De nuevo y ya en el siglo XXI nos encontramos con el viejo problema que venimos analizando y es el de la aparente imposibilidad de encontrar un tipo de texto que sirva como vehículo al asunto que nos ocupa.

A pesar del título prometedor es necesario señalar que el volumen funciona más como biografía del autor, biografía literaria, si se quiere, que como reflexión sobre la escritura. Solo aquí y allá encontramos alguna referencia, alguna nota que nos puede servir como brújula en el terreno de la escritura de ficción. De estas notas se deduce una defensa de Mailer de la escritura como desvelamiento del inconsciente, como ya

[352] Morrison, T., op., cit., pp 151-152.
[353] Mailer, N., *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura*, Backlist, 2011, Barcelona.

podíamos imaginar por el título, de nuevo en consonancia con los autores de estos dos últimos capítulos. A estas notas se añade algún *work in progress* que sustenta las opiniones del autor.

7.8.1 ORIGEN DE LA ESCRITURA: LA EXPERIENCIA EXISTENCIAL

Para Mailer, la escritura genuina surge, o tiene que surgir de lo que él llama «experiencia existencial», que, según él, puede ir desde un accidente de tráfico a un matrimonio desgraciado, desde luego no todos los autores están de acuerdo en que esto sea así, o por lo menos la mayoría cifran la experiencia en un abanico de posibilidades más amplio. Es también difícil no notar lo reiterativo del término que nos hace preguntarnos inmediatamente qué experiencias no son existenciales. Para Mailer el escritor, en todo caso, tiene que adquirir o haber vivido una serie de estas experiencias, si no, no puede escribir con suficiente profundidad. En este sentido considera que los talleres de escritura, a los que asistió en su juventud no pueden darle al escritor todo lo que necesita para escribir y en algunos casos incluso podrían llegar a ser contraproducentes:

> «En todo caso, aprendí más de lo que perdí en los cursos de escritura. En primer lugar te acostumbras a lo apartadas que están las reacciones, incluso ante textos que no presentan ninguna perturbación impactante. También empiezas a aprender mucho acerca del modo en que se forman las estructuras de poder. En la clase, ciertos escritores formarán un bloque, otros un enclave. Pronto aprendes mucho sobre las manipulaciones e hipocresía: "¡Oh, tu cuento me encantó!" mientras mientes entre dientes. Tomas unas pocas notas ala azar sobre la naturaleza humana. Que coseches lo suficiente por el tiempo invertido es otra cuestión. En

realidad, hoy hay una especie de firma en muchos escritores que salen de los programas de Humanidades. Tienden a entregarte frases muy buenas y se mueven bien sobre la página. A veces tienen un tropismo hacia costumbres que son estrafalarias o intensas. También tienden a no ser terriblemente ambiciosos. Porque en un curso de escritura, nada te hace estrellarte con mayor estruendo que un intento audaz que no resulta. Aun así, unos pocos escritores muy buenos se salvan del proceso»[354].

7.8.2 UN *WORK IN PROGRESS*

Así, va defendiendo con ejemplos de la composición de su obra cómo el origen de la escritura, está en el inconsciente, así lo ejemplifica, por ejemplo con la escritura de *Costa bárbara:*

«Nunca supe adónde iba el libro; no tenía ni idea de dónde estaría al día siguiente. Me despertaba y trabajaba con la máquina de escribir con gran temor, con terror literal, preguntándome cuándo esa inspiración curiosa y dudosa iba a detenerse. Nunca lo hizo. Seguí adelante a un promedio de tres páginas, tres páginas difíciles por día. Terminé un primer borrador y quedé muy insatisfecho. A esas alturas era un libro muy malo. Cuando lo reescribí más tarde, en Providencetown, un verano después, de nuevo avanzó a un promedio de tres páginas por día. La revisión fue distinta de la del primer borrador y creo que mucho mejor. Pero al trabajar en *Costa bárbara*, siempre me sentí como si no estuviera escribiendo el libro yo

[354] Mailer, N., op., cit., pp 33.

mismo, sino más bien como si estuviera sirviendo como un sujeto para alguna inteligencia que había decidido usarme para escribir ese libro»[355].

7.8.3 LA SÍNTESIS Y EL INCONSCIENTE

Mailer acaba exponiendo que para que funcione esa inteligencia inconsciente deben unirse varias cosas; estamos de nuevo en el territorio de la síntesis que se ha venido proponiendo desde los *work in progress* y en general en el territorio del binomio fantástico o del extrañamiento, tal y como discutiremos en las conclusiones de este trabajo. La ficción surge cuando dos elementos en principio incompatibles se ponen de alguna forma en tensión:

> «*Costa bárbara* fue construida sobre la división que existía entonces en mi mente. Mi inteligencia consciente, como he señalado, llegó a obsesionarse con la Revolución rusa. Pero mi inconsciente estaba mucho más interesado en otras cuestiones: asesinato, suicidio, orgía, psicosis, todos los temas que discuto en *Advertencias a mí mismo.* Dado que la brecha entre estos temas conscientes e inconscientes era vasta y muy resistente a cualquier acoplamiento literario rápido, la tensión para obtener un puente entre ellas derivó en la atmósfera de tensión peculiar de invernadero que tiene el libro. Mi inconsciente sentía una especie de temor, mi mente consciente otro, y *Costa bárbara* vive en algún sitio intermedio. Por eso su foco es tan ultraterreno»[356].

Este funcionamiento o dependencia del inconsciente hace que la práctica de la escritura aparezca como algo inestable, incluso terrorífico: «Hasta en los mejores períodos de todo escritor siempre conoce un pequeño terror: ¿Esto se detiene mañana?

[355] Mailer, N., op., cit., pp 49.
[356] Mailer, N., op., cit., pp 51.

7.8.4 ESCRITURA ESPECTRAL

¿Todo esto se detiene mañana? Escribir es algo espectral. No existe la rutina de una oficina para mantenerte en marcha, sólo la página en blanco cada mañana, y nunca sabes de dónde vienen tus palabras, esas palabras divinas. Así que en el mejor de los casos, tu profesionalidad es frágil»[357].

Para sortear esta terrible dificultad Mailer, como otros escritores que venimos considerando propone una férrea disciplina de trabajo:

> «A lo largo de los años, he descubierto una regla. Es lo único que doy esas ocasiones en las que hablo sobre la escritura. Es una regla simple. Si te dices a ti mismo que vas a estar ante el escritorio mañana, con esa declaración le estás pidiendo a tu inconsciente que prepare el material. En efecto estás celebrando un contrato para recoger tales objetos de valor en un tiempo acordado. Cuenta conmigo, les estás diciendo a unas pocas fuerzas de abajo: estaré allí para escribir. El punto es que tienes que mantener unas relaciones fiables. Si te levantas por la mañana con resaca y no puedes ponerte a trabajar literariamente, tu inconsciente, después de aparecer varias veces sin éxito, se retirará.
>
> Es posible que tu inconsciente nunca esté demasiado enamorado de ti. La batalla entre el ego y el inconsciente es, creo, una guerra de cierta dimensión. […]
>
> La presencia inconsciente interior puede tener tantos intereses, principados, abismos, terrores, submundos, otros mundos y ambiciones como tú. Tu inconsciente puede incluso tener aspiraciones que no son las tuyas. En último caso, vale la pena pensar en él como en una criatura separada. Si estás dispuesto a mirar a tu inconsciente como una presencia curiosa y semialienada de ti mismo,

[357] Mailer, N., op., cit., pp 111.

con quien tienes que mantener una correcta relación —si eres capaz de verte a ti mismo como una especie de general descuidado (de la vieja aristocracia) e imaginar al inconsciente como tu cohorte de tropas a menudo rebeldes—, entonces obviamente no te atreverás a tener a esas tropas bajo la lluvia demasiado tiempo; por supuesto, no en el comienzo de cualquier campaña seria. Por el contrario, haces un pacto: "Trabaja para mí, lucha para mí, y te honraré y respetaré"»[358].

7.8.5 CONTRA LA PLANIFICACIÓN

Esta defensa del inconsciente como método de trabajo hace que el autor descarte, como el resto de los que están en esta misma estela cualquier recurso a la trama o a la planificación: «Así que repito: yo busco encontrar mi libro a medida que avanzo. La trama entra al final. Quiero una concepción de mis personajes lo bastante profunda como para que me lleven a lugares donde yo, como autor, tenga que vivir de mi ingenio. Eso significa que mis personajes tienen que seguir desarrollándose. Mientras permanezcan vivos, la trama se encargará de sí misma. Trabajar en un libro donde la trama ya está totalmente desarrollada es como pasar el resto de tu vida rellenando agujeros en dientes picados cuando no tienes ninguna habilidad como dentista»[359].

Y más abajo:

> «Ya no elaboro un plan maestro antes de empezar una novela. Cuando era más joven solía sentarme y anotar por escrito ese tipo de planes, pero nunca terminé esos proyectos. Incluso en *La canción del verdugo*, donde, después de todo, conocía el final de la historia, tuve el cuidado de no estar versado en demasiados

[358] Mailer, N., op., cit., pp 207.
[359] Mailer, N., op., cit., pp 138.

detalles por adelantado. Prefería hacer mi investigación hasta no más de cien páginas más allá de donde estaba. Quería mantener la sensación de que no sabía cómo se iba a resolver todo. Necesitaba algo así como la ilusión de que estaba inventando cada detalle. Como es obvio, prefiero hacer un libro que no esté preparado con cuidado. Algunas de mis mejores ideas aparecen porque no he fijado el futuro de mi novela en concreto. Una vez que sabes el final, es imposible conseguir una idea nueva. Eso sólo puede apartarte de la conclusión predispuesta. Sin embargo la idea nueva que no seguiste puede ser más valiosa que el desenlace que planeaste por adelantado»[360].

7.8.6 LA VERSIÓN

Para ejemplificar lo expuesto Mailer recurre al *work in progress*. Cuenta cómo leyendo la biblia le fascinó el estilo y la historia del Nuevo Testamento y pensó que podía hacer algo con eso:

> «Cuando pensé en todos los hipócritas y corruptos y buscadores de poder que habían estado viviendo con el Evangelio durante siglos, agarrándose con firmeza a cualquier trozo gnómico del texto que pudieran usar para secundar sus metas, decidí: ¿Por qué no contar sólo la historia? De hecho es una historia fascinante. La quilla narrativa te hace tambalear la cabeza. Nos las vemos con un hombre que se ve obligado a reconocer la evidencia de que es el Hijo de Dios. […]
>
> Decidí que mi personaje tenía que ser más un hombre que un dios, un hombre existencial, dominado por la nube enorme de que él es el Hijo de Dios. Jesús como protagonista, no se siente digno, peor está dispuesto, sin embargo a hacer lo

[360] Mailer, N., op., cit., pp 139.

que pueda en cada paso del camino. No estará al mando en cada situación, pero hará lo que pueda. Y con todo consigue éxitos asombrosos»[361]

Mailer cuenta cómo la decisión final que le lanzó al texto fue la del uso de la persona narrativa, se decidió por la primera, el «As narrativo» como él lo llama y ahí se lanzó. Su mayor problema: la modulación del estilo para no resultar demasiado bíblico.

Nótese que en este ejemplo Mailer está usando otra de las técnicas, la de la versión, que él mismo no defiende pero que sí habían sido defendidas desde las vanguardias, particularmente en el trabajo de Rodari.

7.9 EVALUACIÓN DE LAS PROPUESTAS DEL CAPÍTULO 7

En el presente capítulo vemos hemos propuestas mixtas entre el *work in progress* y las técnicas de vanguardia. No deja de ser sorprendente que escritores de épocas bastante distantes y de estilos muy dispares —pensemos por ejemplo en las novelas de Toni Morrison y las de Patricia Highsmith— tengan propuestas similares.

Esta similitud en las propuestas, sorprendente en el caso de algunos escritores, como por ejemplo Miller y Bradbury, cuyas obras, en estilo y género no pueden ser más distantes, tienen en común una cierta asimilación de las propuestas técnicas de las vanguardias, así como una asimilación también de la idea de que la escritura no es cosa de la mente racional o consciente.

Las técnicas y propuestas varían desde las que podemos considerar muy útiles para la práctica concreta de la escritura, como por ejemplo las de Burroughs, a las más reflexivas y menos prácticas, como es por ejemplo el caso de Morrison.

[361] Mailer, N., op., cit., pp 143.

Con todo, hay una serie de ideas que se van asentando desde el capítulo 6, como la de que la escritura surge de un extrañamiento; que para llegar a ella es necesario una operación de la mente que no es la racional, la propuesta de que es necesario encontrar caminos para desautomatizar la mente etc., que parecen tener todos los autores en estos tres últimos apartados, lo cual, por otro lado es decir mucho, pues estamos hablando de escritores que se encuentran en latitudes, tradiciones y planteamientos estéticos muy distantes.

Las implicaciones finales de estas coincidencias serán como ya anunciábamos arriba material para las conclusiones finales de este trabajo.

8. LA ESCRITURA COMO ACTIVIDAD REGLADA: LOS TRATADOS

8.1 INTRODUCCIÓN

Como era de esperar la defensa de la escritura como una actividad alejada de la actividad racional convencional, antinormativa, que hunde sus raíces en el subconsciente, etc., no es la única corriente que se desarrolla a partir de finales del siglo XIX. Tal y como veremos a continuación existe un grupo nutrido de textos, que también podríamos considerar clásicos en la materia, que pretenden constituirse en verdaderos tratados acerca del arte de escribir; algo a lo que, como venimos viendo en los últimos capítulos de este trabajo, las otras corrientes han renunciado por completo.

Estos textos tendrían más relación con las propuestas de la corrección de estilo por ejemplo de Flaubert en su correspondencia o incluso de las de Chejov. Parten, habitualmente, como veremos, de una convicción clara: en escritura de ficción hay cosas que se deben hacer y otras que no. Esta postura como veremos no siempre es abierta, de hecho se encuentran grandes contradicciones en las distintas exposiciones que a continuación veremos y les acarrea no pocos problemas teóricos y prácticos.

El primero de los grandes tratados o intento de tratado sobre la escritura es el de la escritora estadounidense Edith Warthon cuyos textos sobre el oficio se convirtieron en éxito en su día y cuya estela seguirán muchos de los textos que se tratan en este capítulo.

De manera un tanto soterrada hay una pequeña estela de textos sobre la escritura a partir del siglo XX que son los decálogos. Escritos fundamentalmente por escritores sudamericanos, aunque no sólo —pero sí la mayoría de los que podemos leer en

castellano— estos textos de alguna forma hace mofa del intento por normativizar el arte de la escritura. Los veremos en la evaluación del capítulo.

8.2 EDITH WARTHON: FÓRMULAS PARA LA ESCRITURA

Escribir Ficción de Edith Warthon es como decíamos uno de los textos en los que se miran los tratadistas del siglo XX. El volumen está compuesto por un conjunto de ensayos que Wharton había publicado a lo largo de 1924.

Es cierto que Warthon, se distanciaba de la pura crítica literaria y trataba de construir un tratado práctico, con «recetas» sobre la escritura.

Pero, también desde un primer momento su caballo de batalla queda claro:

> «Este intento de plasmar todo movimiento semiconsciente del pensamiento, toda sensación o reacción automática ante una impresión que pasa, no es tan novedoso como sus actuales exponentes parece creer. Lo han empleado los más grandes novelistas no como un fin en sí mismo, sino porque resultó serles útiles a su propósito […]. El valor de dichos efectos a la hora de componer una marea vívida de emociones no ha sido nunca un valor desconocido desde que la ficción se convirtió en psicológica y los novelistas fueron conscientes de la intensidad con la que cualquier insignificancia puede afectar al cerebro en esos momentos de estrés agudo; pero no debían haberse dejado obnubilar por la idea de que el subconsciente podía por sí mismo proporcionarles todos los materiales necesarios para su obra de arte. Los más grandes de todos, desde Balzac y Thaqueray, han hecho uso de balbuceos y murmuraciones de la parte subconsciente de la mente siempre que —y solo cuando— ese estado de flujo mental encajaba en el retrato del personaje retratado. Su capacidad de observación les enseñó que en el mundo

> de los hombres de carne y hueso la vida sigue, al menos en sus momentos decisivos, una línea selectiva y coherente, y que solo así pueden abordarse los asuntos fundamentales: ganar el pan y organizar la tribu en su guarida»[362].

Como vemos es difícil encontrar una propuesta más contraria la de los textos que hemos revisado hasta el momento del siglo XX. A partir de Wharton, los textos que tratamos en este capítulo se construyen en contra de la propuesta de la escritura como «resultado de la indagación inconsciente».

Proponía Wharton, no sin cierta inocencia, que la para la práctica de la escritura no eran necesarias tantas reflexiones teóricas sino; y esto lo repetirá una y otra vez, a lo largo de la obra: ceñirse al personaje, al tema, al asunto, la idea que se quiera tratar y a partir de ahí las cosas —un poco siguiendo la estela de Poe y mucho la Henry James—, vendrán solas. Con este planteamiento era lógico suponer que Wharton daría con respecto de la génesis de la obra Wharton daba las mismas pocas pistas que en su día hiciera Henry James. La diferencia es que las propuestas de Henry James en su momento tuvieron mucho de innovadoras, como veíamos en el capítulo anterior; sin embargo las de Warthon se quedan quizás un poco cortas respecto de la época en las que fueron escritas:

> «La verdadera originalidad no busca una nueva forma, sino una nueva visión. Esa visión, nueva, personal, se logra solo mirando al objeto representado durante el tiempo suficiente para que el escritor lo haga suyo; y la mente que llevaría a este germen secreto a dar su fruto debe estar en condiciones de alimentarlo con una riqueza de conocimiento acumulado y de su experiencia»[363].

Y estas son todas la pistas que da la Wharton acerca de cómo llegar a la formación de la obra literaria; el que leyera puede llegar a la conclusión de que tras un largo proceso de

[362] Warthon, E., *Escribir Ficción*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011, pp 28.
[363] Wharton, E., op., cit., pp 30.

observación de cualquier cosa —qué es «el objeto», qué la «observación», nunca queda aclarado— el arte surgirá en él como por ciencia infusa.

Lo cierto que es para plantearse como un libro «práctico» sobre la escritura el texto no puede ser más decepcionante. Vemos qué sucede con el resto de textos que siguen esta estela.

8.3 FORSTER. ASPECTOS DE LA ESCRITURA

No es casualidad que Forster formara parte del grupo de Bloomsbuy y que justo un año antes de que Virginia Woolf dictase sus conferencias él hubiera hecho lo propio con dos reflexiones sobre la novela, también en la Universidad de Cambridge. Estas fueron publicadas bajo el título de *Aspects of the Novel* en el mismo año de su lectura, 1927. Es claro que tanto entre los integrantes del grupo de Bloosbury como en la Inglaterra de la época había una inquietud sobre el tema del arte de la ficción que había dado ya desde principios de siglo otros textos —por ejemplo *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock de 1921, con una visión formalista de la novela, cercana a Forster—, de que en buena parte seguían la tradición anglosajona que había sido consolidada por Henry James y seguida como estamos viendo, a ambos lados del atlántico —por ejemplo con los textos de Warthon.

Tampoco sorprende mucho el hecho de que Forster presente un texto de corte nuevamente muy clásico sobre las herramientas de la ficción, en clara consonancia con la literatura que él mismo llevaba publicando desde principios de siglo —*Donde los ángeles no se aventuran*, *Howards End*, etc—. Porque que a pesar de que Fortser suele ser incluido en ese gran saco que la literatura modernista la suya no fue, desde luego,

una renovación en las formas, sino una inclusión de nuevos temas (homosexualidad, antiimperialismo, desigualdades de clase) en el entramado de la novela.

No es sorprendente tampoco que la relación entre Woolf y Forster fuera tirante durante los largos años en los que se conocieron y compartieron círculos de amigos. Woolf estaba proponiendo un modo nuevo de ficción que debía llevar acarreado, como era de esperar, una reflexión también novedosa sobre el arte de la ficción. Esta novedosa manera de Woolf nunca fue bien asimilada por Forster, quien en su ensayo *Virginia Woolf*[364] de 1941 no podía dejar de insistir en que Virginia Woolf no hacía prosa sino que era la suya una escritura de flujo poético y también que sus personajes carecían de «realidad», que no se quedaban en la mente del lector.

No es casualidad tampoco que los dos escritores que encabezan este apartado de la escritura como actividad normativa tengan como caballo de batalla la escritura y las teorías estéticas de Virginia Woolf, una de las escritoras que encabeza la nómina de propuestas sobre la escritura como actividad que pertenece a la esfera del pensamiento no racional.

De hecho, tal y como ya vamos avanzando y tal y como comentara Darío Villanueva con ocasión de la reedición española del libro de Foster sobre la novela el libro de Forster:

> «En realidad, su poética novelística está en las antípodas de la innovación, pues se ajusta como el guante a la mano al poderoso modelo decimonónico. Comenzando por el hecho de que concede primacía absoluta —como también Henry James— a la narración de una historia como fundamento inexcusable de toda novela que se

[364] Forster, E., M., *Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Reino Unido, 1942.

precie de tal, y a la vinculación asimismo inexcusable de lo que la novela cuenta con la realidad humana»[365].

Por ir entrando en materia comentaremos primero que el texto de Forster es ensayístico puramente, de análisis de textos y de defensa de posiciones teóricas, en el que no hay rastro de experiencia propia de la escritura. Esta será una tónica en este tipo de libros, con variaciones a lo largo de los años, como veremos, pero que en líneas generales mantiene sus planteamientos.

Trata a la novela o arte de la ficción en general como mecanismo, de ahí que se dedique a la exposición de todos los pequeños mecanismos derivados que la componen. En ningún caso se trata de la génesis de la obra ni del significado profundo de la escritura, ni de la vinculación con la biografía ni con la historia personal ni colectiva.

Las técnicas que se enumeran se presentan con ejemplos, numerosos, bien traídos y se presentan como únicos modelos válidos. Abajo veremos como Forster se desliza por la pendiente cuando trata finalmente de defender algunas de estas posturas frente a parte de la literatura de su época.

Estos rasgos, como decíamos, se repetirán una y otra vez en los manuales o tratados hasta nuestros días y sus epígrafes y consejos serán también prácticamente los mismos. Como decíamos también dejan de lado grandes zonas de sombra respecto del oficio que consciente o inconscientemente otros autores intentarán iluminar en sus escritos.

[365] Villanueva, Darío, *Aspectos de la novela de E.M. Forster*, en *El Cultural*, del 17 de noviembre de 2003. (El artículo en su edición digital: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/18325/Aspectos_de_la_novela).

8.3.1 LOS PRESUPUESTOS DE FORSTER

Veamos detalladamente algunas de las propuestas de Forster:

—La distinción de los géneros

Forster parte del supuesto de una clara distinción entre los géneros, como decíamos algo trasnochada para su momento histórico y desde luego en claro conflicto con los trabajos de Unamuno, que se comentaban arriba:

> «Todo lo que podemos decir de ella [de la novela] es que está delimitada por dos cadenas montañosas que no se elevan abruptamente —las cordilleras de la poesía y de la Historia, una frente a otra obra— y que los límites de su tercer lado están marcados por ese mar que encontraremos al llegar a *Moby Dick*»[366].

—Origen de la escritura

A partir de esa caracterización tajante de los géneros Forster se mete con el análisis de técnicas y recursos sin prestar más atención a la génesis de la novela y a la conciencia del novelista que la afirmación de que la buena escritura surge del genio y la buena educación. Deja además bien claro que las técnicas de las que él habla —en esto coincide plenamente con Wharton, que como veíamos también estaba bastante en desacuerdo con las nuevas corrientes narrativas de principios de siglo— son las que han sido y será siempre porque el arte, a diferencia de la vida, nos explica una y otra vez es eterno:

[366] Forster, *Aspectos de la novela*, Debate, Barcelona, 2003, pp 6.

«[…] el éxito de la novela radica en su propia sensibilidad, no en lo acertado de su tema. Caerán imperios y se extenderá el derecho a voto, pero a quienes escriben en la sala circular lo que más les importa es el tacto de la pluma que sostienen entre sus dedos. Tal vez decidan escribir una novela sobre la revolución francesa o sobre la rusa, pero a su mente acuden recuerdos, asociaciones de ideas y pasiones que nublan su objetividad, de modo que al final, cuando releen lo que han escrito, parece que ha sido otra persona la que ha tenido la pluma en las manos y ha relegado su tema a un segundo término. Esa "otra persona" es él mismo, sin duda, pero no el que se muestra tan activo en el tiempo y que vive bajo el reinado de Jorge IV o Jorge V. A lo largo de la Historia los escritores han experimentado más o menos los mismos sentimientos cuando escribían. Entran todos en un estado que por conveniencia denominaremos inspiración, con respecto al cual podemos afirmar que la Historia progresa y el Arte permanece inmóvil»[367].

—Tópicos narrativos

Y coherente con esta línea se desarrolla su tratado en torno a los tópicos narrativos: historia, personajes, punto de vista, argumento, tono, ritmo.

Así, por ejemplo cuando nos habla de la historia y después de definirla como «ordenación de sucesos en el tiempo» apostilla que hay una sola manera de construir una historia: «En cuanto tal, la historia solamente puede tener un mérito: el conseguir que el público quiera saber qué ocurre después. A la inversa, sólo puede tener un defecto: conseguir que el público no quiera saber lo que ocurre después. Estas son las dos únicas críticas que pueden hacerse a una historia como Dios manda. Es el

[367] Forster, E., M., op., cit., pp 23.

organismo literario más primitivo y más elemental. Sin embargo, es el máximo común divisor de todos esos organismos sumamente complejos que conocemos como novelas»[368].

Parece que estuviera respondiendo a Unamuno, ante su irreverencia frente a aquello que es interesante y lo que no es interesante. Nos detendremos un momento en este punto puesto que es uno de los más machacados en los manuales y que se trabajan como credo. Lo que aquí tenemos, y es fácil verlo a la luz de los otros textos, es una propuesta sobre la novela elevada al plano de la objetividad, el escritor novel y el profesor de taller corren el riesgo de tomar como objetividad lo que es solo una propuesta de escritura, basada en un tipo de literatura muy concreta. No es de extrañar que a Forster no le hiciesen mucha gracia las obras de Joyce y mucho menos las de Proust, contemporáneos suyos, porque desde luego se estaban volviendo muy desobedientes respecto de las exigencias de la novela en la que nos preguntamos ¿qué viene después?:

Así comenta Forster a propósito del *Ulises* de Joyce, al que incluye en el apartado de novelas paródicas: «¿Está logrado? No, no del todo. La indignación en la literatura nunca llega a lograrse, ni en Juvenal, ni en Swift, ni en Joyce; las palabras contienen algo que es ajeno a su simplicidad»[369].

Y así a propósito de Proust:

> «La última parte de la obra de Proust no ha sido todavía publicada, pero sus admiradores afirman que, cuando salga a la luz, cada cosa quedará en su lugar, el tiempo perdido será recuperado y precisado y resultará un todo perfecto. No lo creo. La obra se nos antoja una confesión progresiva más que estética; en la elaboración de Albertine el autor parece cansado. Cabe esperar alguna novedad, pero nos sorprendería tener que revisar nuestra opinión con respecto a todo el

[368] Forster, E., M., op., cit., pp 30.
[369] Forster, E., M., op., cit., pp 129.

libro. La obra es caótica, está mal construida y no posee ni poseerá forma exterior; sin embargo, mantiene su cohesión porque está hilvanada interiormente, porque contiene ritmos»[370].

Claro, el problema, que veníamos anunciando desde el principio de la segunda parte de este estudio se vuelve evidente: A ver si el uso de las «recetas» de Forster o de otras recetas de otro tratado de técnicas narrativas va impedir que se escriban obras como las de Joyce o las de Proust porque al tratadista le van a parecer deslavazadas o no conseguidas… Nos genera la enorme duda de si lo que ocurre con estos tratados y quizá cada vez más a lo largo del siglo XX es que se nos está enseñando no a escribir, sino a escribir de una manera determinada, a reproducir unas formas de ficción determinadas y no otras. Lo cual sería, como cualquiera puede deducir, realmente contraproducente, a no ser, desde luego que sea éste el fin que se quiere lograr. Dejaremos esta discusión para posteriores desarrollos.

8.3.2 CONTENIDOS DE LA NOVELA Y MÉTODO NORMATIVO

Forster se va deslizándose cada vez más profundo por la pendiente que él mismo ha construido y así, según avanza en su tratado va cercando no sólo la forma sino en ocasiones incluso el tema y el tratamiento apropiado en la ficción: «Todo lo observable en un hombre —es decir, sus acciones y la existencia espiritual que puede deducirse de sus acciones— pertenece al dominio de la Historia. Pero su faceta novelesca o romántica (*sa partie romanesque ou romantique*) abarca "la pura pasión, es decir, los sueños, gozos, penas y autoconfesiones que la educación o la vergüenza le impiden

[370] Forster, E., M., op., cit., pp 179.

expresar", y el mostrar esta faceta de la naturaleza humana es una de las principales funciones de la novela»[371].

El texto se va haciendo más normativo y con ello, según vamos defendiendo, potencialmente más peligroso para el escritor novel. Forster no sólo le dice cómo representar lo que ve sino qué debe ver. Insistiendo en este normativismo:

> «Lo ficticio en una novela no es tanto la historia cuanto el método mediante el cual se convierte en acción, método que nunca se da en la vida cotidiana... La Historia, que concede importancia a las causas externas, está dominada por la idea de fatalidad, mientras que en la novela no hay fatalidad. En ella, todo se funda en la naturaleza humana, y el sentimiento dominante es el de una existencia en la que todo es intencionado, incluso las pasiones y los crímenes, incluso el infortunio»[372].

8.3.3 PERSONAJES

El mismo planteamiento y el mismo problema aparece cuando Forster habla de cómo construir los personajes de la novela; primero habla de la necesidad de que el autor conozca todo sobre ellos y solo cuente parte; técnica esta que puede ser, desde luego muy válida, pero que en ningún caso es universalizable. ¿Conocía Kafka a los personajes de sus novelas? ¿Conocía Melville a Bartleby? Son preguntas que desde luego empiezan a preocuparnos.

En un segundo punto de desarrollo del mismo tema Forster introduce su noción de los personajes planos y redondos —una distinción que por otra parte se ha hecho muy famosa y es usada masivamente en la enseñanza de la escritura—, con resultados

[371] Forster, E., M., op., cit., pp 49.
[372] Forster, E., M., op., cit., pp 49.

similares al resto de asuntos que venimos comentando. Anota cómo la novela debe estar construida por una combinación de estos dos personajes e incluso llega a afirmar que la novela rusa habría ganado bastante si se hubieran introducida en ella personajes planos —los que son movidos por una sola emoción y no evolucionan con los acontecimientos— : «En las novelas rusas, en las que muy pocas veces los encontramos, servirían de ayuda inestimable»[373]. ¿Necesitan de verdad las novelas de Dostoievski de personajes planos? De nuevo nos surge la duda.

Forster llega hasta tal punto en defensa de su idea de la novela como mecanismo que llega a afirmar: «Ese es el toque del novelista. Falsea la vida»[374].

Y lo mismo sucede cuando Forster habla del mecanismo del final de la novela: «Casi todas las novelas se debilitan hacia el final. Esto se debe a que el argumento requiere una conclusión. ¿Y por qué es necesario? ¿Por qué no existe una convención que permita al novelista terminar en cuanto se aburre? Por desgracia tiene que redondear las cosas y, normalmente, mientras está en ello los personajes pierden vida y nuestra impresión final es que agonizan»[375].

No podemos evitar pensar en el diálogo silencioso que este punto, como en muchos otros, según vamos viendo, establece este texto con *Cómo se hace una novela* donde Unamuno con su radical renovación en las consideraciones sobre la escritura está, casi en el mismo momento defendiendo que el final y la conclusión de la novela deben ser liberados.

La polémica está servida y se va a cocinar a fuego vivo en el resto de textos que vemos a continuación.

[373] Forster, E., M., op., cit., pp 73.
[374] Forster, E., M., op., cit., pp 75.
[375] Forster, E., M., op., cit., pp 100.

8.4 BORGES: LA ESCRITURA COMO TRUCO

Un caso un tanto atípico de textos sobre la ficción más o menos normativos en el siglo XX es el de Borges, pues si este autor se plantea como legítimo heredero de Poe en estos lares, veremos que esta postura le lleva a no pocas contradicciones, a menudo dentro de los mismos textos.

8.4.1 ARTE POÉTICA: SIGUIENDO LOS PASOS DE POE

En 1967 Borges dictó seis conferencias sobre poética en la Universidad de Harvard, que posteriormente fueron editadas bajo el nombre de *Arte Poética*.

A pesar de que hay que reconocerle a Borges la finura de los análisis lingüísticos lo Borges se limita a apostillar el ya clásico tópico de que la poesía nace de la inspiración, sin hacer ulteriores indagaciones en el asunto:

> «Que un poema haya o no haya sido escrito por un gran poeta sólo es importante para los historiadores de la literatura. Supongamos, por seguir el razonamiento, que he escrito un hermoso verso; considerémoslo una hipótesis de trabajo. Una vez que lo he escrito, ese verso no hace que yo sea bueno, pues, como acabo de decir, ese verso lo he recibido del Espíritu Santo, del yo subliminal, o puede que de algún otro escritor»[376].

Además, sostiene el autor que la escritura es fundamentalmente imposible de enseñar, porque él mismo parte siempre de cero al construirla: «Es verdad que, cada vez que me he enfrentado a la página en blanco, he sabido que debía volver a descubrir la literatura por mí mismo. Pero de nada me vale el pasado. Así que, como he dicho, sólo puedo

[376] Borges, J.,L., *Arte Poética*, Critica, Barcelona, 2001, pp 31.

ofrecerles mis perplejidades. Tengo cerca de setenta años. He dedicado la mayor parte de mi vida a la literatura, y sólo puedo ofrecerles dudas»[377].

8.4.2 LA METÁFORA

Hasta este punto podría parecer, amén de lo trasnochado de las propuestas, que Borges debería inscribirse en la otra rama de textos que vemos en este trabajo, sin embargo, un poco más abajo, en la segunda conferencia que lleva por título «La metáfora» el mismo autor; sin observar aparentemente ninguna contradicción, dedica varias páginas al estudio de la metáfora afirmando que ésta es el origen de toda creación literaria, específicamente de la poesía, y que por tanto, lo que hace el literato son variaciones sobre un número relativamente limitado de metáforas en la mayor parte de los casos, excepción hecha de los casos singularísimos en los que surge una metáfora nueva

> «Y, ya que estamos en el norte de Boston, creo que debemos recordar aquellos quizá conocidísimos versos de Robert Frost:
>
> *The woods are lovely, dark, and deep,*
> *But I have promises to keep,*
> *And miles to go before I sleep,*
> *And miles to go before I sleep.*
>
> *(Los bosques son hermosos, oscuros y profundos,*
> *pero tengo promesas que cumplir*
> *y millas por hacer antes de dormir,*

[377] Borges, J.,L., *Arte Poética.,* pp 11.

y millas por hacer antes de dormir.)

Estos versos son tan perfectos que nos resulta difícil pensar en que haya truco. Pero, desgraciadamente, toda literatura está hecha de trucos y—esos trucos, a la larga, salen a la luz. Y entonces fatigan al lector. Pero en este caso el truco es tan discreto que casi me avergüenza llamarlo truco (lo llamo así únicamente a falta de una palabra mejor)»[378].

8.4.3 EL ESQUEMA DE LA NARRACIÓN

¿Cómo hacer compatible esta idea de que la literatura está hecha de trucos y repeticiones de esquemas; es decir, una concepción fundamentalmente neoclásica con la idea de la inspiración romántica?

A medida, sin embargo, que vamos avanzando en la lectura Borges se va decantando cada vez más por el espíritu neoclásico y así en la tercera de las conferencias «El arte de contar historias» se decanta por la idea de que en las narraciones hay algunos esquemas fundamentales que sirven de modelo a todas las narraciones:

«Bien, tenemos estas historias y tenemos el hecho de que los hombres no necesitan demasiadas historias. Imagino que Chaucer jamás pensó en inventar una historia. No pienso que la gente fuera menos inventiva en aquellos días que hoy. Pienso que se contentaba con las nuevas variaciones que se añadían al relato, las sutiles variaciones que se añadían al relato. Esto, además, facilitaba la tarea del

[378] Borges. J., L., *Arte Poética*, pp 51.

poeta. Sus oyentes y lectores sabían lo que iba a decir y podían apreciar las diferencias en su justa medida»[379].

Y un poco más abajo:

«Si pensamos en la novela y la épica, nos vemos tentados a pensar que la principal diferencia estriba en la diferencia entre verso y prosa, entre cantar y exponer algo. Pero pienso que hay una diferencia mayor. La diferencia radica en el hecho de que lo importante para la épica es el héroe: un hombre que es un modelo para todos los hombres. Mientras, como Mencken señaló, la esencia de la mayoría de las novelas radica en el fracaso de un hombre, en la degeneración del personaje»[380].

También en la quinta conferencia «Pensamiento y poesía» parece que se va decantando por el espíritu neoclásico, al defender dos tipos de composición poética basados en el extrañamiento o no de las palabras:

«Evidentemente, hay dos modos de emplear la poesía: por lo menos, dos modos opuestos (hay muchos más, evidentemente). Uno de los modos del poeta es emplear palabras usuales y convertirlas de alguna manera en inusuales: extraer magia de ellas.

[…]

(El otro método): «Y como en este otro, que sólo citaré. Serán tres palabras. Dicen: «Glittergates of elfinbone». «Glittergates» es un regalo que Joyce nos hace»[381].

8.4.4 IMITACIÓN

[379] Borges. J., L., *Arte Poética*, pp 75
[380] Borges, J., L., *Arte Poética*, pp 76.
[381] Borges, J., L., *Arte Poética*, pp 132-133.

Finalmente, en la última de las conferencias «Credo de poeta» Borges, citando su propio método cuando empezó a escribir acaba apuntalando esta idea de la imitación, lo que podría servirnos en el fondo de técnica de escritura:

> «Al principio estaba tan despistado que, en la época en que leía a Carlyle y Whitman, creía que la forma de escribir en prosa de Carlyle era la única posible, y que la forma de escribir poesía de Whitman era la única posible. No hice nada en absoluto por conciliar el hecho verdaderamente extraño de que esos dos hombres antagónicos hubieran alcanzado la perfección de la prosa y el verso.
>
> Cuando empecé a escribir, siempre me decía que mis ideas eran muy superficiales, que si las conociera el lector, me despreciaría. Así que me disfrazaba. Al principio, intenté ser un escritor español del siglo XVII con cierto conocimiento del latín. Mi conocimiento del latín era más bien escaso. Ya no me considero un escritor español del siglo XVII, y mi intento de ser Sir Thomas Browne en español fracasó por completo. O quizá estos personajes produjeron una docena de líneas sonoras. Evidentemente, yo aspiraba al estilo artificioso, a los pasajes decorativos. Ahora pienso que el estilo artificioso es un error, porque es un signo de vanidad, y el lector lo considera un signo de vanidad. Si el lector piensa que tienes un defecto moral, no existe la más mínima razón para que te admire o te soporte.
>
> Entonces incurrí en un error muy común: hice cuanto pude por ser —entre todas las cosas— moderno»[382].

8.4.5 LAS CONTRADICCIONES DE BORGES

[382] Borges, J., L., *Arte Poética*, pp 153.

Sin embargo, sin ningún problema acerca de la notable contradicción entre sus afirmaciones, un poco más abajo defiende que como escritor es fiel a su imaginación:

> «¿Qué significa para mí ser escritor? Significa simplemente ser fiel a mi imaginación. Cuando escribo algo no me lo planteo como objetivamente verdadero (lo puramente objetivo es una trama de circunstancias y accidentes), sino como verdadero porque es fiel a algo más profundo. Cuando escribo un relato, lo escribo porque creo en él: no como uno cree en algo meramente histórico, sino, más bien, como uno cree en un sueño o en una idea»[383] .

Y un poco más abajo: «Si tuviera que aconsejar a algún escritor (y no creo que nadie lo necesite, pues cada uno debe aprender por sí mismo), yo le diría simplemente lo siguiente: lo invitaría a manosear lo menos posible su propia obra. No creo que retocar y retocar haga ningún bien. Llega un momento en que uno descubre sus posibilidades: su voz natural, su ritmo. No creo que ninguna corrección superficial resulte útil entonces»[384].

Y más: «Cuando escribo algo, procuro no comprenderlo. No creo que la inteligencia tenga demasiada relación con el trabajo del escritor. Pienso que uno de los pecados de la literatura moderna es que tiene demasiada conciencia de sí misma»[385].

¿Cómo puede hacer casar Borges estas visiones obviamente contradictorias del oficio del escritor? Es escribir imitar formas y perfeccionarlas o es ir a la imaginación y «no ser consciente» de la obra; no podemos por menos que pensar en «los dos Borges» de Sabato, pareciera que el escritor está defendiendo con una mano —como crítico, quizá— lo que con la otra está criticando, —¿Cómo creador, quizá?—. Y en todo caso parece que el escritor novel no se pueda fiar mucho de estas notas cuya intención no acaba de quedar clara.

[383] Borges, J., L., *Arte Poética*, pp 165.
[384] Borges, J., L., *Arte Poética*, pp 169.
[385] Borges, J., L., *Arte Poética*, pp 171.

Tampoco, por otra parte es de extrañar esta contradictoria postura en un seguidor fiel de Poe, quien, como veíamos, defendía por convicción estética un método que el mismo no estaba aplicando.

8.5 GARDNER: ESTUDIO DEL PROCESO CREATIVO

En 1983, inmediatamente después de la trágica muerte de John Gardner en un accidente automovilístico, aparecieron dos volúmenes que recopilaban sus enseñanzas como profesor de escritura creativa: *The art of fiction* y *On becoming a novelist*.

On becoming a novelist apareció por primera vez en lengua castellana bajo el título *Para ser novelista,* en la editorial Ultramar en 1990, será la edición que citamos aquí[386].

Para el segundo hubo que esperar unos años más, fue editado por Fuentetaja bajo el título *El arte de la ficción*[387], cuya edición utilizamos.

El segundo de ellos lleva un prólogo de Raymond Carver, quien fuera alumno suyo en las clases de escritura allá por los años sesenta. Este prólogo es quizá más famoso que los propios consejos de Gardner, que luego comentaremos; en él tenemos algunas reflexiones de Carver sobre sus inicios como escritor.

Sobre la didáctica de la escritura, dice Carver en el famoso prólogo:

> «El autor, si se fijan, dice continuamente: "Sé por experiencia..." Sabía por experiencia—y lo sé yo, por ser profesor de literatura creativa— que ciertos aspectos del arte de escribir pueden enseñarse y transmitirse a otros escritores, en general más jóvenes. Esta idea no debería sorprender a nadie que se interese de verdad por la enseñanza y el hecho creativo. La mayoría de los buenos e incluso grandes directores de orquesta, compositores, microbiólogos, bailarinas,

[386] Gardner, J., *Para ser novelista*, Ultramar, Barcelona, 1990.
[387] Gardner, J., *El arte de la ficción*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.

matemáticos, artistas visuales, astrónomos o pilotos de caza aprenden de personas mayores que ellos y más versadas en el oficio. Por el mero hecho de asistir a clases de literatura creativa, igual que si se trata de clases de cerámica o de medicina, no se convierte cualquiera en un gran escritor, ceramista o médico; puede que ni siquiera llegue a ser bueno. Pero Gardner estaba convencido de que tampoco era perjudicial»[388].

8.5.1 LA TIPOLOGÍA «CORRECTA» DE LA NOVELA

El libro de Gardner *Para ser novelista* empieza analizando las cualidades que debería tener el escritor que aspire a ser novelista. Vemos desde el primer momento de esta exposición; a pesar de ser un libro, sin duda valiosísimo para quien quiera dedicarse a ser escritor, que adolece de los mismos "defectos" que veíamos en el libro de Forster y en los que suelen caer los manuales de este tipo —de entre los cuales este es, sin duda, un libro excepcional—: está partiendo, lo diga o no de una concepción estética o poética no expresada directamente —en *El arte de la ficción* sí se expresan estas convicciones más o menos abiertamente— que hace que todos los comentarios posteriores; luego veremos ejemplos, se dirijan hacia la producción de un tipo concreto de novela: una novela que tiene un concepto de la mímesis propio del siglo XIX y que pretende fundamentalmente entretener; una novela, por decirlo en pocas palabras, de corte clásico.

Si bien es cierto que no se puede negar que Gardner defiende con verdad que esta novela es la más demandada por público y escritores —aunque tendríamos que plantearnos el motivo de este fenómeno—; no lo es menos que su manual (y tenemos

[388] Carver, R., en Prólogo a Gardner, J., *Para ser novelista*, Ediciones Ultramar, Barcelona, 1990, pp 18.

que suponer que también sus clases) no es tanto un manual de escritura, en general —ya hemos ido viendo las dificultades de lograr algo así— sino un manual para escribir un tipo muy determinado de prosa; es por tanto normativo se admita o no:

> «Para publicar una obra de la extensión de una novela, quien la escribe debe aspirar a una de estas dos cosas: a hacerse con un reducido círculo de admiradores o a encontrar los medios necesarios para cumplir el primer requisito que el lector ordinario exige de cualquier escrito de extensión superior a quince páginas, a saber, fluidez, la sensación de que los acontecimientos discurren en determinada dirección, de que fluyen hacia adelante. El lector común exige una razón para seguir pasando páginas. Hay dos cosas que pueden hacer que el lector siga adelante: argumento e historia (y ambas están presentes, poco o mucho, en la buena ficción). Si el argumento simplemente repite lo mismo todo el rato, sin ir de "a" a "b", o si la historia no avanza en una dirección clara, el lector pierde interés. Dicho de otra manera, si el lector no encuentra nada que le intrigue (¿Adónde lleva este argumento? O, ¿qué ocurrirá si el filósofo racionalista comienza a hacer caso de las advertencias de ese alumno suyo que es médium?), acaba abandonando la lectura del libro. Todo escritor sabe o al menos intuye que la inmensa mayoría de los lectores espera que el libro avance (aun cuando, según determinada teoría que sostiene el escritor, sea un error que lo esperen), y el escritor que decide hacer lo que la mayoría de los lectores no quieren que haga –el que se niega a explicar una historia o a exponer por anticipado el argumento–, probablemente llegará un momento en que no podrá seguir adelante»[389].

[389] Gardner, J, *Para ser novelista*, pp 37.

8.5.2 LA DIRIGIDA VISIÓN DEL ESCRITOR

Como antes señalábamos es muy posible que estos consejos sean del todo razonables para el escritor que quiere hacer una ficción de un tipo muy concreto, pero, no podemos dejar de notar que Gardner está delimitando el campo de acción en el que el escritor puede moverse y, como él mismo anota, muchas de las grandes ficciones contemporáneas, con Proust a la cabeza, no cumplen, desde luego, las normas que aquí está enumerando Gardner.

A medida que avanza en su exposición Gardner no puede evitar caer en el tono normativo en los más diversos aspectos; por ejemplo al hilo del comentario acerca de la «visión del escritor», de su visión particular de las cosas y de la vida Gardner empieza de manera muy abierta, empatía, etc. pero termina dando pautas de cómo debe ser exactamente esa visión:

> «El escritor psicológicamente apto para entrar a formar parte de la que antes he llamado "superior categoría de novelistas", debe ser capaz no sólo de comprender a quienes son distintos que él, sino de sentirse cautivado por ellos. Debe tener el suficiente amor propio como para que la desigualdad no le reste firmeza, el suficiente calor humano e interés por los demás, y el suficiente deseo de ser justo, como para no desdeñar a quienes son diferentes; y, finalmente, debe tener, creo yo, la suficiente fe en la bondad de la vida como para estar dispuesto no sólo a tolerar que el mundo esté hecho de diferencias, conflictos y oposiciones, sino a congratularse por ello»[390].

Aunque sería bastante fácil aceptar las primeras líneas de esta propuesta vemos cómo a medida que avanzamos la teoría de Gardner se desmorona. Enseguida nos aparecen ejemplos de grandísimos escritores, especialmente contemporáneos que no cumplen estos requisitos; desde Celine a Agota Kristoff, pasando por Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, en fin; la lista de escritores que no creen en la «bondad de la vida» y escriben

[390] Gardner, J, *Para ser novelista*, pp 64.

bajo este presupuesto es demoledora y más extensa cuanto más nos acercamos hacia el presente.

8.5.3 SUEÑOS VÍVIDOS

Los problemas de este tipo se van acumulando en el libro de Gardner; al hilo, por ejemplo de su comentario acerca de la necesidad de que la ficción sea un «sueño vívido y continuo», algo que en principio pudiera ser aceptado apostilla que: «Y no tardará en descubrir que cuando manipula deslealmente lo que escribe: forzando a los personajes a hacer cosas que no harían si se vieran libres de él; introduciendo demasiado simbolismo (con lo que disminuye la fuerza de la narración al quedar excesivamente dirigida al intelecto); o interrumpiendo la acción para moralizar (por importante que sea la verdad que desee predicar); o «inflando» el estilo hasta el punto de que éste destaque más que el más interesante de sus personajes. El escritor, con estas torpezas, estropea su creación» [391] .

La mínima crítica que se puede hacer de estos comentarios es que algunos de nuestro más destacados escritores contemporáneos serían descartados por Gardner: a Coetzee lo descartaríamos por sus comentarios moralizantes, que los tiene desde luego, no hay más que acercarse a su aclamadísima *La edad de hierro*, construida en parte sobre este tipo de comentarios; o cualquiera de los escritores que usan la «interrupción» de la trama, David Foster Wallace, o Vila Matas por no ir más lejos, como recurso narrativo. De nuevo tenemos la sensación de que el libro de Gardner, como ya lo eran el de Forster en su día es, cuando menos, algo anticuado respecto de nuestra actual concepción de la ficción. A no ser que aceptemos que todo lo que ha sucedido en narrativa desde Dostoievski está equivocado. E incluso antes de

[391] Gardner, J., *Para ser novelista*, pp 79.

Dovstoievski porque Flaubert es también objeto de crítica por parte de Gardner que lo considera frío, demasiado preocupado por el estilo.

Otro de los problemas del tratado que no pretende ser normativo, tal y como él mismo expresa:

> «El mal profesor empuja a sus alumnos a escribir como él. Esta tendencia es natural, pero no excusable. El profesor ha trabajado durante años para crearse su estilo y para ello ha tenido que estar continuamente rechazando alternativas. Como resultado de ello, si no tiene cuidado es probable que oponga cierta resistencia a lo escrito de forma decididamente distinta de la suya o, lo que es peor aún, en un estilo opuesto al suyo, como en el caso del estilista que ha de juzgar prosa escrita en crudo lenguaje popular. La meta del profesor debe ser ayudar a sus alumnos a encontrar su manera de escribir.
>
> Esto es lo que pretende hacer comprender el profesor y poeta Dave Smith cuando dice: "Mi propósito es descubrir ahora aquello de lo que mis alumnos se avergonzarán dentro de diez años cuando lean su poesía". Su propósito, dicho de otro modo, no es imponer un estricto criterio personal sino poder darse cuenta, según las leyes implícitas del criterio del alumno, lo que no resistirá el paso del tiempo»[392].

8.5.4 LOS GÉNEROS

Otro de sus problemas, decíamos, es que se fijan de manera estricta los géneros y no sólo los géneros sino también el tipo de escritor que puede escribir cada uno de ellos. Esta categorización cae en los mismos problemas que venimos comentando arriba y puede llegar a ser igualmente peligrosa para el escritor novel, Gardner basa su exposición entera en el supuesto de la firme división de los géneros y del tipo de escritor que puede cultivar cada uno, por ejemplo: «El joven novelista difiere tanto del escritor de relatos cortos como éste del poeta. Los problemas estéticos

[392] Gardner, J., *Para ser novelista*, Ediciones Ultramar, Barcelona, 1990, pp 123-124.

que se le plantean son distintos de los que debe afrontar el escritor de relatos, y su carácter y forma de trabajar son diferentes»[393].

En *El arte de la ficción* es quizá más evidente que en Gardner, se produce una contradicción evidente; que quizá de todos modos sea una contradicción esencial, con la que tiene que lidiar el tratado y la enseñanza de la escritura creativa en particular. Y es la de que los presupuestos estéticos pueden ser más o menos amplios, incluso muy amplios como Gardner intenta, pero se contradicen con la práctica de detalle.

Con las mejores intenciones Gardner critica por insuficiente la propuesta habitual de los talleres: «Escribe sobre lo que conozcas bien», que califica de estrecha. Con razón.

En su lugar ofrece esta otra: «Mejor respuesta, aunque sin ser ideal, sería esta: "Escribe el tipo de relato que conoces bien, el que más te gusta: un relato de fantasmas, una pieza de ciencia ficción, un cuento realista sobre tu infancia, o lo que sea"»[394].

8.5.5 ESCRITURA Y PRINCIPIOS ESTÉTICOS

En realidad Gardner intenta salir de una respuesta tópica y ofrece otra, en consonancia, abajo lo veremos, con sus propias propuestas prácticas de escritura, que puede resultar tan paralizante como la primera.

Al comentar qué debe perseguir el escritor de ficción nos encontramos con problemas parecidos, de pronto Gardner aparece como muy normativo; es dudoso que esta normatividad pueda ayudar al escritor novel; o puede que sí lo haga, pero entonces debería dejarse claro que se está defendiendo una corriente estética —probablemente respetable, de hecho muy respetable, pero teoría al fin y al cabo: «De ahí que el valor de la gran ficción, tal como empezamos a sospechar, no sea meramente que nos entretiene

[393] Gardner, J., Para ser novelista, pp 131 .
[394] Gardner, J., *El arte de la ficción*, pp 35.

o nos distrae de nuestros problemas, no sólo que amplia nuestro conocimiento de las gente y los lugares, sino que también nos ayuda a saber en qué creemos, aparte de reforzar nuestras cualidades más nobles y conducirnos a sentir ciertas inquietudes ante nuestras fallas y limitaciones. […] El valor definitivo de la ficción está en su moralidad»[395].

Apenas creo que sea necesario comentar hasta qué punto este tipo de planteamientos está dirigiendo la escritura en unas direcciones y no en otras; sin querer menospreciar esta dirección concreta el caso es que no parece muy honesto que no se dejen claros los planeamientos y se quiera proceder como si lo que se acaba de afirmar no fuese un juicio estético, y como tal, controvertido.

A lo largo del texto se sucederán estas afirmaciones sobre distintos puntos, géneros, función de la ficción, etc. Y como veremos abajo, de estas afirmaciones más o menos hechas a la ligera y más o menos fundamentadas se seguirán luego las propuestas prácticas.

A medida que avanza el libro la cosa empeora: «Sin embargo responderé armado de paciencia que en todo esto no hay nada que tenga la menor relación con las leyes estéticas o las normas sobre el cómo escribir. Que la literatura se divide en géneros es algo que lisa y llanamente se observa en la naturaleza; es algo comparable a la observación de Adán cuando cayó en la cuenta de que los animales necesitaban cada uno su nombre»[396].

Es evidente que Gardner está tomando por demostrados principios estéticos, lo quiera él o no, que además no tiene el menor interés en discutir. Cuando la discusión, al menos a partir del siglo XX no puede ser más enconada en este punto en concreto.

[395] Gardner, J., *El arte de la ficción*, pp 51.
[396] Gardner, J., *El arte de la ficción*, pp 53.

Por ejemplo, sostiene una y otra vez que todas las formas de ficción son válidas, que no hay normas en la escritura de ficción, pero luego, todos los ejemplos que tengo anotados irían en esta dirección, desmienten este argumento:

> «Al dramatizar una acción concreta, el escritor sostiene, por ejemplo, que "si a no funcióna, vale la pena probar b; si b no funciona, interésate con c y así, sucesivamente", a través de las doce posibles modalidades de la acción o de las posibilidades del valor [está hablando de una ficción construida imitando el ejemplo de los doce trabajos de Hércules]. Más específicamente, el escritor puede mostrar a su personaje principal en el intento de abordar un comportamiento caritativo y, tras fracasar, un comportamiento egoísta que, si fracasa, puede llevarle a probar un comportamiento que mezcle la caridad y el egoísmo, hasta que todas las opciones parezcan agotarse. Un relato o una novela de estas características puede ser interesante, incluso brillante, pero jamás podrá alcanzar el poder de una acción llena de energía, porque el control de la acción es meramente intelectual y no surge de la esencia de las cosas: discute o comenta la realidad tal como hace un conferenciante (tal vez con mayor viveza), pero no revela la modalidad de las cosas, no capta el proceso»[397].

Afirmación esta que no sólo entra en contradicción con su defensa de que no hay normas estrictas en la ficción sino con otras más particulares que va defendiendo a lo largo de la obra, por ejemplo con la idea de que la mímesis tal y como se ha entendido hasta el s. XIX ya no está funcionando en la fecha: «Los escritores del siglo XX, para los que Poe y sus seguidores abrieron un camino nuevo, a menudo carecen de la menor confianza en que el arte tenga relevancia de cara a la vida. Como sus colegas científicos o filósofos, atribuyen a una gran importancia al hecho de que «un cambio de estilo es un

[397] Gardner, J., *El arte de la ficción*, pp 202.

cambio de tema». Saben de sobra que ocho oradores no nos llevarán más cerca de la realidad de la sala de conciertos, sino que crean una nueva realidad, la tendencia de los escritores consiste en perseguir no a la vida, sino esa nueva realidad que es la invención»[398].

8.5.6 LA DISYUNTIVA ENTRE HOMERO Y BECKETT

Él mismo descubre su conflicto cuando declara: «No podemos creer, si no es de manera muy sutil, al mismo tiempo en Homero y en Samuel Beckett»[399].

Excuso decir que Gardner sólo cree en Homero; esto es, en un tipo de novela clásica en la que la vida:

> «Una novela suele ser como una sinfonía: los movimientos finales son un eco en el que resuena todo lo que ha ocurrido antes. Esto es algo que rara vez se da en la novela corta; el efecto requiere demasiado tiempo, demasiada masa. Ya cerca del final de una novela, el escritor recupera —directamente o en forma de las rememoraciones de los personajes— las imágenes, los propios personajes, los sucesos, los motivos intelectuales con que nos hemos encontrado antes. Salen a la superficie conexiones inesperadas, las causas ocultas se explican por sí solas; la vida se organiza, aunque sea de modo breve e inestable; el universo se revela aunque sólo sea un instante como algo inexorablemente moral; el resultado de lo por actos de los diversos personajes resulta por ser manifiesto, y vemos cuál es la responsabilidad del libre albedrío»[400].

Lo Gardner hace es la defensa de un tipo de novela, que ni siquiera es la novela de Homero, sino la del paradigma del génesis: el heroísmo, el sentido final (redención) de

[398] Gardner, J., *El arte de la ficción*, pp 167.
[399] Gardner, J., *El arte de la ficción*, pp 221.
[400] Gardner, J., *El arte de la ficción,* pp 220.

los actos, la organización de toda la experiencia humana como consecución de un fin, etc., etc. Lo cual supone, del modo que venimos viendo que Gardner, lo quiera o no, nos está intentando enseñar a escribir un tipo de novelas; y que, a pesar de los buenos consejos prácticos que podamos extraer de la lectura de estos hay algunos puntos en los que tanto el escritor novel como el profesor de taller deberían hacer uso de una sana distancia crítica.

8.5.7 LA NOVELA DIRIGIDA

Cuando se ven los ejercicios propuestos por Gardner; independientemente de la gran utilidad que puedan tener en determinados momentos este tipo de actividades, se hace evidente que se están dando muchas asunciones estéticas por supuesto; asunciones que, como venimos explicando en esta parte de nuestro estudio, no siempre pueden favorecer la obra del escritor novel y desde luego, en todos los casos, van a dirigir su obra en un sentido muy determinado.

Por poner un ejemplo de este tipo, vemos el segundo y tercer ejemplo de ejercicios propuestos por Gardner:

> «2. Escribir, mediante cooperación oral, el párrafo inicial (la descripción del entorno) de un cuento gótico, ya sea paródico o en serio.
>
> 3. Escribir, mediante cooperación oral, el párrafo inicial (la descripción del personaje que cuenta el cuento oral a con la voz de un narrador crédulo) de un relato oral de corte cómico. Considérese la posibilidad de no emplear al narrador tradicional de estos relatos (un campesino del Sur profundo de los Estados Unidos, un granjero de Nueva Inglaterra) y emplear una variante que pueda tener

interés: una viejecita astuta, un negro, un chino-norteamericano de primera generación»[401].

No hace falta un análisis muy fino para darse cuenta de que aquí, en estos dos ejemplos de ejercicio están funcionando muchos supuestos estéticos:

—El supuesto de los géneros, hasta el detalle: el relato, el relato, gótico, el relato cómico.

—No se está pidiendo a los alumnos que creen realmente sino que reproduzcan clichés con mayores o menores variaciones.

—Los clichés que se solicitan no son extrapolables ni en tiempo ni en espacio (nótese el asunto escabroso del narrador del segundo ejercicio). Este problema de «localismo» no es nuevo en la obra de Gardner, en realidad los dos tratados que venimos comentando adolecen de este problema en casi todas sus partes. Se refieren a un momento concreto de la literatura y sociedad estadounidense de los años sesenta-setenta.

En definitiva es muy probable que, a no ser por la sugerencia de que estos ejercicios se hagan en grupo, y aún en ese caso, los alumnos o el posible escritor novel no tenga ni idea de qué se le está pidiendo; es más es muy posible que este ejercicio no tenga más sentido para él que cualquier ejercicio de la odiosa redacción escolar, del tipo: describe tu primer día de colegio.

8.6 LODGE: LOS MECANISMOS DE LA FICCIÓN

Al principio de la década de los noventa el profesor y novelista David Lodge publica un libro que lleva por título *The Art of Fiction,* que fue editado por primera vez en España en 1998[402].

[401] Gardner, J., *El arte de la ficción*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001, pp 233.

Este es, desde luego, uno de los libros que más se puede aproximar a la idea de un manual de escritura creativa y, a pesar de eso y como ya viene siendo habitual, el libro es el resultado de una recopilación de artículos que sobre el arte de la escritura de ficción fue escribiendo en periódicos en los últimos años de la década de 1980.

Es interesante constatar cómo Lodge se plantea que el objetivo de sus artículos era hacer llegar los mecanismos de la ficción a un público amplio, en un tono menos académico del que él solía escribir sus artículos. Interesante, decimos, porque este es, desde luego uno de los objetivos principales por los que surgen los estudios que nos ocupan y es un motivo que parece mantenerse a lo largo del tiempo. Aun así, y a pesar de su título, el propio autor reconoce que el libro, resultado de la recopilación de los artículos originales y su posterior revisión no es un libro de técnicas de escritura sino de crítica literaria.

8.6.1 SUMA DE EJEMPLOS

El libro, como decíamos es un rosario de análisis críticos de obras claves de la narrativa sobre todo de la tradición anglosajona. Son desde luego análisis interesantes, fruto de muchos años de carrera como docente, escritor y crítico.

Lodge, como es lógico por el principio del trabajo narrativo y en los artículos dedicados a este tema nos ilustra con distintos comienzos memorables:

> «Hay, naturalmente, muchas formas de empezar una novela […] Pero quizá vale la pena aquí indicar la gama de posibilidades.
>
> Una novela puede empezar con una larga descripción, la del paisaje natural o urbano que va a ser el principal escenario de la historia, lo que los críticos llaman

[402] Lodge, *El Arte de la ficción*, Ediciones Península, Barcelona, 1998.

mise-en-scène: por ejemplo, la sobria pintura de Egdon Heath al comienzo de *The return of the native* (El regreso del indígena) de Thomas Hardy, o la que E.M Forster hace de Chandrapore, en una prosa elegante, urbana, propia de una guía de viajes al comienzo de *Pasaje a la India*. Una novela puede empezar en medio de una conversación como *Un puñado de polvo* de Evelyn Waugh […]. Puede comenzar con una sorprendente autopresentación del narrador: «Llamadme Ismael» (Herman Melville en *Moby Dick*), o con un corte de mangas a la tradición literaria de la autobiografía: «…lo primero que probablemente querréis saber es dónde nací y cómo fue mi asquerosa infancia y qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y toda esa basura a lo David Copperfield, pero no tengo ganas de meterme en todo eso» (*El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger)»[403].

8.6.2 PRESUPUESTOS ESTÉTICOS

En este sentido sigue Lodge, analizando otros principios: reflexiones filosóficas, historias marco que explican cómo fue descubierta la historia principal, etc.

Amén de la dudosa utilidad que estos análisis puedan tener para la práctica efectiva de la escritura nos topamos enseguida con otro escollo, el libro, bajo la forma de suma de ejemplos más o menos neutros, es en realidad un libro de crítica literaria del corte más clásico, en el que se defiende una idea muy concreta acerca de la ficción: un tipo muy concreto de realismo, el tipo de verosimilitud que debe tener la historia, la reflexión no es narrativa o no entra dentro de la narrativa, etc. Porque lo que encontramos en muchos de los pasajes del libro es no ya tanto un manual de técnicas narrativas sino un ensayo

[403] Lodge, D., *El Arte de la ficción*, pp 23-24.

sobre qué cosas no deben hacerse en narración; y éstas suelen coincidir con recursos de la ficción contemporánea que a Lodge no parece gustarle mucho:

Así, por ejemplo, se mete con *Good as gold*, de Joseph Heller por usar este tipo de recursos, en concreto el de la suspensión de la narración por parte del propio narrador. Esto de nuevo, puede no solo no ser de utilidad al escritor novel, sino resultante completamente contraproducente en el caso de que su tipo de trabajo de ficción requiriese de este tipo de técnicas y porque de nuevo, como vamos viendo en todos los manuales de escritura y a pesar de la distancia de calidad que el de Lodge tiene con la mayoría de ellos, con la excusa de explicar el cómo de la escritura se acaba dando consejos sobre el qué.

Vemos así, en uno de los artículos sobre el suspense como el libro de Lodge, en realidad, es la defensa de una tradición narrativa camuflada bajo la forma de técnicas de escritura:

> «Las novelas son narraciones, y la narración, sea cual sea el medio que usa —palabras, película, dibujos— mantiene el interés del público formulando preguntas y retrasando las respuestas. Las preguntas son a grandes rasgos de dos tipos: se refieren o bien a la causalidad (¿quién lo hizo?), o bien a la temporalidad (¿qué pasará ahora?), cada uno de los cuales se despliega con toda claridad, respectivamente en la novela de detectives clásica y en la novela de aventuras. El suspense es un efecto asociado especialmente a la novela de aventuras que conocemos como thriller. Los relatos de esa clase se basan en colocar al héroe repetidamente en situaciones de extremo peligro, suscitando de ese modo en el lector emociones solidarias de miedo y ansiedad en lo que respecta al desenlace»[404].

[404] Lodge, D., *El Arte de la ficción*, pp 33.

No es casualidad, desde luego, la consonancia con Gardner en este punto, pues ambos están defendiendo un tipo de ficción. El ejemplo que ofrecemos no es, por lo demás un caso aislado, sino la tónica general del libro. Así por ejemplo se explica Lodge el tema de la causalidad en la narración: «Gracias a los cambios temporales, la narración evita presentar la vida como una simple sucesión de acontecimientos uno detrás de otro y nos permite establecer relaciones de causalidad de ironía entre sucesos muy separados en el tiempo»[405].

No parece muy descabellado preguntarse en este punto ¿qué ocurriría si lo que el escritor quiere expresar precisamente es que la vida es una simple sucesión de acontecimientos uno detrás de otro? En este caso, desde luego el manual de Lodge no va a servir nada más de desvío en su camino, de retraso o de pérdida completa de su voz propia, o se verá condenado a sí mismo como escritor experimental, que es básicamente el apelativo que da Lodge a toda narración que no se ajuste a los parámetros que él preconiza: «Una novela experimental es la que ostensiblemente se desvía de los modos habituales de representar la realidad —ya sea en lo tocante a la organización de la materia narrativa, o en el estilo, o en ambas cosas— para intensificar o modificar nuestra percepción de la realidad»[406]. De nuevo la consonancia con Gardner y la postura completamente normativa.

Y no para aquí sino que ya hacia el final del libro va citando novelas y autores que le parecen desechables por experimentales, y así lo argumenta, acerca de las novelas de Perec o Walter Abish:

> «Probablemente es más divertido leer sobre estas novelas que leerlas. Restricciones tan drásticas imposibilitan, claro está, la composición de una novela siguiendo los procedimientos normales: empezar con un núcleo temático y/o

[405] Lodge, D., *El Arte de la ficción*, pp 119.
[406] Lodge, D., *El Arte de la ficción*, pp 161.

narrativo, que se expande luego mediante el invento de actos y personajes siguiendo algún tipo de lógica narrativa […]

Parecen constituir una deliberada transgresión de la frontera que normalmente separa esas dos formas de discurso [se refiere a la poesía y la prosa] y diríase que, por más asombrosamente ingeniosas que resulten, nunca dejan de ser «marginales» al arte de la ficción»[407].

Es evidente que al criticar estas novelas está criticando al movimiento OuLiPo y por extensión a todas concepciones teórico-prácticas de la vanguardia y post vanguardia respecto de la ficción. Cosa que tampoco nos sorprende, claro, llegados a este punto.

Lo más sorprendente de este manual, en el que página tras página se va a apuntalando la idea de que hay una forma correcta de escribir novelas y otra, si no incorrecta, experimental y poco efectiva. Lo más sorprendente decimos, es que en algunos momentos de este camino entra en contradicción consigo mismo —cosa que por cierto también le pasaba a Gardner— lo cual pone de manifiesto si no la falta de revisión del libro, al menos la dificultad de seguir sus propias reglas al pie de la letra cuando se trata de explicar la ficción narrativa, o bien, nos está tomando por tontos:

«La regla de oro de la ficción de la ficción narrativa es que no hay reglas… excepto aquellas que cada escritor se fija a sí mismo. La repetición y la simplicidad funcionaban en general para los propósitos artísticos de Hemigway. La variación y el ornato funciona para los de Navokob, especialmente en el caso de *Lolita*»[408].

Por supuesto enseguida vuelve a olvidar que no hay normas y sigue dando varias:

«Los narradores indignos de confianza son invariablemente personajes inventados que forman parte de las historias que cuentan. Un narrador «omnisciente» indigno

[407] Lodge, D., *El Arte de la ficción*, pp 166.
[408] Lodge, D., *El Arte de la ficción*, pp 145.

de confianza es casi una contradicción en los términos y sólo podrá darse en un texto muy heterodoxo y experimental»[409].

Se nota cómo Lodge está en los límites de una tradición muy concreta que quiere defender y que fuera de ella nada le parece correcto, hasta tal punto que llega a decir cosas como la siguiente: «La novela cómica es un subgénero muy inglés, o al nos británico e irlandés, que no siempre da buen resultado fuera de sus fronteras»[410].

No hacen falta comentarios a la cita.

Una década después de que se publicara *El arte de la ficción,* David Lodge publica un libro titulado *La conciencia y la novela. Crítica literaria y creación literaria*, publicado en España por la editorial Península[411]. A pesar de que el subtítulo pueda sugerir la utilidad de éste para la práctica de la escritura creativa, lo cierto es que no tiene tanta. No al menos en un sentido directo, sí es cierto que dedica nutridas reflexiones a la teoría de la conciencia, a la diferencia de la caracterización de la conciencia en la ciencia natural y en la literatura —mientras la ciencia natural tiende a considerar la conciencia como un epifenómeno neurológico la literatura suele operar bajo la asunción de que existe algo llamado conciencia—.

Es cierto que hay una bella defensa de las humanidades y del papel de la narrativa, que pueden inspirar al escritor si no para emprender su tarea, al menos para tener un motivo para hacerlo.

[409] Lodge, D., *El Arte de la ficción* , pp 231.
[410] Lodge, D., *El Arte de la ficción*, pp 168.
[411] Lodge, D., *La conciencia y la novela. Crítica literaria y creación literaria*, Península, Barcelona, 2002.

8.7 MURDOCH: LA PLANIFICACIÓN

En la misma línea que los autores tratados en este apartado, aunque solo con estos breves apuntes extracto de su entrevista sobre el arte de la escritura en la *Paris Review*, Iris Murdoch defiende la planificación en la escritura de la novela:

> «Bien, creo que es importante hacer un plan detallado antes de escribir la primera oración. Alguna gente cree que hay que escribir: "George se despertó y supo que algo terrible había ocurrido ayer"…y después ver qué ocurre. Yo planeo todo detalladamente antes de empezar. Tengo un esquema general y un montón de notas. Cada capítulo está planeado. Cada conversación está planeada. Por supuesto es una etapa primaria, y muy atemorizante porque en ese punto una ya se ha comprometido. Quiero decir, una novela es un trabajo largo, y si se la concibe mal al empezar, todo se pondrá mucho peor más tarde. La segunda etapa es cuando hay que sentarse tranquilamente a dejar que la cosa se invente a sí misma. Cada concepción imaginativa conduce a otra. Una piensa cierta situación y luego aparece algún aspecto extraordinario de esa situación. Las cosas profundas sobre las que trata la obra se van expresando y se relacionan entre sí. De algún modo las cosas se agrupan y generan otras cosas, y los personajes inventan otros personajes, como silo estuvieran haciendo todo ellos solos. Hay que ser paciente y extender este período todo lo que sea posible, Por supuesto, el hecho de escribir verdaderamente implica otra clase de imaginación y otra clase de trabajo»[412].

Como vemos es una opción de escritura diametralmente opuesta a la de los escritores que hemos visto en los capítulos anteriores.

[412] Murdoch, I., *En hablan las escritoras*, pp 178.

Sin embargo, hay una propuesta de espera con la que Murdoch se acercaría, por ejemplo a las prácticas que defienden Miller o Bradbury:

> «Los libros deben tener temas. Elijo cuidadosamente los títulos y los títulos de algún modo indican algo profundo del tema del libro. Los nombres son importantes. Los nombres a veces no aparecen de inmediato, pero el ser físico y mental del personaje tiene que aparecer bastante tempranamente y una tiene que esperar que los dioses le ofrezcan algo. Hay que pasarse mucho tiempo mirando a través dela ventana y escribiendo notas fragmentarias que tan vez sirvan y tal vez no. Hay que esperar pacientemente hasta sentir que la cosa está bien… quiénes son las personas, de qué se trata todo, cómo se desarrolla. Puedo pasarme mucho tiempo, un año, digamos, sentada allí pensando, dándole algún tipo de forma a la cosa»[413]

8.8 LOS DECÁLOGOS: IRONÍA ACERCA DE LAS NORMAS

El decálogo sobre la escritura es un subgénero que ha tenido en nuestra lengua bastante predicamento, sobre todo en las letras latinoamericanas, y que tuvo su punto álgido desde los años treinta del siglo XX hasta los setenta. Dentro de los atípicos textos sobre el arte de la ficción el decálogo es uno de los más atípicos, cuando más porque suelen negar lo que afirman y afirmar lo que niegan y están escritos en la mayor parte de los casos como una fina crítica a aquello que en principio parecen estar defendiendo.

[413] Murdoch, I., *En hablan las escritoras,* pp 178-179.

8.8.1 QUIROGA

Quizá el más famoso de los «decaloguistas» es Ignacio Quiroga quien escribe entre 1922 y 1930 una serie de artículos y decálogos, que medio en broma medio en serio, hablan del arte de la composición, en este caso de la composición de relatos. Los escritos de Quiroga se refieren, desde luego, a temas técnicos más que a ningún otro aspecto. El relato, resulta ser a lo largo del tiempo el género más adecuado para que sobre él se hagan tratados y repertorios de técnicas más que otro tipo de textos que son los que más nos interesan en este estudio.

Sin embargo, Quiroga, con su característica ironía subraya desde el primero de estos escritos, «El manual del perfecto cuentista» que: «Esta frecuentación de los cuentistas, los comentarios oídos, el haber sido confidente de sus luchas, inquietudes y desesperanzas, han traído a mi ánimo la convicción de que, salvo contadas excepciones en que un cuento sale bien sin recurso alguno, todos los restantes se realizan por medio de recetas o *trucs* de procedimiento al alcance de todos, siempre, claro está, que se conozcan su ubicación y su fin»[414].

De hecho lo que hace Quiroga en este artículo es realmente hacer mofa de los vicios del cuento «nacional» —entendemos que uruguayo— con bastante inquina: «El arte de agradar a los hombres, el de aquellos a que se denomina generalmente "escritores para hombres", se consigue en el cuerpo bastante bien escribiendo mal el idioma. Me informan de que en otros países esto no es indispensable. Entre nosotros, fuera del arbitrio de exagerar por el contrario el conocimiento de la lengua, no conozco otro eficaz»[415].

[414] Quiroga, H., *Los trucos del perfecto cuentista y otros escritos*, Alianza, Madrid, 2000, pp 13.
[415] Quiroga, H., op., cit., pp 39.

No está de más observar esta ironía y el espacio, que como toda buena ironía deja en blanco: ¿qué es lo que hará que un cuento salga bien si no son los trucos?

En el siguiente de sus artículos, «El decálogo del perfecto cuentista», Quiroga se muestra tan elusivo como en el primero; con la misma acidez propone diez mandamientos para el escritor de los que se deduce la dificultad de dar verdaderos consejos al escritor, sirva como ejemplo: «Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea»[416]

Quiroga inicia con su decálogo una especie de pequeña tradición. En este sentido tenemos el «Antidecálogo del cuento» de Jorge Luis Borges —con el que se inicia una serie de comentarios de Borges acerca del arte de la escritura que más abajo se comentarán— de 1948 o el «Decálogo del escritor» de Augusto Monterroso de 1978.

Al igual que Quiroga, Borges hace uso de la ironía en su decálogo, que vendría a confirmar que coincide con Quiroga en que es harto difícil abordar el tema de cómo escribir un buen relato, así que lo más honesto es ese juego de ironía, o doble ironía en el caso de Borges, quien, por ejemplo explica en su decálogo que:

> «En literatura es preciso evitar:
>
> 1. Las interpretaciones demasiado inconformistas de obras o de personajes famosos. Por ejemplo, describir la misoginia de Don Juan, etc.
>
> 2. Las parejas de personajes groseramente disímiles o contradictorios, como por ejemplo Don Quijote y Sancho Panza, Sherlock Holmes y Watson […]

[416] Quiroga, H., op., cit., pp 47.

16. Evitar la vanidad, la modestia, la pederastia, la ausencia de pederastia, el suicidio[417]».

Que vendría a ser más o menos lo que hay que buscar lo que hay que buscar, aunque como vemos en el epígrafe nueve de este decálogo, que ni siquiera es un decálogo, las normas sobre lo que hay que hacer o no se van descomponiendo, lo que nos devuelve al vacío quiroguiano cuando de dar normas de escritura se trata.

8.8.2 MONTERROSO

Monterroso, en su Decálogo del escritor de 1978 hace algo parecido:

«Primero.

Cuando tengas algo que decir, dilo; cuando no, también. Escribe siempre.

Segundo.

No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos, como hacen tantos, para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, en la cual sin duda serás famoso, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia.

Tercero.

En ninguna circunstancia olvides el célebre *dictum*: "En literatura no hay nada escrito".

Cuarto.

Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras.

Quinto.

[417] Borges en: VV.AA, *Teorías del cuento*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp 37.

Aunque no lo parezca, escribir es un arte; ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio, o el luchador por antonomasia, que es el que lucha con el lenguaje; para esta lucha ejercítate de día y de noche.

Sexto.

Aprovecha todas las desventajas, como el insomnio, la prisión, o la pobreza; el primero hizo a Baudelaire, la segunda a Pellico y la tercera a todos tus amigos escritores; evita pues, dormir como Homero, la vida tranquila de un Byron, o ganar tanto como Bloy.

Séptimo.

No persigas el éxito. El éxito acabó con Cervantes, tan buen novelista hasta el Quijote. Aunque el éxito es siempre inevitable, procúrate un buen fracaso de vez en cuando para que tus amigos se entristezcan.

Octavo.

Fórmate un público inteligente, que se consigue más entre los ricos y los poderosos. De esta manera no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emana de estas dos únicas fuentes.

Noveno.

Cree en ti, pero no tanto; duda de ti, pero no tanto. Cuando sientas duda, cree; cuando creas, duda. En esto estriba la única verdadera sabiduría que puede acompañar a un escritor.

Décimo.

Trata de decir las cosas de manera que el lector sienta siempre que en el fondo es tanto o más inteligente que tú. De vez en cuando procura que efectivamente lo sea; pero para lograr eso tendrás que ser más inteligente que él.

Undécimo.

No olvides los sentimientos de los lectores. Por lo general es lo mejor que tienen; no como tú, que careces de ellos, pues de otro modo no intentarías meterte en este oficio.

Duodécimo.

Otra vez el lector. Entre mejor escribas más lectores tendrás; mientras les des obras cada vez más refinadas, un número cada vez mayor apetecerá tus creaciones; si escribes cosas para el montón nunca serás popular y nadie tratará de tocarte el saco en la calle, ni te señalará con el dedo en el supermercado.

El autor da la opción al escritor de descartar dos de estos enunciados, y quedarse con los restantes diez»[418].

Como vemos Monterroso escribe en el mismo tono de irónico que esconde, como ya se comentaba arriba un rechazo del tratado normativo acerca del arte de escribir. No nos sorprende la adscripción de Monterroso a esta crítica porque veíamos arriba cómo en su *Viaje al centro de la fábula*, y, como siempre medio broma medio en serio defendía que en escritura no le interesaba la inteligencia, que la escritura, como vimos surge de experiencias ocultas en la mente del escritor y que no creía en ningún tipo de método concreto más que el uso de la empatía.

No nos extenderemos en este estudio específicamente en los textos que tratan sobre el género cuentístico porque están, en general, centrados en técnicas específicas de escritura del relato y se alejan, por este motivo de nuestro foco de interés. Sin embargo se irán comentando las aportaciones de algunos de estos textos cuando supongan algún tipo de avance o aportación al tema de la génesis de la escritura.

[418] Monterroso en: VV.AA, *Teorías del cuento*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp 49-45.

8.8.3 OTROS

Aparte de la tradición de los decálogos, no solo observada por escritores latinoamericanos sino también por otros de ámbitos diversos, y, aunque no todos los escriben en un tono tan humorístico como los que hemos visto hasta el momento; lo cierto es que los escritores parecen ser conscientes de que esta fórmula de la «receta» para el escritor no va más allá de los consejos útiles para solventar ciertas situaciones. Entre estos escritores, cuyas propuestas no vamos a estudiar aquí por no estar disponibles en castellano, están, por ejemplo, Orwell en *Fifty Orwell Essays*[419], Steinbeck en la entrevista que concedió a la *Paris Review*[420], o Kurt Vonnegut, en *Bagmbo Snuff Box*[421] o Margaret Atwood y otros muchos en una serie de artículos que el periódico inglés *The Guardian* dedicó a los decálogos[422].

En casi todos ellos se conserva ese gusto por la ironía, que, bajo nuestro punto de vista constituye una ácida crítica a la pretensión de dar normas acerca de la escritura y, por otro lado, también, una reflexión humorística acerca de la dificultad de encontrar las líneas maestras de un oficio que parece uno de los más escurridizos.

Así por ejemplo Atwood decía:

> «**1** Take a pencil to write with on aeroplanes. Pens leak. But if the pencil breaks, you can't sharpen it on the plane, because you can't take knives with you.
>
> Therefore: take two pencils. (Coge un lapicero para escribir en los aviones. Los

[419] Orwell, G., *Fifty Orwell Essays,* Gutenberg of Australia eBook, 2003. Solo de lectura en línea en: http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300011h.html#part42

[420] Steinbeck, J., «The Art of Fiction No. 45» en *The Paris Review,* Número 63, Nueva York, 1975. Se consulta en línea en: http://www.theparisreview.org/interviews/4156/the-art-of-fiction-no-45-continued-john-steinbeck

[421] Vonnegut, K., *Bagombo Snuff Box*, Vintage, Nueva York, 2000, pp 15.

[422] VV.AA, *«Ten rules for writing fiction, Parts I and II», The Guardian,* pueden leerse en línea en: http://www.theguardian.com/books/2010/feb/20/ten-rules-for-writing-fiction-part-one
Y en http://www.theguardian.com/books/2010/feb/20/10-rules-for-writing-fiction-part-two?guni=Article:in%20body%20link

bolígrafos gotean. No podrás afilar el lapicero porque no puedes llevar nada cortante, así que, lleva dos lapiceros)

2 If both pencils break, you can do a rough sharpening job with a nail file of the metal or glass type. (Si los dos lapiceros se rompen puedes apañártelas afilándolos con una lima de uñas de metal o de cristal)

3 Take something to write on. Paper is good. In a pinch, pieces of wood or your arm will do. (Lleva a algo para escribir. El papel está bien. En una urgencia trocitos de madera o tu propio brazo te pueden hacer un apaño)

4 If you're using a computer, always safeguard new text with a memory stick (Si estás usando ordenador guárdalo todo en una memoria externa).

5 Do back exercises. Pain is distracting […]» (Haz ejercicios de espalda, el dolor te puede distraer)[423]».

8.9 KUNDERA: LOS EXTREMOS QUE SE TOCAN

A partir de los años ochenta Milan Kundera publicó una serie de obras, aproximadamente una por década, acerca del arte de la escritura. Según el propio autor expresa, su pretensión en estas obras es alejarse de planteamientos teóricos e ir directamente al asunto de la práctica de la escritura. Estamos en el inicio de *El arte de la novela*, el primero de los libros de Kundera que consideramos aquí, que es en realidad una recopilación de artículos y entrevistas y discursos datados entre 1979 y 1985:«Mi mundo no es el de las teorías. Estas reflexiones son las de un practicante. La obra de

[423] VV.AA, op., cit., http://www.theguardian.com/books/2010/feb/20/ten-rules-for-writing-fiction-part-one

todo novelista contiene una visión implícita de la historia de la novela, una idea de lo que es la novela. Yo he dado palabra a esa idea, inherente a mis novelas»[424].

A lo largo de las páginas de este libro y de otros que brevemente consideraremos abajo el autor va proponiendo su visión sobre la novela en particular y la escritura en general. Sin embargo muy pronto en la lectura nos percatamos de que ese supuesto estudio práctico carece de ejemplos ni comentarios prácticos acerca del oficio y que lo que está en realidad defendiendo desde el primer momento su idea de lo que es la novela y por ende de lo que es la ficción: «Es posible que sea esto lo que los dos fenomenólogos (se refiere a Husserl y Heidegger) dejaron de tomar en consideración en su juicio sobre la Edad Moderna. Al respecto, deseo decir: si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado».

De hecho el único ejemplo práctico que encontramos en la obra acerca de la escritura de Kundera ha sido ya comentado en este trabajo en el capítulo acerca de los *work in progress.*

8.9.1 CONTRA LA *STORY*

Es cierto que Kundera critica, más abajo lo veremos, la noción anglosajona de «*story*», que es más o menos la que vienen defendiendo los autores que hemos tratado en este apartado, pero no lo es menos que al criticarla desde el polo opuesto está él también cayendo en una propuesta puramente teórica, sorprendentemente similar a las expuestas en el capítulo.

[424] Kundera, M., *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2012, pp 9.

Está hablando, Kundera de la famosa propuesta de Heidegger en *Ser y Tiempo* acerca de lo que él llamó «olvido del ser»; expresión que venía poéticamente a resumir el oscurecimiento de la existencia humana en la cultura occidental que ha primado la técnica por encima de cualquier otro desarrollo, velando así por completo los otros y fundamentales aspectos de la existencia. Dando por hecho que el problema del «ser», de la metafísica, quedó resuelto con la filosofía antigua.

Así explicaba Heidegger el problema:

> «Necesidad de reiterar expresamente la pregunta que interroga por el ser. La mencionada pregunta está hoy caída en el olvido, bien que nuestro tiempo se anote como un progreso volver a afirmar la "metafísica". […] Con todo, no es la tocada pregunta una pregunta cualquiera. Tuvo en vilo el meditar de Platón y de Aristóteles, cierto que para enmudecer desde entonces como pregunta expresa de una investigación efectiva. Lo que ganaron ambos se conservó a través de variadas modificaciones y retoques hasta la misma lógica de Hegel. Y lo que en otro tiempo se arrancó a los fenómenos en el supremo esfuerzo del pensamiento, aunque fragmentariamente y en primeras arremetidas, está hace mucho tiempo trivializado.
>
> No sólo esto. Sobre el terreno de los comienzos griegos de la exégesis del ser, se desarrolló un dogma que no sólo declara superflua la pregunta que interroga por el sentido del ser, sino que encima sanciona la omisión de la pregunta»[425].

Así, lo que propone Kundera es que, al menos desde Cervantes, la novela europea ha sido la encargada de iluminar las zonas de ese «ser» oscurecido:

> «En efecto todos los grandes temas existenciales que Heidegger analiza en *Ser y tiempo*, y que a su juicio han sido dejados de lado por la toda la filosofía europea

[425] Heidegger, M., *Ser y Tiempo*, Fondo de cultura económico, Madrid, 1993, pp 11.

anterior, fueron revelados, expuestos, iluminados por cuatro siglos de novela europea. Una tras otra, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia: con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar "lo que sucede en el interior", con Balzac descubre el arraigo del hombre a la Historia; con Flaubert explora la *terra* hasta entonces *incognita* de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención e lo irracional en las decisiones y el comportamiento humanos. La novela sondea el tiempo: el inalcanzable momento pasado con Marcel Proust; el inalcanzable momento presente con James Joyce. Se interroga con Thomas Mann sobre el papel de los mitos que, llegados del fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos. *Et caetera, et caetera*.

[…] Y añado además lo siguiente: la novela es obra de Europa; sus hallazgos, aunque efectuados en distintos idiomas, pertenecen a toda Europa en su conjunto. *La sucesión de los descubrimientos* (y no la suma de lo que ha sido escrito) crea la historia de la novela europea. Sólo en este contexto supranacional el valor de una obra (es decir, el alcance de sus hallazgos) puede ser plenamente visto y comprendido»[426].

La conclusión de la propuesta de Kundera era evidente: si el oscurecimiento del ser es occidental, es razonable pensar que su desvelamiento también ha de serlo. Esta afirmación, sin embargo, la de que la novela es un producto exclusivamente europeo es, cuando menos, controvertida. Años más tarde, en *Los testamentos traicionados* puntualizará lo que quiere decir con esto:

«Me refiero a novela europea no sólo para diferenciarla de la novela (por ejemplo) china, sino también para decir que su historia es trasnacional; que la novela

[426] Kundera, *El arte de la novela*, pp 15-16.

francesa, la inglesa o la húngara no están capacitadas para crear su propia historia autónoma, sino que participan todas de una historia común, supranacional, que crea el único contexto en el que pueden revelarse, tanto la evolución de la novela como el valor de las obras en particular.

Cuando se dieron distintas fases de la novela, distintas naciones retomaron la iniciativa como en una carrera de relevos: primero Italia con Bocaccio, el gran precursor; luego Francia con Rabelais; después la España de Cervantes y de la novela picaresca; el siglo XVIII de la gran novela inglesa con, hacia el final, la intervención alemana de Goethe; el siglo XIX, que pertenece por entero a Francia, con, en el primer tercio, la entrada de la novela rusa e, inmediatamente después, la aparición de la novela escandinava. Luego, el siglo XX con su aventura centroeuropea, con Kafka, Musil, Broch y Gombrowicz…

Si Europa fuera una única nación, no creo que la historia de su novela hubiera podido durar con semejante fuerza y diversidad durante cuatro siglos. Son las situaciones históricas siempre nuevas (con su nuevo contenido existencial) que aparecen a veces en Francia, a veces en Rusia, luego en otra parte y en otra aún, las que volvieron una y otra vez a poner en marcha el arte de la novela, las que aportaron nuevas inspiraciones, le sugirieron nuevas soluciones estéticas.

[…]

Es en nuestro siglo cuando, primera vez, las grandes iniciativas de la historia de la novela europea nacen fuera de Europa: ante todo en Norteamérica, en los años veinte y treinta, luego con los años sesenta, en Hispanoamérica.

[…]

Las novelas creadas por debajo del paralelo treinta y cinco, aunque sean algo ajenas al gusto europeo, son la prolongación de la historia de la novela europea,

de su forma, de su espíritu, y están incluso sorprendentemente cercanas a sus fuentes primeras; en ningún otro lugar la vieja savia rabelesaina corre hoy tan alegremente como por las obras de esos novelistas no europeos»[427].

8.9.2 LA RAÍZ DE LA FICCIÓN: HISTORIA Y FORMA

Pero vayamos al tema que nos interesa, más allá de que situemos el arte de la novela o de la ficción en una u en otra latitud, cosa, por otra parte muy discutible, lo que el autor propone es que la ficción ha de tener una raíz de búsqueda de conocimiento; de un tipo de conocimiento que no se puede expresar en otro tipo de saber. Esta idea; la de que la novela, o la ficción si queremos extender el alcance de esta afirmación, tiene como cometido una búsqueda ontológica, se aleja diametralmente de la propuesta de la ficción como «historia» o como «sucesión de acciones con un depurado mecanismo causal»; que es, en definitiva lo que proponía Gardner, y lo que propone en general los tratados sobre la ficción; especialmente, hay que reconocerlo los de origen anglosajón. No es de extrañar que Kundera ya en los primeros años del siglo XXI, arremeta con lo que él llama la «*story*»:

> «Cuando Fielding proclama su total libertad para con la forma novelesca, piensa ante todo en su rechazo a dejar que la novela se reduzca a ese encadenamiento causal de actos, gestos, palabras, que los ingleses llaman *story* y que pretende ser constitutivo del sentido y de la existencia de una novela; contra ese poder absolutista de la *story* reivindica específicamente el derecho a interrumpir la narración, "donde quiera y cuando quiera", con la intervención de sus propios comentarios y reflexiones, o sea, dicho de otro modo, con digresiones. No

[427] Kundera, M., *El arte de la novela*, pp 21-22.

obstante el también utiliza al *story* como si fuera la única base posible para garantizar la unidad de una composición, para atar el principio al final. […]

Sterne renuncia completamente a la *story*, su novela no es más que una única digresión multiplicada, un único baile alegrado por episodios cuya unidad, deliberadamente frágil, singularmente frágil, está tan solo hilvanada por algunos personajes originales y sus acciones microscópicas, cuya futilidad hace reír.

Gusta comparar a Sterne con los grandes revolucionarios de la forma novelesca del siglo xx, con razón, salvo que Sterne no era un "poeta maldito"; era aclamado por un amplio público. Nadie por otra parte, le reprochaba ser difícil e incomprensible, si molestaba, era por su descaro, su frivolidad, y aún más, por la chocante insignificancia de los temas que trataba. […]

Ahora bien, ¿son realmente las grandes acciones dramáticas la mejor clave para comprender "la naturaleza humana"? ¿No se alzan más bien como una barrera que disimula la vida tal como es? […]

El juego formal de Tristam Shandy es el que ha permitido plantearlas. En el arte de la novela, los descubrimientos existenciales y la transformación de la forma son inseparables»[428].

Años después, en su libro *Los testamentos traicionados*, Kundera vuelve a insistir en la base ontológica de la novela:

«En sus novelas —se refiere a Flaubert—, los personajes se encuentran en un ambiente cotidiano, que —por sus atmósferas y sus sortilegios, que hacen que una situación sea hermosa e inolvidable— interviene constantemente en su historia íntima. Emma acude a la cita con León en la iglesia, pero un guía se une a ellos e interrumpe sus confidencias mediante una larga perorata inane. Montherlant, en su

[428] Kundera, M., *El telón*, Tusquets, Barcelona, 2005, pp 22-24.

> prólogo a *Madame Bovary*, ironiza sobre el carácter metódico de esa forma de introducir un motivo antitético en una escena, pero la ironía queda fuera de lugar; porque no se trata de un manierismo artístico; se trata de un *descubrimiento*, por así decirlo, *ontológico*: el descubrimiento de la estructura del momento presente; el descubrimiento de la perpetua coexistencia de lo trivial y lo dramático sobre la que se fundamenta nuestra vida.
>
> Captar lo concreto del tiempo presente es una de las constantes tendencias que, a partir de Flaubert, irá marcando la evolución de la novela: alcanzará su apogeo, su verdadero momento en el *Ulises* de James Joyce […]».[429]

Kundera se posiciona firmemente en esta idea: cada avance en la novela, que es siempre histórico, siempre entretejido con la materia temporal que se pretende desvelar, va unido a un avance o modificación de la forma y con ella de los presupuestos de lo que es una novela o una narración. Por ejemplo veíamos como Gardner defendía que no se puede construir una ficción efectiva si los protagonistas no son dueños de sus vidas, en definitiva si éstos no están dotados de «libre albedrío», veamos lo que dice Kundera:

> «En las novelas de Kafka, Hašek, Musil y Broch, el monstruo llega del exterior y se llama Historia; ya no se parece al tren de los aventureros; es impersonal, ingobernable, incalculable, ininteligible —y nadie se le escapa. […]
>
> Por el contrario, esos novelistas descubren "lo que solamente una novela puede descubrir": demuestran cómo, en las condiciones de las "paradojas terminales", todas las categorías existenciales cambian de pronto de sentido: ¿qué es la *aventura* si la libertad de acción de un K. es absolutamente ilusoria? ¿Qué es el

[429] Kundera, M., *Los testamentos traicionados*, Tusquets, Barcelona, 1994, pp 141-142.

porvenir si los intelectuales de *El hombre sin atributos* no tienen la más insignificante sospecha de la guerra que mañana va a barrer sus vidas?»[430].

De modo que la constitución de la ficción para Kundera es indisoluble de ciertas decisiones sobre la forma misma de la ficción; de no ser así se convertiría en mera repetición de una forma que acabaría siendo vacía. Que es de alguna manera lo que el autor considera que está ocurriendo en los años ochenta y, como veíamos arriba, hasta nuestros días:

> «Por tanto, si la razón de ser de la novela es la de mantener el "mundo de la vida" permanentemente iluminado y la de protegernos contra "el olvido del ser", ¿la existencia de la novela no es más necesaria que nunca?
>
> Sí, eso me parece. Pero, desgraciadamente, también afectan a la novela las termitas de la reducción que no sólo reducen el sentido del mundo, sino también el sentido de las obras. La novela (como toda la cultura) se encuentra cada vez más en manos de los agentes de la unificación; éstos, en tanto que agentes de la unificación de la historia planetaria, amplían y canalizan el proceso de reducción; distribuyen en el mundo entero las mismas simplificaciones y clichés que pueden ser aceptados por la mayoría, por todos, por la humanidad entera. Y poco importa que en sus diferentes órganos se manifiesten los diversos intereses políticos. Detrás de esta diferencia reina un espíritu común. Basta con hojear los semanarios políticos norteamericanos o europeos, tanto los de izquierda como los de derecha, del *Time* al *Spiegel*; todos tienen la misma visión de la vida que se refleja en el mismo orden según el cual se compone su sumario, en las mismas secciones, en las mismas formas periodísticas, en el mismo vocabulario y el mismo estilo, en los mismos gustos artísticos y en la misma jerarquía de lo que consideran

[430] Kundera, M., *El arte de la novela*, pp 23-24.

importante y lo que juzgan insignificante. Este espíritu común de los medios de comunicación disimulado tras su diversidad política es el espíritu de nuestro tiempo. Este espíritu me parece contrario al espíritu de la novela.

El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela le dice al lector: "las cosas son más complicadas de lo que tú crees". Ésa es la verdad de la novela […].

El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela. Pero el espíritu de nuestro tiempo se ha fijado en la actualidad, que es tan expansiva, tan amplia, que rechaza el pasado de nuestro horizonte y reduce el tiempo al único segundo presente. Metida en este sistema, la novela ya no es *obra* (algo destinado a perdurar, a unir el pasado con el porvenir), sino un hecho de actualidad como tantos otros, un gesto inútil»[431].

8.9.3 CONTRA LOS DOGMAS DEL REALISMO

Así, para Kundera, el fundamento de la ficción es siempre una pregunta existencial, que abarca normalmente la pregunta por la individualidad y la pregunta por la historia. En parte podemos encontrar relaciones entre este planteamiento y el planteamiento de Unamuno en *¿Cómo se hace una novela?* Este planeamiento de la ficción narrativa acabará chocando con algunos de los presupuestos de la corriente del realismo —que son, en realidad los defendidos por Gardner, Wharton y demás tratados de similares características— tal y como ya anunciábamos.

[431] Kundera, M., *El arte de la novela*, pp 30-31.

«Efectivamente la larga tradición del realismo psicológico ha creado algunas normas casi inviolables: 1) hay que dar el máximo de información sobre un personaje: sobre su apariencia física, su modo de hablar y de comportarse; 2) hay que dar a conocer el pasado de un personaje, porque en él se encuentran todas las motivaciones de su comportamiento presente; y 3) el personaje debe gozar de una total independencia, es decir que el autor y sus propias consideraciones deben desaparecer para no perturbar al lector, quien quiere rendirse a la ilusión y considerar la ficción una realidad. […] Ni a Musil ni a Broch, ni a Gombrowicz les molesta estar presentes en sus novelas a través de sus pensamientos. El personaje no es un simulacro de ser viviente, es un ser imaginario. Un ego experimental. La novela vuelve así a sus comienzos. Don Quijote es casi impensable como ser vivo. Sin embargo, en nuestra memoria, ¿qué personaje está más vivo que él?»[432].

Por supuesto Kundera se plantea también en sus ensayos posteriores el mismo tipo de cuestiones; así por ejemplo, centrándose en la construcción del personaje arremete contra la idea del supuesto necesario libre albedrío para la construcción del personaje (contra Gardner) en *Los testamentos traicionados*, donde profundiza en su idea de novela o ficción como búsqueda ontológica y antropológica:

«¿Qué es un individuo? ¿En qué consiste su identidad? Todas las novelas buscan una respuesta a estas preguntas. En efecto, ¿mediante qué se define un yo? ¿Por lo que hace un personaje, por sus actos? Pero la acción escapa a su autor, se vuelve casi siempre contra él. ¿Por su vida interior, pues por los pensamientos, por los sentimientos ocultos? Pero ¿es capaz un hombre de comprenderse a sí mismo? ¿Pueden sus pensamientos ocultos servir de clave para su identidad? ¿O es que el

[432] Kundera, M., *El arte de la novela*, pp 49.

hombre se define por su visión del mundo, por sus ideas, por su *Weltanschauung*? En la estética de Dostoievski: sus personajes están arraigados en una ideología personal muy original según la cual actúan con una lógica inflexible. En cambio, en la obra de Tolstoi la ideología personal está lejos de ser algo estable en lo cual pueda echar raíces la identidad individual […]. Pero, si el pensamiento personal no es el fundamento de la identidad de un individuo (si no tiene mayor importancia que la de un sombrero), ¿dónde se encuentra ese fundamento?

A esta búsqueda sin fin Thomas Mann aportó su muy importante contribución: pensamos actuar, pensamos pensar, pero es otro u otro los que piensan y actúan en nosotros: costumbres inmemoriales, arquetipos que, convertidos en mitos, transmitidos de una generación a otra, poseen una inmensa fuerza de seducción y nos teledirigen, como dice Mann, desde "el pozo del pasado"»[433].

—El dogma del libre albedrío

Pero Kundera no sólo pone en entredicho el «dogma» del libre albedrío del personaje en la construcción de la ficción narrativa —discusión, que por otra parte no es nueva, véase más arriba las anotaciones que ya en el siglo XIX hiciera Zola al respecto— sino que también arremete contra la idea de que para construir ficción narrativa hay que hacer uso de una estricta norma de causalidad:

«Dos seres solitarios, melancólicos, un hombre y una mujer, se encuentran en la casa de campo de Lévine. Se gustan el uno al otro y desean, secretamente, unir sus vidas. No esperan más que la oportunidad de encontrarse a solas un momento para decírselo. Por fin, un día, se encuentran sin testigos en un bosque donde han ido a

[433] Kundera, M., *Los testamentos traicionados*, pp 21.

buscar setas. Turbados, guardan silencio, sabiendo que ha llegado el momento y que no deben dejarlo escapar. Después de un largo silencio, la mujer, de pronto, "contra su voluntad, inesperadamente", empieza a hablar de setas. Luego se produce otro silencio, el hombre busca las palabras para su declaración, pero en lugar de hablar de amor, "debido a un impulso inesperado", también él se pone a hablar de setas. En el camino de vuelta siguen hablando de setas, impotentes y desesperados, ya que nunca, lo saben muy bien, nunca se hablarán de amor.

Ya de regreso, el hombre se dice que no le ha hablado de amor por culpa de su mujer muerta, cuyo recuerdo no puede traicionar. Pero nosotros sabemos perfectamente: es una falsa razón que él invoca para consolarse. ¿Consolarse? Sí. Pues uno se resigna a perder un amor si existe una razón. Pero no nos perdonaremos nunca el haberlo perdido sin razón alguna.

Este pequeño episodio tan hermoso es como la parábola de una de las mayores proezas de Ana Karenina: la puesta en evidencia del aspecto a-causal, incluso incalculable, hasta misterioso, del acto humano.

¿Qué es el acto: el eterno interrogante de la novela, su interrogante, por así decirlo, constitutivo? ¿Cómo nace una decisión? ¿Cómo se transforma en acto y cómo los actos se encadenan para convertirse en aventura?

Los antiguos novelistas trataron de abstraer el hilo de una racionalidad límpida de la ajena y caótica materia de la vida; desde su óptica, el móvil, racionalmente alcanzable engendra el acto, y éste provoca otro. La aventura es el encadenamiento, luminosamente causal, de los actos.

Werther ama a la mujer de su amigo. No puede traicionar al amigo, no puede renunciar a su amor, por lo tanto, se mata. El suicidio transparente como una ecuación matemática.

Pero ¿por qué se suicida Ana Karenina?

[…]

Con Ana estamos lejos de Werther, lejos también de Kirilov de Dostoievski. Éste se manta porque le han llevado a ello intereses muy claramente definidos, intrigas muy nítidamente trazadas. Su acto, aunque enloquecido, es racional, consciente, meditado, premeditado. El carácter de Kirilov se fundamenta enteramente en su extraña filosofía del suicidio, y su acto no es sino la prolongación perfectamente lógica de sus ideas.

Dostoievski capta la locura de la razón que, en su empecinamiento, quiere llegar hasta el fondo de su lógica. El campo de exploración de Tolstoi se sitúa en el lado opuesto: revela las intervenciones de lo ilógico, de lo irracional».[434]

—Dogma de la causa y el efecto

También en *Los testamentos traicionados* Kundera profundiza en su crítica a la construcción de la novela únicamente basada en esa idea de la causa y el efecto. En términos generales podríamos decir que Kundera arremete contra la idea de que la ficción debe ser verosímil:

«Recuerdo una conversación con García Márquez, quien me dijo: "Fue Kafka el que me hizo comprender que se podía escribir *de otra manera*". De otra manera quería decir: traspasando la frontera de lo verosímil. No para evadirse del mundo real (a la manera de los románticos), sino para captarlo mejor.

Porque captar el mundo real forma parte de la definición misma de la novela; pero ¿cómo captarlo y entregarse al mismo tiempo a un hechizante juego de fantasía?

[434] Kundera, M., *El arte de la novela*, pp 76-78.

> ¿Cómo ser riguroso en el análisis del mundo y al mismo tiempo irresponsablemente libre en las ensoñaciones lúdicas? ¿Cómo unir estos dos fines incompatibles? Kafka supo resolver este inmenso enigma. Abrió la brecha en el muro de verosímil; la brecha por la que le siguieron muchos otros, cada uno a su manera: Fellini, García Márquez, Fuentes, Rushdie. Y otros, y otros más»[435].

Esta crítica que hace Kundera de la verosimilitud en la narrativa está directamente relacionada con su idea de que uno de los elementos esenciales de la narración, que se pierde cuando se acatan las normas del realismo decimonónico es el humor, el sentido lúdico de la escritura. En este sentido cita Kundera la novela *América* de Kafka, que interpreta como juego y como deseo en ese juego de superar el imperativo de la verosimilitud. Al mismo tiempo, al superar este imperativo, el autor tendría que estar inventar un nuevo modo de representación, que es lo que sostiene Kundera que hace Kafka: «Si Adorno habla de la música de Stravinski como de una "música a partir de la música", *América* de Kafka, es "literatura a partir de literatura" y como tal, es, en su género, una obra clásica, cuando no fundadora. […]Desde las primeras líneas el espíritu de la parodia lúdica crea un mundo imaginario en el que nada es del todo probable y en el que todo es un poco cómico»[436].

Kundera, profundizando en el método compositivo de Kafka, defiende que éste mezclaba sueño y realidad —muy lejos por tanto de la verosimilitud— y que de este modo construye su nueva manera de entender la novela: «Paradoja: esta "resolución del sueño y la realidad" que proclamaron los surrealistas sin saber llevarla realmente a la práctica en una gran obra literaria, se había dado ya precisamente en ese género que denigraban: en las novelas de Kafka, escritas la época anterior»[437].

[435] Kundera, *Los testamentos traicionados*, pp 60-61.
[436] Kundera, M., *Los testamentos traicionados*, pp 89-90.
[437] Kundera, M., *Los testamentos traicionados*, pp 58.

Kundera abre así caminos para la consideración de la escritura como otra cosa que «*story*», y desvela cómo la escritura tiene una relación más profunda de lo que pueda parecer a primera vista con la historia y la construcción ontológica de occidente. Sin embargo, y tal y como anunciábamos arriba, también deja fuera a alguno de los autores fundamentales del siglo XX; porque de nuevo nos enfrentamos a una consideración acerca de lo que es o debe ser la escritura esto deja fuera —por sus convicciones personales, por la época y lugar en la que se inscriben sus escritos, por sus gustos personales— algunas de las mayores producciones narrativas del siglo; especialmente aquellas que tienen como núcleo fundamental de formación las consideraciones políticas acerca del ser humano, cuyo tema no debe ser nunca el de la novela para Kundera, que tiene un caballo de batalla personal con este asunto:

> «La forma novelesca oscurece el pensamiento de Orwell, ¿acaso le si da algo a cambio? ¿Ilumina el misterio de las situaciones humanas a las que no tienen acceso ni la sociología ni la politicología? Si la forma novelesca oscurece el pensamiento de Orwell, ¿acaso le da algo a cambio? ¿Ilumina el misterio de las situaciones a las que no tienen acceso ni la sociología ni la politicología? No: las situaciones y los personajes son de una supina insipidez. ¿Se justifica al menos, pues, como vulgarización de buenas ideas? Tampoco. Porque las ideas trasladadas a una novela ya no actúan como ideas, sino precisamente como novela, y, en el caso de 1984, actúan como una mala novela con toda la nefasta influencia que puede ejercer una mala novela.
>
> La influencia nefasta de la novela de Orwell radica en la implacable reducción de una realidad a su aspecto puramente político y en la reducción de este mismo aspecto a lo que tiene de ejemplarmente negativo. Me niego a perdonar esta reducción con el pretexto de que era útil como propaganda en la lucha contra el

> mal totalitario. Porque este mal es precisamente la reducción de la vida a la política y de la política a la propaganda. Así, la novela de Orwell, pese a sus intenciones, forma ella misma parte del espíritu totalitario, del espíritu de propaganda. Reduce (y enseña a reducir) la vida de una sociedad odiada a la simple enumeración de sus crímenes»[438].

Algo quizá deberíamos sospechar si con la propuesta de Kundera una obra tan relevante como la de Orwell se queda fuera del planteamiento. Quizá lo que ocurre es lo mismo que venimos viendo en las propuestas anteriores: en el momento que nos alejamos de las técnicas o de los ejemplos prácticos acerca de la escritura nos deslizamos peligrosamente por al pendiente de censurar ciertos tipos de obras, algunas ya existentes, y, lo que es más grave, quizá otras por existir.

8.10 EVALUACIÓN DE LAS PROPUESTAS DEL CAPÍTULO 8

Vemos pues las dificultades que para la materia tienen los textos puramente ensayísticos argumentativos, parece que en el momento que se dice: «la escritura es esto, para hacer una novela usted debe hacer esto y lo otro»; una actitud que como hemos visto recorre todos estos textos que hemos definido como tratados, empezamos a enfrentar graves problemas de muy diversa índole. Quizá el escollo inicial es que siempre hay un ejemplo de una gran obra literaria en la que se incumple todo lo que se está proponiendo allí.

Como hemos visto, y como también nos ayuda a ver las críticas indirectas de los decálogos a este tipo de textos que podríamos calificar como normativos, así como las

[438] Kundera, *Los testamentos traicionados*, pp 237.

reflexiones de Kundera, el afán normativo puede acabar produciendo obras quizá vacías, quizá mera copia de modelos anteriores.

En este sentido se expresaba el Gardner, reflexionando sobre la práctica de los talleres de escritura en EE.UU en sus puntos emblemáticos: Iowa, Standford, Columbia, Binghampton, y «tirando piedras contra su propio tejado»:

> «Una de las singularidades de los cursos de literatura creativa es que no hay teoría en la que basar la enseñanza práctica. Mucha gente –incluidos algunos profesores de literatura creativa– se preguntan si realmente se puede enseñar a escribir. Esto no ocurre con la pintura ni con la composición musical. La literatura ha ido siempre tan ligada al "genio" o a la "inspiración" que la gente suele dar por supuesto que este arte no se puede transmitir mediante los métodos que se han empleado con otras artes. Este parecer puede ser cierto en parte; quizá la habilidad de escribir ficción es menos específica y aprehensible que la de pintar o componer. Pero el que se dude de que se pueda enseñar a escribir tiene también, creo yo, causas históricas, al menos en parte. Antiguamente, las escuelas de pintura y de música cumplían directamente funciones religiosas y políticas, cosa que no ocurría con la poesía o la ficción. Porque la Iglesia y la ciudad-estado de Florencia necesitaban el arte de Giotto, Giotto enseñaba sus métodos; sus casi contemporáneos Dante y Boccaccio se dedicaban, respectivamente, a la política y a la enseñanza de la literatura. Sea como fuere, en los últimos veinte o treinta años, como consecuencia de la creación de los cursos de literatura creativa en los Estados Unidos, se han comenzado a sentar las bases de la pedagogía de dicho arte y cada año que pasa, el nivel de enseñanza mejora. Hay quien deplora este hecho por considerarlo la razón principal de la monotonía que reina en el actual panorama poético y novelístico, y no hay duda de que algo de cierto hay en eso.

> Pero a mí me parece que, al menos en el aspecto técnico, la novela nunca ha gozado de mejor salud. Probablemente, lo más cierto es que en cada época aparece sólo un número escaso de genios, y que enseñar a los escritores a no cometer equivocaciones —a evitar vaguedades o torpezas que afectan a la continuidad y el verismo de la visión que genera su obra en la mente del lector— no tiene nada que ver con lo interesante u original que sea como persona. Quizá el gran peligro del que debe guardarse quien asiste a un buen curso de literatura creativas la posibilidad de que los conocimientos teóricos y técnicos que se adquieren le resten personalidad y predisposición a arriesgarse»[439].

Y no solo eso sino que también, no en la práctica del taller, sino con prácticas o enseñanzas concretas, como las que se han estado cifrando en este capítulo, corremos el riesgo de producir bloqueo, no ayudar realmente al surgimiento de la escritura sino provocar escrituras seriadas, etc.

[439] Gardner, J., *Para ser novelista*, Utramar ediciones, Barcelona, 1990.

9. OTRAS PROPUESTAS

En este apartado comentaremos algunos de los textos que hemos decidido dejar a un lado del trabajo porque, a pesar de que parte de su contenido discurre sobre la escritura de ficción lo cierto es que el texto en su conjunto está concebido como ficción, lo cual desvirtúa la fiabilidad de los materiales sobre la escritura. Nos encontramos aquí con la otra cara de la moneda de los textos con los que se inauguraba la materia, si a finales del siglo XIX lo difícil parecía huir de la crítica literaria y encontrar un camino propio para hablar sobre la escritura de ficción, lo difícil a principios del siglo XXI parece no construir ficciones cuando queremos hablar del oficio de la escritura.

Consideramos aquí también un grupo de textos que aunque en principio podrían formar parte de nuestro trabajo pero que resultan textos decepcionantes o poco claros respecto de sus propuestas.

Este segundo grupo de textos que calificamos de engañosos para el lector prometen o hacen pensar por sus títulos e incluso por sus introducciones un material sobre la práctica de la escritura que luego no proporcionan, entre estos se puede citar *Cartas a un joven novelista* de Vargas Llosa o *La historia comienza* de Amos Oz. Algunos de estos textos y el motivo por el que sus propuestas resultan engañosas serán comentados abajo.

9.1 LA REFLEXIÓN SOBRE LA ESCRITURA COMO FICCIÓN

Existe una tendencia desde finales del siglo XX a construir ficciones basadas en la construcción de la propia ficción, tal es el caso de algunos, por no decir prácticamente todos los trabajos de Vila Matas, de quien ahora comentaremos algunos detalles.

Pero evidentemente no es el único autor que discurre por esta senda. Entre lo que se ha venido denominando escritura postmoderna —con la dificultad y la vaguedad con la que este término es habitualmente aplicado— normalmente nos encontramos con obras que de un modo otro introducen en la ficción una reflexión más o menos evidente acerca de la construcción de la propia ficción; de la misma que se está escribiendo o de la ficción en general.

Este es, por ejemplo el caso de David Foster Wallace, de quien veremos también una pequeña muestra.

No obstante, tal y como decíamos arriba, se ha decidido dejar fuera del trabajo este tipo de obras puesto que al ser obras puramente de ficción lo que suele ocurrir es que las propuestas sobre la ficción están al servicio de la propia ficción —como ocurría en las primeras con las crítica— o de algunos de sus mecanismos, por ejemplo la construcción de ironía, como abajo veremos, con lo cual, no tienen la fiabilidad que necesitamos en este trabajo.

Esta tendencia, la de la escritura de textos híbridos sobre la escritura en los que aparezcan contenidos narrativos o ficcionales de algún tipo no es, como sabemos, una tendencia nueva. De hecho parte de nuestro caballo de batalla a lo largo de todo este trabajo ha sido la catalogación y selección de los textos dado el enorme grado de hibridación textual de los mismos.

Cierto es que incluso algunos de los textos que ya hemos considerado en este trabajo, y en el extremo de ellos, el texto de Miguel de Unamuno *Cómo se hace una novela*, discurrían por una difícil línea divisoria entre la ficción y la reflexión. Cierto es que muchos tenían altos contenidos de narración autobiográfica —*La tarde del escritor* de Handke, *Iluminación y temblor nocturno* de McCullers—, pero en todos, incluso en el extremo caso de Unamuno, nos ha parecido que era posible desligar los materiales para

la ficción y que éstos, al menos hasta el límite en el que eso es humanamente posible no estaban «falseados», o no lo estaban a propósito, sino que sus posibles «deslices ficcionales» se debían más bien a la dificultad intrínseca de dar cuenta de los mecanismos que se usan en la propia escritura de ficción, cuando el escritor no es, a menudo, muy consciente de ellos y de algún modo los «recrea» al intentar ponerlos por escrito.

¿Es este el nuevo paradigma de la escritura de textos de sobre la ficción? Es decir, si los textos sobre la ficción partían de la crítica literaria para luego irse haciendo un terreno propio —el grueso de los textos que venimos analizando del siglo XX— ¿es posible que esta manera de hablar sobre la ficción y de presentar los materiales sobre la ficción se haya terminado y estemos ante un nuevo modo de ficción y, por ende, ante un nuevo modo de hablar sobre ella? Es posible y sobre esta discusión volveremos en el último apartado de este trabajo. De momento analizaremos qué plantean estos textos y cuáles pudieran ser, en principio, sus utilidades para la escritura de ficción.

9.1.1 VILA MATAS: ACABAMIENTO DE LA FICCIÓN

Como muestra del problema que planteamos analizamos *Paris no se acaba nunca*[440], la que es, quizá, su obra paradigmática respecto de la reflexión sobre la escritura. Lo cierto es que enseguida observamos que el objetivo de la obra es construir con la base argumental de la reflexión sobre la escritura una obra de ficción. La obra, además, pretende desdibujar los contornos entre ficción narrativa, libro de memorias o autoficción y reflexión sobre la literatura. La forma, además, como decíamos de unir y entreverar estos géneros es una actitud irónica en la que se hace de la ficción reflexión y

[440] Vila Matas, E., *París no se acaba nunca*, Anagrama, Barcelona, 2006.

viceversa y en la que, por supuesto, la propia biografía no es tal sino otro recurso ficcional más. Con todo, no se está haciendo análisis ni exposición alguna de los recursos de la escritura de ficción sino proponiendo o tratando de proponer un nuevo paradigma ficcional que vendría, por así decir, con instrucciones de uso.

De modo que, en todo caso, al escritor novel le podrían servir estas obras, y este, desde luego, podría ser su método a este respecto como manual para escribir obras semejantes: es decir, obras de corte híbrido con aspiración de obra postmoderna en la que se rebate que existan límites entre narración, ficción y reflexión, en la que se defiende que todo es texto, que no hay nada fuera del texto, que los recursos de la ficción son una soberana tontería, etc, etc.

Veamos unos ejemplos para ilustrar lo que queremos decir:

> «Me acuerdo de los días en que comencé a planear el primer libro de mi vida, esa novela que iba a escribir en la buhardilla de la sexta planta del número 5 de la rué Saint-Benoít y que desde el primer momento, desde que encontré el argumento en un libro de Unamuno, se tituló *La asesina ilustrada*. Aunque en esos días tenía una relación muy idiota con la muerte, o precisamente por eso, la novela se proponía matar a quien la leyera, matar al lector segundos después de que éste la diera por terminada. Fue una idea inspirada por la lectura de *Cómo se hace una novela*, un ensayo de Unamuno que descubrí en los puestos de libros de los muelles del Sena y que me había llamado la atención por el título, pues pensé que hablaba de lo que precisamente yo no sabía hacer. Pero no, hablaba de todo menos de cómo se escribía una novela. Sin embargo, en un párrafo en el que Unamuno especulaba con libros que provocan la muerte de sus lectores, encontré una buena idea para contar una historia.
>
> Un día, me crucé con Marguerite Duras en la escalera —yo subía hacia mi

chambre y ella bajaba hacia la calle— y se mostró súbitamente interesada en saber en qué cosas andaba entretenido. Y yo, queriendo darme importancia, le expliqué que me proponía escribir un libro que produjera la muerte de todos los que lo leyeran. Marguerite se quedó de piedra, sublimemente estupefacta. Cuando acertó a reaccionar, me dijo —o entendí que me decía, porque volvió a hablarme en su francés *superior*— que matar al lector, aparte de un despropósito, era algo más bien imposible, salvo que, por ejemplo, saliera disparada una veloz y afilada flecha envenenada desde el interior del libro y fuera directa al corazón del desprevenido lector. Me quedé muy fastidiado y hasta llegué a temer que me dejara sin la buhardilla, temí que descubrir que yo era un principiante sin demasiado interés la llevara a eso. Pero no, Marguerite simplemente detectó en mí una descomunal confusión mental y quiso salir en mi ayuda. Encendió pausadamente un cigarrillo, me miró medio compasivamente y acabó diciéndome que, si quería asesinar a quien leyera el libro, debía hacerlo a base de un *efecto textual*. Dijo esto y continuó bajando la escalera dejándome más preocupado que antes. ¿Había yo entendido bien o su francés *superior* me había hecho entender mal? ¿Qué era aquello del *efecto textual*? Tal vez se había referido a un *efecto literario* que debía encargarme yo mismo de construir dentro del texto para causarle al lector la impresión de que las mismas letras del libro le habían matado. Tal vez era eso. Pero, en cualquier caso, ¿cómo conseguir un *efecto literario* que pulverizara al lector de una forma sólo textual?

Tras una semana de duros interrogantes y sombras negras que para mi desesperación se cernían sobre mi trabajo literario, volví a cruzarme con Marguerite en la escalera. En esta ocasión, ella subía —como en tantos inmuebles de París, no había ascensor— hacia la tercera planta, donde estaba su casa. Y yo

bajaba desde la sexta, desde mi modesta *chambre*, directo a la calle. De nuevo manejando Marguerite su francés *superior*, me preguntó, o me pareció entender que me preguntaba, si ya había logrado matar a mis lectores. A diferencia de nuestro anterior encuentro, esta vez decidí no darme importancia, es decir, no hacer el ridículo, y tratar no sólo de ser humilde sino de aprovechar cualquier lección que pudiera llegarme de ella. Le conté, a trancas y barrancas, con mi francés *inferior*, o si se quiere confuso, las dificultades que tenía para poner en pie mi novela. Traté de explicarle que, siguiendo su consejo, ya sólo quería provocar la muerte del lector practicando el crimen en el espacio estricto de la escritura. "Pero es muy difícil de lograr, aunque estoy en ello", añadí.

Entonces vi que si yo no la entendía mucho, ella tampoco me entendía a mí. Se produjo un serio silencio. "Aunque estoy en ello", repetí. De nuevo, silencio. Entonces, buscando acabar con la tensión, traté de resumirle lo que me pasaba, farfullé de forma sincopada esto: "Un consejo, eso necesito, ayuda para la novela". Marguerite entendió esta vez perfectamente. "Ah, un consejo", dijo, y me invitó a sentarme allí en el recibidor (como si me viera muy cansado), apagó lentamente su cigarrillo y lo dejó en el cenicero de la entrada y se dirigió, un tanto misteriosamente, hacia su despacho, del que volvió al cabo de un minuto con una cuartilla que parecía una receta médica y contenía unas instrucciones que podían —me dijo, o creí entender que me decía— serme útiles para escribir novelas. Tomé la cuartilla y me fui directo a la calle. Leí las instrucciones que contenía poco después, ya en la rué Saint-Benoít, y noté que caía de golpe todo el peso del mundo sobre mí, todavía hoy recuerdo el pánico inmenso —el escalofrío, para ser más exacto— que sentí al leerlas:

1 Problemas de estructura. 2. Unidad y armonía. 3. Trama e historia. 4. El factor

tiempo. 5. Efectos textuales. 6. Verosimilitud. 7. Técnica narrativa. 8. Personajes. 9. Diálogo 10. Escenarios. 11. Estilo. 12. Experiencia. 13. Registro lingüístico»[441].

Y otro ejemplo para seguir con lo dicho en el que se pone de nuevo de manifiesto que la pretensión de Vila Matas no es, desde luego, reflexionar sobre la ficción sino construir una ficción acerca de sí mismo como escritor, no poco laudatoria, por cierto. Constantemente se refiere al libro de Unamuno que antes hemos citado aquí, sin embargo, esta referencia no debe engañarnos pues las pretensiones del libro de Unamuno y el de Matas son diametralmente opuestas, tal y como vimos en el capítulo sobre Unamuno, a pesar también de la similitud formal de los dos textos:

> «No había tardado mucho, gracias al libro de Unamuno, en encontrar la historia que contaría en mi novela (la de un manuscrito que pasaba de mano en mano y producía siempre la muerte de quien lo leía), pero me faltaban, tal como me había indicado Duras en su cuartilla con instrucciones, detalles de todo tipo: saber, por ejemplo, qué clase de *estructura* pensaba darle a mi historia. La encontré pronto, la encontré el día en que me di cuenta de que en realidad bastaba copiar la estructura de un libro ya existente y que a ser posible me gustara. Así de sencillo era, o así me lo pareció. No podía estar dando muchas vueltas al asunto *problemas de estructura* cuando aún quedaban pendientes otros que parecían más complicados, como, por ejemplo, *unidad y armonía o técnica narrativa*, y ya no digamos lo de *registro lingüístico*, que me pareció lo más enigmático. Así pues, en lo referente a la estructura, no convenía tener demasiados escrúpulos. Después de todo, me dije, los escritores jóvenes copian modelos, imitan a los escritores que

[441] Vila Matas, E., op., cit., pp 25-26.

les gustan, y a mí no me conviene arriesgarme por sendas más complicadas, pues me expongo a no escribir nunca.

¿Y qué libro me gustaba? Decidí elegir uno que no podía decirse precisamente que fuera de mi gusto (y no lo era porque no acababa de comprenderlo), pero que tenía una estructura que parecía de alto nivel intelectual, eso lo tenía yo bien claro. Y elegí a Vladimir Nabokov, que, valiéndose de un prólogo y de un voluminoso *corpus* de notas a un mediocre poema, había confeccionado de una forma inteligentemente enrevesada su novela *Pálido fuego*. No lo pensé dos veces y puse manos a la obra. Me dije que mi novela estaría organizada en forma de prólogo y comentarios a un manuscrito de prosa poética que iría en medio del libro. Escribí el prólogo y luego, una tras otra, fueron cayendo —con una exasperante lentitud, propia de mi condición de escritor principiante— las diabólicas notas o comentarios tras los que, agazapada, estaba la Muerte del desprevenido lector, que sin darse cuenta, hacia la mitad del libro, leería el manuscrito que al término del volumen la maléfica narradora desvelaría que provocaba la muerte de todos cuantos lo leían.

Una vez terminada *La asesina ilustrada* —la tarea no fue fácil, tardé dos años en escribir cincuenta folios: los dos de los que se ocupa esta irónica conferencia sobre mis años de aprendizaje literario—, lo entregué en Barcelona lleno de miedo (de miedo a publicar, sobre todo) a la editora Beatriz de Moura, que era amiga. Cogió el manuscrito, lo observó con cierto estupor durante unos segundos, me miró y dijo: "Pero ¿qué has hecho?" No sabía si estaba reprochándome algo. Tenía ahora yo el doble de miedo que unos segundos antes. "Pálido fuego", dije con voz entrecortada y como si eso fuera un dato sobre mi propio pálido fuego de escritor principiante, no el título de un libro. «De modo que vas a ser escritor»,

dijo. “Bueno, sí”, respondí. Se me quedó mirando fijamente, no sabía yo si furiosa contra mí o compadeciéndose de algo. Sentí que tenía que añadir algo. Una nota de humor, por ejemplo, que rebajara la tensión que se había creado. “Escritor como Hemingway, después de todo mido metro ochenta como él”, dije. Siguió mirándome fijamente, no sabía yo dónde meterme. Tragué saliva y añadí: “Aunque no tengo su anchura de hombros”»[442].

9.1.2 DAVID FOSTER WALLACE: ÁCIDA IRONÍA SOBRE LA FICCIÓN

El malogrado escritor David Foster Wallace, epítome de la ficción postmoderna norteamericana, realiza un ejercicio similar de metaficción o reflexión sobre la ficción dentro de la ficción. La prosa de Wallace es brillante, sus relatos arrolladores, y por eso mismo tampoco consideramos que sus insertos sobre la escritura sean una guía fiable, aunque, por supuesto siempre pueden proporcionar ideas. Como En Vila Matas, el texto está al servicio de la ficción.

Como muestra de lo que comentamos extraemos algunos fragmentos de uno de sus libros más metaficcionales: *Entrevistas breves con hombres repulsivos*[443].

Así reflexiona Wallace, en el propio relato y en nota al pie sobre su cuento «Acertijo 9»:

> «Es difícil explicar cómo funcionan exactamente los textos breves de este ciclo. Tal vez se puede decir que componen una especie de “interrogatorio” a la persona que los lee: es decir, son como cacheos, palpan los intersticios de la idea que pueda tener esa lectora de algo, etcétera. Aunque sigue siendo irritantemente difícil precisar qué es ese “algo”, incluso para ti mismo»[444].

Y un poco más abajo leemos:

[442] Vila Matas, op., cit., pp 41-42.
[443] Foster Wallace, D., *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, Debolsillo, Barcelona, 2011.
[444] Foster Wallace, D., op., cit., pp 184.

> «No deberías aplicar esta táctica a menos que hayas considerado con sobriedad lo que te puede costar. Lo que ella pueda pensar de ti {la lectora}. Porque si lo haces sin más (es decir, si se lo preguntas abiertamente) todo ese rollo del cuestionario ya no volverá a ser un artefacto formal literario inocuo. Será real. La estarás desasosegando de la misma manera que te desasosiega un abogado que llama por teléfono cuando acabas de sentarte para relajarte con una buena cena. Y fíjate con clase de pregunta la estarás desasosegando: "¿Funciona esto? ¿Te gusta?"»[445]

Y en cita al pie de este texto:

> «(…Peor, en realidad, porque en este caso sería más como si te acabaras de comprar una cena para llevar realmente cara y opulenta en un restaurante y te la llevaras a casa y te estuvieras sentado para disfrutarla cuando suena el teléfono y resultara ser el chef o el *restaurateur* o el que sea a quien le acabas de comprar la comida, que te llama molestándote para preguntarte qué tal está la cena, si te está gustando y si funciona o no como cena. Imagina cómo te sentirías si un *restaurateur* te hiciera eso».

Como vemos lo que Wallace hace es, como Matas, usar la reflexión sobre la ficción para ahondar en la ficción y, en el caso de Wallace, como en el del escritor Barcelonés, esta reflexión sirve además para introducir a un personaje nuevo en la ficción que es el escritor o un trasunto suyo.

Dentro de esta subcategoría de textos sobre la ficción, los hay de tipos y características muy distintas, por ejemplo Coetzee en su libro autobiográfico *Juventud*, también trata del tema al hilo de su narración autobiográfica, pero nos encontramos con problemas similares a los citados, excepción hecha del uso de la ironía. Por los motivos citados no se profundiza más en este trabajo sobre el uso de estos textos.

[445] Forster Wallace, D., op., cit., pp 198.

9.2 TEXTOS ENGAÑOSOS SOBRE LA ESCRITURA DE FICCIÓN

Se da, en el caso de los textos sobre la escritura de ficción, una situación un tanto curiosa, sobre todo en textos publicados en las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI y es la de que nos topamos con una serie de textos que de algún modo; habitualmente por el título, prometen hablar sobre los mecanismos de la escritura creativa y sin embargo acaban dedicándose a otras temáticas o simplemente dando rodeos sobre el tema sin llegar a ninguna propuesta clara.

La razón por la que se produce este fenómeno es un tanto compleja de entender pero, a la vista de los ejemplos que hemos ido revisando, da la impresión de que lo que está sucediendo aquí es que los libros de escritura creativa tienen ya un público consolidado y estos libros aprovechan ese gancho de ventas para presentarse como lo que no son.

Entre estos textos hay ejemplos sonados que pasamos a comentar y sobre los que conviene estar prevenido:

9.2.1 VARGAS LLOSA: ¿CARTAS A UN JOVEN NOVELISTA?

Camuflado bajo un atractivo título, y probablemente tirando de la ya grande fama que acompañaba al autor en el año de la composición del libro, que nos ocupa nos encontramos más ante un manual de técnicas y recursos que parece casi tomado al dictado de cualquier manual de estilo narrativo, que de una obra realmente genuina, como sí veíamos que el autor había hecho en obras anteriores.

Pocas reflexiones jugosas o significativas para el narrador principiante o para el aspirante a escritor salvo, quizá, las que anotamos a continuación. La mayoría de las

cuales, además, son refritos de opiniones o argumentaciones que ya hemos leído en los clásicos de la materia, especialmente Flaubert.

Poco se puede salvar del manual, salvo quizá una no tan original reflexión sobre la vocación literaria:

> «¿Qué origen tiene esa disposición precoz a inventar seres e historias que es el punto de partida de la vocación de escritor? Creo que la respuesta es: la rebeldía. Estoy convencido de que quien se abandona a la elucubración de vidas distintas a aquella que vive en la realidad manifiesta de esta indirecta manera su rechazo y crítica de la vida tal como es, del mundo real, y su deseo de sustituirlos por aquellos que fabrica con su imaginación y sus deseos. ¿Por qué dedicaría su tiempo a algo tan evanescente y quimérico —la creación de realidades ficticias— quien está íntimamente satisfecho con la realidad real, con la vida tal como la vive? Ahora bien: quien se rebela contra esta última valiéndose del artilugio de crear otra vida y otras gentes puede hacerlo impulsado por sinnúmero de razones. Altruistas o innobles, generosas o mezquinas, complejas o banales. La índole de ese cuestionamiento esencial de la realidad real que, a mi juicio, late en el fondo de toda vocación de escribidor de historias no importa nada. Lo que importa es que ese rechazo sea tan radical como para alimentar el entusiasmo por esa operación —tan quijotesca como cargar lanza en ristre contra molinos de viento— que consiste en reemplazar ilusoriamente el mundo concreto y objetivo de la vida vivida por el sutil y efímero de la ficción»[446].

Unos apuntes sobre el tema de la ficción, claro refrito de Flaubert: «Me atrevo a ir algo más lejos respecto a los temas de la ficción. El novelista no elige sus temas; es elegido

[446] Vargas Llosa, M. , *Cartas a un joven novelista*, Planeta, Barcelona, 1997, pp 13-14.

por ellos. Escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente»[447]

Algo sobre los recursos narrativos, nada novedoso pero desde luego, lo menos tedioso y más práctico del libro:

> «En alguna parte, Ernest Hemingway cuenta que, en sus comienzos literarios, se le ocurrió de pronto, en una historia que estaba escribiendo, suprimir el hecho principal: que su protagonista se ahorcaba. Y dice que, de este modo, descubrió un recurso narrativo que utilizaría con frecuencia en sus futuros cuentos y novelas. En efecto, no es exagerado decir que las mejores historias de Hemingway están llenas de silencios significativos, datos escamoteados por un astuto narrador que se las arregla para que las informaciones que calla sean sin embargo locuaces y azucen la imaginación del lector, de modo que éste tenga que llenar aquellos blancos de la historia con hipótesis y conjeturas de su propia cosecha. Llamemos a este procedimiento "el dato escondido" y digamos rápidamente que, aunque Hemingway le dio un uso personal y múltiple (algunas veces, magistral), estuvo lejos de inventarlo, pues es una técnica vieja como la novela»[448].

La idea de que la superposición de dos historias, donde una refuerza la otra o se refuerzan mutuamente, tampoco es que sea la séptima maravilla, es un dato casi más de crítica que de otra cosa, pero puede servir al menos de ejercicio práctico:

> «Me gustaría, para que habláramos de este último procedimiento, los "vasos comunicantes" (después le explicaré en qué sentido hay que tomar lo de último), que releyéramos juntos uno de los más memorables episodios de *Madame Bovary*. Me refiero a los "comicios agrícolas" (Capítulo VIII de la segunda parte), una escena en la que, en verdad, tienen lugar dos (y hasta tres) sucesos diferentes, que,

[447] Vargas Llosa, M. , *Cartas a un joven novelista*, pp 26.
[448] Vargas Llosa, M., *Cartas a un joven novelista*, pp 132.

narrados de una manera trenzada, van recíprocamente contaminándose y en cierto modo modificándose. Debido a esa conformación, los distintos sucesos, articulados en un sistema de vasos comunicantes, intercambian vivencias y se establece entre ellos una interacción gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de meras anécdotas yuxtapuestas. Hay vasos comunicantes cuando la unidad es algo más que la suma de las partes integradas en ese episodio, como ocurre durante los "comicios agrícolas".

Allí tenemos, entrelazadas por el narrador, la descripción de esa feria o fiesta rural en que los agricultores exhiben productos y animales de sus granjas, celebran festejos, las autoridades pronuncian discursos e implantan medallas, y, al mismo tiempo, en los altos del Ayuntamiento, en la "sala de las deliberaciones" —desde donde se divisa aquella feria— Emma Bovary escucha las encendidas palabras de amor con que Rodolphe, su galán, la enamora. La seducción de Madame Bovary por el noble galán es completamente autosuficiente como anécdota narrativa, pero, entrelazada como está con el discurso del consejero Lieuvain, se establece una connivencia entre ella y los menudos incidentes de la feria. El episodio adquiere otra dimensión, otra textura, y lo mismo se puede decir de esa festividad colectiva que tiene lugar al pie del balcón donde los inminentes amantes intercambian sus amorosas razones, ya que, gracias a este episodio intercalado, resulta menos grotesca y patética de lo que sería sin la presencia de ese filtro sensible, amortiguador del sarcasmo. Estamos, aquí, ponderando una delicadísima materia, que no tiene que ver con los hechos escuetos, sino con las atmósferas sensibles, con la emotividad y los perfumes psicológicos que emanan de la historia, y es en este dominio donde, bien empleado, el sistema de organización de

la materia narrativa en vasos comunicantes, resulta más efectivo, como en los "comicios agrícolas" de *Madame Bovary.*

Toda la descripción de la feria agrícola es de un implacable sarcasmo, que subraya hasta la crueldad aquella estupidez humana (la *bêtise)* que fascinaba a Flaubert y que en el episodio alcanza su apogeo con la viejecilla Catherine Leroux, a la que han premiado por sus cincuenta y cuatro años de trabajo semianimal, anunciando que entregará todo el dinero del premio al cura para que diga misas por su salud espiritual. Si los pobres granjeros parecen, en esta descripción, hundidos en rutinas embrutecedoras que los despojan de sensibilidad e imaginación y hacen de ellos unas aburridas figuras pedestres y convencionales, todavía peores resultan las autoridades, gárrulos personajillos flamantes de ridículo que presiden los comicios agrícolas y en quienes la hipocresía, la doblez del alma, parece el rasgo primordial, como lo denotan las frases huecas y estereotipadas del discurso del consejero Lieuvain. Ahora bien, este cuadro tan negro y despiadado, que roza la inverosimilitud (es decir, el nulo poder de persuasión del episodio), sólo aparece cuando analizamos los comicios agrícolas disociados de la seducción a la que está visceralmente unido en la novela. En verdad, engarzado en el otro episodio, la ferocidad sarcástica queda considerablemente rebajada por efecto de esa presencia que va como sirviendo de válvula de escape a la ironía vitriólica. Ese elemento sentimental, amoroso, delicado, que introduce en él la escena de la seducción, establece un sutil contrapunto gracias al cual brota la verosimilitud. Y, por su parte, la ironía caricatural y jocosa, el elemento risueño de la fiesta rural, tiene también, de manera recíproca, un efecto moderador, corrector de los excesos de sentimentalismo —sobre todo retórico— que adornan el episodio de la seducción de Emma. Sin la presencia de ese poderoso factor "realista" que es la presencia de

esos granjeros con sus vacas y cerdos allí abajo, ese diálogo en el que chisporrotean los clisés y lugares comunes del vocabulario romántico, se disolvería quizás en la irrealidad. Gracias al sistema de vasos comunicantes que los funde, las aristas que podían haber empobrecido el poder de persuasión de cada episodio han sido limadas y la unidad narrativa se ha enriquecido más bien con aquella amalgama que dota al conjunto de rica y original consistencia»[449].

9.2.2 AMOS OZ: UN COMIENZO INFINATAMENTE DILATADO

Amos Oz publica en 1996 una miscelánea de textos aglutinados bajo el título *La historia comienza*[450]. En ellos se reflexiona fundamentalmente y a partir de distintos textos narrativos sobre las dificultades y estrategias para iniciar una ficción. Supuestamente la intención del libro es servir de utilidad para acometer el inicio de una ficción. El resultado es parecido al texto de Vargas Llosa.

Una de las primeras reflexiones de Oz es que lo hay muchos modos de acometer el inicio de la historia:

> «Empezar es difícil. Cierto es que hay diversas estrategias para abordar esta dificultad: hay escritores que nunca empiezan por el principio mismo, sino por un par de escenas fáciles de la parte central del relato, sólo para entrar en calor. (El problema es que hasta una escena fácil de la parte central del relato requiere una frase inicial.) Unos, como el Grand de Camus en *La peste*, escriben y reescriben cien veces la misma frase del libro y nunca pasan de ahí. Otros tiran la toalla —podemos imaginar— y, quizá desesperados o agotados, deciden empezar como se

[449] Vargas Llosa, M., *Cartas a un joven novelista*, pp 145-148.
[450] Oz, A., *La historia comienza*, Siruela, Madrid, 2007.

> les ocurra, qué diablos importa, uno puede empezar por cualquier sitio, sin nada en absoluto, incluso con algo aburrido o un poco tonto»[451].

Después de poner de relieve que no se puede empezar por cualquier sitio uno esperaría una cierta orientación sobre qué hacer, cómo empezar, el resultado no puede ser más decepcionante. Lo que tenemos son una serie de análisis, de corte crítico de algunos inicios famosos, ni rastro de técnica de escritura, ni de ejemplificación, esto es, ningún material propio de la escritura creativa más allá de los, eso sí, finos e interesantes análisis de crítica literaria.

El autor analiza, por ejemplo, el comienzo del relato «Noches blancas» de Dostoievski, aparentemente aburrido, manido, cursi. Después de su análisis llega a la conclusión de que este principio es deliberadamente así, el gran autor ruso, pensó deliberadamente este principio pues su relato está narrado desde el punto de vista de un personaje sentimental. Este análisis lleva a Oz a la conclusión de que probablemente este principio fue escrito al final del relato y que se dio muchas vueltas, luego, y esto es importante como primera reflexión sobre la práctica del comienzo: el inicio del relato no suele ser lo primero que se escribe, es posible que sea más útil para el escritor empezar por cualquier sitio y luego ir meditando acerca de dónde y cómo es mejor empezar el relato.

Oz hace también algunas reflexiones sobre cómo el tono que se establece desde el principio de un relato es fundamental; para ello recurre a un relato de Gógol, *La nariz*, escrito como un informe, en un tono burocrático, un tipo de tono que desaconsejaría cualquier manual de escritura al uso es sin embargo el tono perfecto para el relato de Gógol:

> «El tono de la narración se ajusta de este modo a la naturaleza de la realidad que describe: una realidad jerárquica, "muy respetable", adornada con un "aire

[451] Oz, A., op., cit., pp 13-14.

solemne", mancillada por la estupidez burocrática y un obsesivo detallismo oficinesco acentuado aquí y allá por chispas de locura; una realidad en la cual todos los personajes parecen, al mismo tiempo, correctos, hipócritas, decorosos, deshonestos y excesivamente corteses; una realidad en la que cada uno sabe cuál es su lugar exacto en la rigurosa escala social; cada uno atormenta a sus inferiores y hace la pelota a sus superiores»[452].

Otra de las reflexiones que pueden ser útiles al escritor de las realizadas por Oz es la que lleva a cabo a propósito de *Un médico rural* de Kafka. En este relato el protagonista acaba en un mundo de pesadilla típicamente kafkiano y lo hace, supuestamente por un error en la percepción del sonido de una campana de aviso con la que se inicia el relato; sin embargo, si uno vuelve al inicio del relato la campana está ahí, de modo realista. A menos de modo realista para el protagonista del relato, la línea entre realidad y pesadilla se ha ido colando en el relato pero está desdibujada.

Así, el escritor puede también decidir si el inicio del relato abre expectativas poco fiables, si eso, de algún modo es coherente con la historia que se quiere explicar, con el punto de vista, etc.

En este sentido Oz reflexiona sobre el establecimiento del pacto narrativo en distintos autores y llega a la conclusión de que en otros, también sucede que el pacto no es engañoso:

> «El mundo de Chejov, impregnado de sutiles observaciones sociales, una leve pesadumbre y un humor compasivo, está desde luego muy alejado del mundo de pesadilla de Kafka. Pero el contrato que se despliega al principio de este relato (y al principio de algunos otros de Chejov) es engañoso [Se refiere al *El violín de*

[452] Oz, A., op., cit., pp 49.

Rosthchild] al igual que el contrato de *Un médico rural* está lleno de puntos débiles.

[…]

La tierna tristeza y el cálido humor indulgente podrían haber dejado un sello de sentimentalismo en *El violín de Rothschild* si no estuviesen equilibrados por una helada selección de detalles, por una concepción quirúrgica de la naturaleza humana y por la distancia cuidadosamente medida que se establece entre los personajes y la verdad. A menudo, los personajes desconocen esa verdad, o bien no la reconocen, pero se invita al lector a identificarla entre líneas. Aquí y en otros relatos, Chejov establece un equilibrio preciso, como en la balanza de un químico, entre lo ridículo y lo desgarrador. El contrato incluye unos entendimientos verbales, por decirlo así, entre el narrador y el lector, una especie de consentimiento no escrito o apéndice secreto. Frecuentemente, el lector tiene que entender algo a través de su opuesto. Así son, por ejemplo las primeras frases: un lamento por la escasez de muertes en la aldea, por viejos que mueren "tan de tarde en tarde que incluso lo fastidiaba". Esto proviene del narrador, no del protagonista, pero el lector entiende, tras un instante de perplejidad, que la queja es del fabricante de ataúdes, al que "las cosas iban mal"»[453].

Más allá de esto, poco se puede extraer de este volumen que tanto prometía sobre el arte de escribir el principio de una ficción.

[453] Oz, A., op., cit., pp 68-69

9.2.3 GRACQ. LEER. ESCRIBIR

Otra de las obras que decepcionarán al que vaya buscando materiales para la escritura es *Leyendo, escribiendo*, una recopilación en la que básicamente se habla de lectura y solo se incluyen algunas reflexiones sobre la escritura.

No podemos dejar de pensar de nuevo que la idea lleva a introducir en el título la escritura obedece más a un gancho comercial que a otra cosa.

Lo único que sacamos en claro sobre la escritura es que Gracq defiende que la motivación o necesidad de escritura es variable a lo largo de la vida, en su caso:

> «Cuando empecé a escribir me parece que lo que yo buscaba era materializar el espacio la profundidad de una determinada efervescencia imaginativa desbordante, algo así como cuando se grita en una caverna para medir las dimensiones de la misma con el eco. Llega el tiempo, a avanzada edad, sin duda en que apenas se busca una determinada verificación de poderes. Por la cual se lucha, paso a paso por el declive psicológico. Durante el intervalo entre el exceso y la penuria de la afluencia por ordenar, me parece que se extiende a veces una zona indecisa, donde la costumbre, que puede crear el estado de necesidad, el gusto defensivo por dar forma a unas imágenes que inevitablemente van alejándose, el sentimiento contra lo cambiante e informe del film interior, se entrelazan inextricablemente»[454].

Por otro lado el autor añade que también la escritura puede venir por el deseo de comunicar algo, una vivencia, una escena y asimismo que la escritura es mimética en el sentido no de que mimetice la realidad sino de que se inserta en una cadena de

[454] Gracq, J., *Leyendo, escribiendo*, Ediciones y talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005, pp 152-153.

escritores, a los que, en parte trata de imitar. No gran cosa, a las alturas del siglo XX en la que se publica la obra, como vemos.

9.2.4 NOÉ JITRIK. LOS GRADOS DE LA ESCRITURA

A pesar de las expectativas puestas en este tratado, y sin desmérito de sus logros, lo cierto es sus estudios no sirven de mucho al escritor novel, a no ser que lo que quiera sea hacer una reflexión sobre su oficio, y no ejercerlo. Es decir, el volumen se sitúa en un terreno tan absolutamente teórico que de poco o nada va servir al escritor la lectura del texto, a no ser, por supuesto para pasar un buen rato.

Así vemos por ejemplo esta caracterización que el autor hace del escritor:

> «A lo largo de la historia de la cultura la figura del escritor ha suscitado sucesivas y diversas miradas que han dado lugar a otras tantas coagulaciones; el predominio de una —explicable por razones filosóficas y/o sociales propias de un época— no ha implicado la desaparición de las precedentes, seguramente hay momentos en que conviven varias, acaso más de una es asumida por un mismo escritor.
>
> […]
>
> Sobre todo a partir de comienzos del siglo XX concierta el saber de escribir con el de qué escribir técnicamente, dirigiendo el saber retórico hasta el punto del manejo; "hace lo que quiere", o debe poder hacerlo, tanto con lo que capta de lo que ocurre en el mundo, en el sentido de reorganizarlo y transmitirlo como con el universo de formas o de imágenes precedentes, de orden textual, ritual, espiritual, mitológico, etc.
>
> El escritor de vanguardia actúa predominantemente desde el saber de escribir; desvela que él sabe de qué escribir o bien aspira a llegar a él indirectamente, en

desde el código mismo, mediante actos de arrojo verbales, a veces personales, que intentan poner a todos los saberes en crisis»[455].

Como decíamos reflexiones como esta, muy interesantes las que se desgranan en el libro de Jitrik, pero poco útiles desde el punto de vista práctico, que es el que nos interesa.

9.2.5 PHILIP ROTH: EL OFICIO

A pesar de que el título del volumen que nos ocupa, *El oficio* de Philip Roth podría llevarnos a pensar que este volumen contiene ricas enseñanzas acerca del oficio de escribir, lo que encontramos en él en son una serie de conversaciones del autor con distintos escritores, y las conversaciones, salvo alguna excepción gravitan entorno a la cuestión de la situación de los escritores judíos y de qué significa escribir siendo judío.

Que podamos rescatar para nuestro trabajo dos reflexiones; una que engarzaría con las reflexiones de Virginia Woolf, acerca de la necesidad del escritor de tener experiencias distintas en la vida. Responde Kundera:

> «Para un escritor la experiencia de vivir en distintos países es una bendición. No se puede entender el mundo sin verlo desde varios lados. Mi último libro —*El libro de la risa y el olvido*—, que nació en Francia, se desarrolla en un espacio geográfico especial: los hechos que ocurren en Praga están vistos con ojos de europeo occidental, y, en cambio, lo que ocurre en Francia se ve con ojos de Praga. Es la conjunción de dos mundos. Por un lado mi país natal: en el breve transcurso de medio siglo, ha conocido la democracia, el fascismo, la revolución, el terror estalinista y la desintegración del estalinismo, las ocupaciones alemana y

[455] Jitrik, N., *Los grados de la escritura*, Manantial, Buenos Aires, 2000.

rusa, las deportaciones en masa, la muerte de Occidente en su propia patria. De modo que está hundiéndose bajo el peso de la historia y mira el mundo con inmenso escepticismo. A toro lado, Francia, que fue el centro del mundo durante varios siglos y que ahora padece la ausencia de grandes acontecimientos históricos. Por eso le encantan las posturas ideológicas radicales. Es la expectativa lírica y neurótica de alguna hazaña propia que sin embargo no va a producirse, ni se producirá nunca»[456].

Y este es todo el material que podríamos sacar en claro, escaso, desde luego para un libro que lleva por título, nada menos que *El oficio*.

[456] Roth, P., op., cit., *El oficio*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007.

10. EL CASO ESPAÑOL: UNA TÍMIDA EVOLUCIÓN

«Y quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida; y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hacen algo de nada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide este advertimiento, para aprovecharte dél en lo que te queda por decir».

Cervantes, *El coloquio de los perros*.

10.1 INTRODUCCIÓN

Mientras que en la mayoría de países del mundo occidental se fue gestando una tradición de escritos, ensayos y manuales sobre Escritura creativa en el siglo XIX; en España la situación fue un tanto distinta. A pesar de que en el Siglo de Oro hubo honrosos ejemplos acerca de cómo debía acometerse el oficio literario, especialmente *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y la *Poética* de Luzán, parece que esta tradición se ve truncada en los siglos XVIII Y XIX.

Es cierto que a finales del siglo XIX y principios del XX se producen algunos textos, pero no son comparables ni en contenido, ni en importancia para la materia, con los de otras latitudes. Esta situación se prolongará hasta muy entrado el siglo XX, tal y como semana Ramón Cañeles:

> «En nuestra propia iniciativa editorial nos vemos obligados a menudo a acudir a traducciones para suplir la falta de una producción autóctona de textos sobre Escritura creativa de suficiente rigor y originalidad. De hecho la mayoría de los libros de autores españoles que hemos publicado han sido obras de encargo, sobre

> las que hemos dado una orientación previa con el objetivo de suplir las principales carencias de la bibliografía en lengua castellana —en cuyo ámbito sólo en Argentina y, en menor grado en México y Venezuela, se puede decir que existió en el pasado una cierta tradición de publicaciones sobre la materia, aunque muchos títulos se encuentran hoy agotados y otros tantos se resienten del paso del tiempo—»[457].

Los únicos textos extensos que pueden entrar a considerarse en el siglo XIX son los ensayos de Pardo Bazán y Valera: *La cuestión palpitante*, de 1883 y *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, de 1887. Sin embargo, ninguno de los dos constituye ni remotamente una reflexión sobre el oficio de la escritura. Lo que hace el texto de la Pardo Bazán es tomar el testigo de *La novela experimental* de Zola y discutir en términos teóricos qué debe o no debe ser asunto de la novela y cuál debe ser su planteamiento estético. Valera a su vez, recoge el testigo de la Bazán y argumenta contra ella. En realidad, en estos textos se abunda en las discusiones sobre las escuelas y tendencias, todo ello animado por un muy particular trasfondo ético y político.

Aparte de estos dos textos en los que realmente no se trata el tema de la composición de la obra poco más en el horizonte; algún fragmento de Clarín sobre el cuento y algún fragmento de Pardo Bazán.

Esta situación de precariedad respecto de la materia se agravará a principios del siglo XX. Excepción hecha del texto de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, que entra, por mérito propio dentro de las grandes corrientes sobre la materia en el siglo, tal y como arriba se ha comentado, no hay textos significativos sobre el oficio de la escritura hasta prácticamente los años noventa.

[457] Cañeles, Ramón y Álvarez, Chema en el prólogo a *Escritura creativa, cuaderno de ideas,* Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2007, pp 12.

A partir de los años ochenta sí se da una afluencia mayor de textos, que ya comentaremos a final de este capítulo, tampoco estos textos acaban de llegar a las cotas fijadas por los textos coetáneos y, tal y como veremos, se continúa la tendencia de finales del siglo XIX de un cierto "retardo" en la materia, que parece estar siempre a rebufo de lo que ocurre en otras latitudes sin que haya aportaciones de textos con propuestas genuinas.

Veremos ahora cómo el desarrollo de los textos en las dos etapas citadas: finales del siglo XIX principios del XX y finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

El vacío que se observa de textos entre estos dos periodos obedece como es obvio a los acontecimientos políticos —guerra civil y dictadura franquista— que lamentablemente suponen una merma indecible no solo para esta disciplina sino para toda nuestra producción intelectual en el siglo XX.

10.2 LOS TEXTOS SOBRE LA ESCRITURA EN ESPAÑA EN EL S. XIX

10.2.1 INTRODUCCIÓN

Como hemos dicho en España los textos se centran más en el debate sobre "los ismos" que en otra cosa. En 1880 había aparecido en Francia *La novela experimental* de Émile Zola. Zola, influenciado, por el positivismo, sigue la estela de Poe de la exigencia de una «literatura científica», así, reclama una novela experimental a imagen de las ciencias: «Voy a intentar demostrar a mi vez que, si el método experimental conduce al conocimiento de la vida física, también debe conducir al conocimiento de la vida pasional e intelectual. Se trata solamente de una cuestión de grados en la misma vía, de

la química a la fisiología, después de la fisiología a la antropología y a la sociología. La novela experimental están en la meta»[458].

Así Zola explica que si el método experimental consiste en averiguar las causas materiales que determinan el surgimiento forzoso de determinados fenómenos, lo mismo debe hacer la literatura: «Pues bien, volviendo a la novela, vemos igualmente que el novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar»»[459].

Porque lo que Zola sostiene finalmente es que la novela busca la verdad de algún asunto. Con ello la aleja Zola de otras consideraciones estéticas heredadas: arte como perfección, como enseñanza moral, como expresión etc.

El asunto en cuestión parecen ser las emociones humanas: «Sin duda estamos muy lejos aquí de las certezas de la química e incluso de la fisiología. No conocemos todavía los reactivos que descomponen las pasiones y que permiten analizarlas»[460]. Y a esto añade que los novelistas son los analistas del hombre en lo que a su acción individual y social se refiere. De hecho, el trabajo del novelista será el estudio de las recíprocas influencias entre el individuo y la sociedad: «El hombre no está solo, vive en una sociedad, en un medio social y para nosotros, novelistas, este medio social modifica sin cesar los fenómenos. Nuestro gran estudio está aquí, en el trabajo recíproco de la sociedad sobre el individuo y del individuo sobre la sociedad»[461].

[458] Zola, E., «La novela experimental» en *El naturalismo*, Península, Barcelona, 1972, pp 29.
[459] Zola, E., op. cit., pp 34.
[460] Zola E., op. cit., pp. 35.
[461] Zola, E., op., cit., pp 43.

De esto se deduce que lo que se impone es remplazar las novelas de pura imaginación, idealistas, dirá Zola, por las de experimentación. El novelista debe poner de manifiesto cómo el ambiente es capaz de provocar los actos y producciones intelectuales del individuo, que a su vez influirán sobre el ambiente que los determina, etc.

Insistirá también Zola en que los novelistas experimentales no son fatalistas; si bien no creen en el libre arbitrio sí creen que el entorno modifica al individuo; de lo cual se deduce que si se modifica el entorno se modificará al individuo, y de esto último se desliga que la novela tiene un papel moralizante en la sociedad puesto que contribuye a iluminar su funcionamiento y sugerir los mecanismos de cambio social.

El texto de Zola es deontológico, elude cualquier cuestión sobre el estilo o la materialización de la novela. De hecho, después de cincuenta nutridas páginas en las que se clama por el método experimental una y otra vez, Zola no da un solo ejemplo de los pasos necesarios para escribir de acuerdo con ese método, este problema, como hemos visto es común a los textos normativos sobre la escritura.

Zola no sólo está cayendo en parte en el error que el mismo denuncia: la filosofía hueca, cierto idealismo, sino que no da ningún consejo sustancioso sobre cómo lleva a cabo su método de escritura. En realidad Zola está defendiendo una teoría del arte o de la literatura frente a otras; romanticismo, idealismo. El único momento en el que Zola da datos es cuando habla de que la necesidad de que el escritor tome notas y se ciña a hechos concretos, que no deje intervenir sus sentimientos más que allí donde sea imposible encontrar datos constatables.

El legado de Zola en este texto, pesar de todo, es inmenso, sus reflexiones sobre la función del arte son innovadoras y no en vano causaron gran estupor en su época, especialmente interesantes son sus planteamientos sobre la posibilidad de un arte

«objetivo» y sobre restringir la importancia de los sentimientos del autor, pero no aportan nada sustancioso a nuestra materia.

El hecho de que en el mundo intelectual español el texto de Zola sea el que abra el debate sobre la escritura a finales del siglo diecinueve y no los textos de Baudelaire u otros, sumado a las peculiaridades del «caso español», contribuyen a que en España la cuestión sobre el oficio de la escritura a finales del XIX quede en disquisiciones teóricas, cercanas a la crítica literaria o a la estética.

10.2.2 EMILIA PARDO BAZÁN

Emilia Pardo Bazán debate a partir de la teoría de Zola. Usamos en este estudio la edición del Instituto Cervantes[462] elaborada a partir de la de *Obras completas, I*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891 y cotejada con la edición crítica de José Manuel González Herrán (Barcelona, Anthropos, 1989).

—Defensa del naturalismo

La cuestión palpitante trata poco sobre el arte de la ficción, Pardo Bazán deja claro que no se pueden dar recetas para escribir y a partir de ahí expone su explicación del naturalismo, su crítica, la defensa de las obras de Zola, la crítica a la novela inglesa y la defensa del realismo como escuela de escritura.

Pardo Bazán hace una defensa de la figura de Zola frente a los que lo acusan de impiadoso, determinista y prácticamente enviado del diablo; aunque critica que los resultados de su método de escritura no sean enteramente satisfactorios: «Digo su

[462] Pardo Bazán Emilia, *La cuestión palpitante*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html.

flaqueza, porque si es verdad que hoy exigimos al arte que estribe en el firmísimo asiento de la verdad, como no tiene por objeto principal indagarla, y la ciencia sí, el artista que se proponga fines distintos de la realización de la belleza, tarde o temprano, con seguridad infalible, verá desmoronarse el edificio que erija. Zola incurre a sabiendas en tan grave herejía estética, y será castigado, no lo dudemos, por donde más pecó»[463].

La autora se dirige a un público, el español, que tenía riesgo de perderse en prejuicios antes de leer siquiera la obra del autor francés y de desterrar todo lo que oliese a naturalismo; así, aunque Pardo Bazán niegue, por ejemplo, los principios del darwinismo y otros de la ciencia moderna —el materialismo en general— y le parezca que Zola yerra al apoyarse en este credo, no por ello deja de admirar su obra: «¿Qué le queda, pues, a Zola, si en tan deleznables cimientos basó el edificio orgulloso y babilónico de su Comedia Humana? Quédale lo que no pueden dar todas las ciencias reunidas; quédale el verdadero patrimonio del artista; su grande e indiscutible ingenio, sus no comunes dotes de creador y escritor»[464].

Defiende también algunas de las innovaciones técnicas que a partir de los principios del naturalismo, como el monólogo interior: «Pues Zola —y aquí empiezan sus innovaciones— presenta las ideas en la misma forma irregular y sucesión desordenada, pero lógica, en que afluyen al cerebro, sin arreglarlas en períodos oratorios ni encadenarlas en discretos razonamientos; y con este método hábil y dificilísimo a fuerza de ser sencillo, logra que nos forjemos la ilusión de ver pensar a sus héroes»[465].

Luego se mete la autora en el tema de la moral en la obra literaria, el motivo fundamental por el cuál Zola era tenido por demonio en España y el verdadero quid de la cuestión. El texto de Pardo Bazán es elocuente en este aspecto más por lo que calla que por lo que dice, aunque a veces, desgraciadamente, también por lo que dice. Se hace

[463] Pardo Bazán, *La cuestión palpitante.*
[464] Pardo Bazán, *La cuestión palpitante.*
[465] Pardo Bazán, *La cuestión palpitante.*

evidente el trasfondo de sus páginas: a la escritora le gustaría discutir sobre cuestiones de estilo y de composición de la obra, lo que le interesa y con más gusto comenta; sin embargo el tema, el verdadero tema que se ve obligada a tratar, es bien otro: ¿Es la obra naturalista o realista, o el «ista» que se quiera, católica en definitiva?

Se esfuerza la literata en defender que la moral de las obras literarias no puede ser juzgada simplemente; que no pueden desterrarse aquellas en las que aparezcan acciones indecorosas o en las que las acciones indecorosas no reciban su justo castigo. Pero se esfuerza en vano, porque se ve obligada a hacer confesiones de fe: «Para mí, no hay más moral que la moral católica, y sólo sus preceptos me parecen puros, íntegros, sanos e inmejorables»[466]. No solo ella, sino el propio Clarín, en prólogo a la edición que se maneja, se ve forzado también a recordar que doña Emilia era, ante todo una dama católica[467].

Se comprende que las disquisiciones en España acerca de los métodos de composición no llegaran a gran cosa, tan ocupados estaban los escritores defendiéndose de las acusaciones de impiedad o afrancesamiento, que venían a ser lo mismo.

Más escabroso se pone el texto cuando Pardo Bazán trata de la novela inglesa y empieza juzgándola por el rasero religioso: «¡La Reforma! Donde quiera que prevaleció su espíritu, fue elemento de inferioridad literaria; y bien sabe Dios que no lo digo por encomiar el Catolicismo, cuya excelencia no pende de estas cuestiones estéticas, sino por dar a entender que la novela inglesa se resiente de su origen. De cuantos géneros se cultivaron en Inglaterra desde Enrique VIII acá, la novela es donde más se infiltró el

[466] Pardo Bazán, *La cuestión palpitante.*

[467] En el prólogo a la segunda edición de *La cuestión palpitante* –que aparece también en la edición electrónica que manejamos- dirá Clarín: «Emilia Pardo es católica, sinceramente religiosa; ama las letras clásicas, estudia con fervor las épocas del hermoso romanticismo patrio, y con todo reconoce, porque ve claro, que el naturalismo viene en buena hora porque ha sabido llegar a tiempo».

protestantismo: por eso los ingleses no produjeron un Quijote, es decir, una epopeya de la vida real que pueda ser comprendida por la humanidad entera»[468].

A partir de este momento el texto se desliza por unos derroteros más bien aterradores; se nota la inquina hacia el protestantismo y también cómo desfallece el texto, tornándose panfleto. No conforme con liquidar a de un plumazo a Foe y a Swift por considerarlos infantiles y de moral individualista —antes se había despachado a Poe por considerar su obra un engendro que mezcla la ciencia con lo real, como la Verne, contra la que tampoco escatima insultos—, la Bazán afirma: «[…] desde que faltaron Dickens, Thackeray y Lytton Bulwer, el primer novelista inglés fue una mujer, Jorge Elliot.

A consecuencia de este predominio de la mujer, la novela inglesa propende a enseñar y predicar, más bien que a realizar la belleza. Apenas la hija del *clergyman* ase la péñola, se encuentra a la altura de su padre, y, ¡oh inefable placer!, ya puede ir y doctrinar a las gentes; no sólo posee una cátedra y un púlpito, sino que dispone de medios materiales para la propaganda de la fe»[469].

Acto seguido defiende el realismo español que empezara con Mesonero Romanos y Pereda y llegara a su cumbre con Galdós. Acaba resumiendo que también en España las dos escuelas: la realista y la idealista están en pugna, como en Francia. Termina con un excurso sobre la situación real de la novela en España: lamentable, poco valorada y del escritor, lo mismo, sin ingresos, etc. Esto devuelve algo de aire al libro y que sí podría considerarse que trata en alguna medida los asuntos al menos tangenciales que, sobre la creación literaria, se están tratando en otras latitudes.

En resumen, poco se trata en esta obra del oficio de la escritura, y los aspectos de los que se habla no son centrales —la función y moral de la obra de arte, la relación de la

[468] Pardo Bazán, *La cuestión palpitante.*
[469] Pardo Bazán, *La cuestión palpitante.*

obra con las creencias, etc.—, como vemos que está ocurriendo en la mayor parte de las obras contemporáneas.

—Un ejemplo de escritura: *La Quimera*

Ya entrado el siglo XX, en 1905 aparece una obra de nuestra autora: *La Quimera*, en cuyo prólogo podemos encontrar alguna otra disquisición sobre el arte de la escritura. Pardo Bazán explica en parte cómo la obra se gesta a partir de la idea de construir una sátira sobre su sociedad:

> «Si se me permite una breve digresión, antes de indicar, por mi gusto y no porque interese, qué idea desenvuelvo en *La Quimera*, observaré que quizás no se ha definido claramente la sátira social, y solemos confundirla con la sátira de clase y la personal. Sátira social es aquella que, en los vicios y faltas de las clases o de los individuos, sorprende los síntomas de decadencia y descomposición de la sociedad entera y se adelanta a la Historia: tales fueron algunas de Quevedo (no todas, ciertamente); tales, las famosas de Juvenal, donde resuena el toque de agonía del Imperio romano. Sátira de clase es la que ve sólo en el conjunto un factor, y a él endereza sus tiros. Así, Álvaro Pelagio lamentaba especialmente los pecados y desmanes de la clerecía. La sátira personal amontona, sobre pocos o sobre uno solo, las culpas de todos; es, de fijo, la más apasionada y sañuda, y, como ejemplo, citaré el Paralelo de Villergas entre Espartero y Narváez. Para ser víctima de esta última clase de sátira, es preciso descollar»[470].

Narra también la autora cómo a partir de las ideas de la sátira y de la ambición da con el personaje central del texto: «El mal de aspirar lo he representado en un artista que no

[470] Pardo Bazán, *La Quimera*, 1905, consultada en la Biblioteca Virtual: http://www.biblioteca.org.ar/libros/131503.pdf.

me atrevo a llamar genial, porque no hubo tiempo de que desenvolviese sus aptitudes, si es que en tanto grado las poseía; pero en cuya organización sensible, afinada quizá por los gérmenes del padecimiento que le malogró la aspiración, revestía caracteres de extraña vehemencia»[471].

Cuenta Pardo Bazán cómo le van surgiendo los ambientes y trama de la novela:

> «Ignoro lo que el desgraciado joven hubiese hecho; conozco, en cambio, lo que le agitaba y enloquecía, cómo se dejaba arrastrar palpitante en las garras de la Quimera; y la batalla entre su aspiración y las fatalidades de la necesidad me pareció tanto más dramática, cuanto que, para un artista en quien la Quimera no tuviese fijos sus glaucos ojos, la situación de halagado retratista de damas hubiese sido gratísima y provechosa. El rapín bohemio, soplándose los dedos en su solitaria buhardilla, no me importa tanto como este otro bohemio rápidamente puesto de moda y celebrado, invitado a las casas de más tono, envuelto en sedas y encajes, asfixiado de perfumes, pero agonizando de nostalgia, despreciándose y acusándose de traición al ideal, y resignándose a la suerte ya la caricia de los poderosos, sólo porque esperaba que le proporcionasen manera de encaminarse a la cima ruda, inaccesible, donde ese ideal se oculta. No de otro modo, el soldado en vísperas de combate huye de los brazos amantes para incorporarse a su bandera. Mientras notaba día por día la curva térmica de la fiebre de aspiración en Silvio Lago; mientras obsesionaba mi imaginación La Quimera, la veía apoderada de infinitas almas, ya revistiendo forma sentimental (como en Clara Ayamonte) ya imponiéndose a las colectividades en el anhelo de una sociedad nueva, exenta de dolor y pletórica de justicia; y conocí que el deseo está desencadenado, que la conformidad ha desaparecido, que los espíritus queman aprisa la nutrición y

[471] Pardo Bazán, Emilia, *La Quimera*.

contraen la tisis del alma, y que ese daño sólo tendría un remedio: trasladar la aspiración a regiones y objetos que colmasen su medida»[472].

Y finalmente explica cómo de la estructura misma de la obra acabaron derivándose consecuencias morales, no buscadas sino que se adheridas de manera natural al texto:

> «Los que pretenden reflejar la vida moral. No sería fácil aplicar nombres propios a los personajes de *La Quimera*, en el sentido que los curiosos exigen; y si asoman caras conocidas, se las ve tan normales y sonrientes como en visita o en el teatro; así las pintaba Silvio. De la contemplación del destino de Silvio he sacado involuntariamente consecuencias religiosas, hasta místicas, que sin mezquinos respectos humanos vierto en el papel. No me complacen las novelas con fines de apología o propaganda; pero cuando, sin premeditación, se incorpora a la obra literaria lo que no quiero llamar convicciones ni principios, porque son vocablos intelectuales y militantes, sino sentires y llamamientos; si bajo la ficción novelesca palpita algún problema superior a los efímeros eventos que tejen el relato; si un instante el soplo divino os cruza la sien, ¿por qué ocultarlo? ¿No es esto tan verdad como las funciones del organismo?»[473].

Este prólogo sería lo más cercano que hemos podido encontrar en la literatura de la época española sobre el arte de la ficción, en él Pardo Bazán explica, de manera sucinta, eso sí, parte del proceso de la escritura de la obra. Sería un tímido intento de *work in progress*. Sigue además en su exposición, como ha podido observarse, los principios del realismo que la autora defendiera en su obra más teórica. La novela habría surgido de la mezcla entre la escrupulosa observación de la realidad material y moral. Sin embargo, tal y como la propia autora reconoce, existió en la composición de la obra un elemento:

[472] Pardo Bazán, E., *La Quimera*.
[473] Pardo Bazán, E., *La Quimera*.

la imitación de la sátira, que no casa exactamente con los presupuestos del realismo tal y como ella misma los defendía.

Este detalle pone de nuevo de manifiesto la distancia que suele separar la teoría literaria de la práctica de la escritura —recordemos el caso de Poe—, lo mal que casan los reinos del ser y del deber ser, por usar la terminología kantiana.

—Apuntes sobre la escritura

Algún otro apunte breve acerca de la extensión del cuento encontramos en *La literatura francesa moderna*, publicado originalmente en 1912*:*

> «"El cuento, hijo del apólogo, no se presta a digresiones y amplificaciones [...] (las cuales) son admisibles en la novela propiamente dicha, porque (Maupassant nos lo advierte en el sustancioso prólogo de la suya, Pedro y Juan) para la novela no hay reglas ni límites [...] En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrando. [...] Ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica. [...] No es, pues, una diferencia de dimensiones tan solo lo que distingue a la novela larga del cuento [...] Es también una inevitable diversidad de procedimientos. [...] La forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela, y esta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación. Al decir que la forma del cuento ha de ser doblemente artística, no entiendo por arte el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor

propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo. El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse...»[474].

Apenas si encontramos algún comentario en sus artículos de prensa. Por ejemplo en el artículo "Cuentistas", que fue originalmente publicado el 11 de agosto de 1920, muy lejos de la época que nos ocupa.

En este artículo discute la Bazán la poca conveniencia de alargar el cuento hasta convertirlo en novela, por ceder a la presión del mercado editor-lector; algunos de sus pasajes dan pistas sobre la escritura de ambos géneros:

> «Tiene razón Hernández Catá: la codicia ha venido a enturbiar el asunto. Y no yerra cuando manifiesta que gran cantidad de novelas «largas» no son más que cuentos aguados, como el chocolate de las patronas. No siendo posible que tantos temas novelescos desarrollables se ofrezcan a la observación, ni siquiera a la fantasía, el remedio está en transformar en novela lo que debiera ser cuento, y por el socorrido sistema del relleno, de entretejer episodios y personajes que igual fuera suprimir, llegar a las 300 de ritual. Yo que creo que así es como se procede en Inglaterra, para dar abasto a la voracidad de los magazines. Las mismas necesidades crean las mismas funciones. (...) Ya que se ha mencionado a Hernández Catá, diré que la novela por él traducida, Pan, de Knut Hamsun, que ha publicado Biblioteca Nueva, me hace el efecto justamente de un cuento diluido en

[474] Pardo Bazán, E*., Literatura francesa moderna*. Tomo III: el naturalismo [1912], en Catharina V. de Vallejo, Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas), Miami, Ediciones Universal, 1989, p. 58.

descripciones, digresiones y sentimiento lírico, para suplir la falta de interés y de calor humano »[475].

10.2.3 VALERA: EL ARTE DE ESCRIBIR NOVELAS

Unos años después de la aparición de *La cuestión palpitante*, concretamente en 1887, sale a la luz un libro de Valera: *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Por el título, claramente inspirando en aquél otro de Lope de Vega, podría pensarse que Valera sí va a meterse en materia y va a considerar aspectos, por así decir, más prácticos del tema de la escritura narrativa. Pero enseguida descubrimos que no es tal el caso; de nuevo Valera se enfrasca en la cuestión de la discusión del Naturalismo, sus principios, sus desmanes, etc.:

> «Infiérnese, pues, que la pretensión del naturalismo de convertirse en ciencia experimental y de hacer que adelante la fisiología, la patología, la sociología y otras logias, o es broma o señuelo para atraer a los párpados y hacer que lean ciertos libros, verdes a menudo, creyendo que los lectores se convierten al leerlos en patólogos, fisiólogos y sociólogos, o es una de las mayores simplezas que se ha podido sentar en la mollera de ningún ser humano.
>
> Pero, ¿y la moral? se medirá; pero, ¿y el precepto de Horacio, *lectorem delectando pariterque monendo*?»[476].

Como ya podemos observar el tema y tono de la obra no dista mucho del de Emilia Pardo Bazán; el texto entero será un abundamiento en la cuestión del Naturalismo. Explicará Valera que un naturalismo «bueno», el que se practica en el país, claro está y

[475] Pardo Bazán, E., *Un poco de Crítica*: artículos en el ABC de Madrid (1918-1921), Edición de Marisa Sotelo Vázquez, Universidad de Alicante, 2006, p. 173-174.
[476] Valera, J.*, Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en *Obras completas*; Tomo XXVI, (Crítica Literaria), Madrid, Imprenta Alemana, 1934, p. 23.

uno «malo», el extranjero. El criterio para juzgar la bondad o maldad del asunto será moral, no literario ni de estilo, ni nada parecido. Dejamos aquí una cita para que quede constancia del tono general de la obra:

> «La vanidad de los sabios experimentales y el asombro con que miran sus propios descubrimientos los han llevado a negar la religión y la metafísica; pero como sin religión o sin metafísica no podemos pasar, inventan, sin querer, cierta metafísica enclenque, canija, enteca y vergonzante, con que suplen la falta. Es evidente que, al inventar tan ruin metafísica, se sirven de la imaginación, pues no deja de ser imaginación, aunque enferma y pobre. Sus alambiques, sus escalpelos y sus microscopios, ni niegan ni afirman, ni valen para tal uso. Todo lo que digan de que no hay Dios, ni alma, ni espíritu; de substancia única, de agrupamiento de átomos eternos é indestructibles, y de que lo consciente sale de lo inconsciente, está más en el aire, y es más obscuro, irracional e incomprensible a todo entendimiento sano, que los milagros de Mahoma o el más absurdo cuento de hadas. La diferencia consiste, además, en que los milagros de Mahoma, falsos y todo, sirvieron á los que en ellos creían para conquistar el mundo desde el extremo oriente del Asia hasta más al Norte de los Pirineos, y el cuento de hadas sirve para divertir; pero, con estas metafísicas negativas de los sabios experimentales, casi nadie se divierte y sólo se conquista aburrimiento o enojo»[477].

[477] Valera, J., op. cit., pp 28.

10.2.4 CLARÍN: FRAGMENTOS

De Clarín tenemos algún fragmento en el que se habla de la composición de la obra literaria. Algunas apreciaciones sobre el cuento en un artículo «La prensa y los cuentos», que apareció en *Crítica Popular* en 1896. En él Clarín discute acerca de la necesidad de que el cuento cobre relevancia en el panorama de las letras españolas y también sobre el beneficio que la prensa periódica, donde es fácil por su longitud, que se publiquen relatos puede suponer para el género.

De todos modos Clarín no da más especificaciones sobre la composición del relato. Solo comenta que tiene tanta complejidad como la novela:

> «El cuento no es más ni menos arte que la novela; no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa: es más difícil para el que no es cuentista. En general, sabe hacer cuentos el que es novelista, de cierto género, no el que no es artista. Muchos particulares que hasta ahora jamás se habían creído con aptitudes para inventar fábulas en prosa con el nombre de novelas, han roto a escribir cuentos, como si en la vida hubieran hecho otra cosa. Creen que es más modesto el papel de cuentista y se atreven con él sin miedo. Es una aberración. El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un cuento, como no hará una novela. [...] Además, entre nosotros se reduce en rigor la diferencia de la novela y del cuento a las dimensiones, y [...] no es así [...] Pero lo peor no es esto, sino que se cree con aptitud para escribir cuentos, porque son cortos, el que reconoce no tenerla para otros empeños artísticos. El remedio de este espejismo de la vanidad depende, en el caso presente, de los directores de los periódicos»[478].

[478] Alas, L., "Clarín", «La prensa y los cuentos», en *Crítica Popular*, Editorial Doble J, Sevilla, España, 2007, pp 73.

10.2.5 CONCLUSIONES

Esta clamorosa escasez en el terreno del tratado sobre la escritura, que tendrá sus consecuencias en el país a largo plazo, se verá en parte aminorada con la llegada de la generación del 98. Ya entrado el siglo XX hay al menos un texto, como decíamos, que puede contarse con honores entre los grandes textos del siglo acerca del oficio de la escritura: *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno, publicado en 1927. A partir de los años treinta, como casi todo en resto de la producción intelectual del país, los textos sobre el oficio de la escritura desaparecen. Durante el periodo de la dictadura franquista y hasta los años ochenta solo un artículo de Azorín[479], publicado en ABC en el año 1944, y posteriormente los trabajos sobre el cuento y la novela de Baquero Goyanes[480] contribuyeron al desierto panorama de ensayos sobre el arte de la escritura.

Otra cosa bien distinta ocurría con la producción en lengua castellana al otro lado del atlántico donde, desde que en 1925, Horacio Quiroga publicara sus primeras anotaciones sobre el arte de la escritura de relatos, fueron apareciendo paulatinamente ensayos, artículos y reflexiones sobre el oficio de la escritura de ficción.

[479] Azorín, «El arte del cuento», ABC, 20 de enero de 1944.

[480] Baquero Goyanes, «La novela y sus técnicas», *Arbor: revista general del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, núm.16:54 (junio 1950). Y, Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela, qué es el cuento?* Universidad de Murcia, 1998.

10.3 LA MATERIA EN ESPAÑA EL SIGLO XX

10.3.1 INTRODUCCIÓN

Como ya anunciábamos arriba, poco se escribe en España sobre la materia hasta que la década de los ochenta del siglo. Hay, sin embargo, algunas excepciones, como la de la obra que publica Gómez de la serna en la década de los veinte.

Gómez de la Serna publicó una serie de artículos y proclamas en los que recogía algunas de sus inquietudes acerca de la escritura. En ellos, recogidos por la editorial Tecnos por Ana Martínez-Collado en 1988[481], el autor trata de introducir algunos de los conceptos claves de la escritura futurista y vanguardista como el uso del humor, el fragmento, la improvisación, etc.

Todas estas ideas acaban cristalizándose y plasmándose en su idea acerca de la escritura de las greguerías, que publica en el prólogo a las mismas de 1917, entre otros podemos leer fragmentos como este: «Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas»[482].

Y otros fragmentos semejantes en los que reclama para su escritura ese ahondar en lo inconsciente, a pesar de que, como sabemos el resultado acabó convirtiéndose más bien en automatismo que sigue una fórmula.

Sin embargo, Gómez de la Serna estaba convencido de que la fórmula, la aplicación de la fórmula no servía para la escritura y así lo afirmará también en 1931 en su «Novelismos», perteneciente a la primera edición de *Ismos.* En el mismo trata de defender la idea de una novela que se libere de los cánones tradicionales de trama, composición, etc., para ser más fluida:

[481] Gómez de la Serna, R., *Una teoría personal del arte*, Tecnos, Madrid, 1988.
[482] Gómez de la Serna, R., *op., cit.,* pp 125.

«Sin la banalidad del detectivismo, debe seguir la novela la ruta de lo inesperado, pues el lector de hoy, mucho más sagaz que el de antaño, comprende a dónde va a parar la novela y qué caminos seguirá en cuanto se esboce cualquier conflicto tópico.

Todo, hasta lo más inverosímil y arbitrario debe portarse con naturalidad, teniendo en cuenta que la naturalidad cambia según las épocas, y la naturalidad de estos días no es de ninguna manera la de anteayer.

[…]

La novela, aunque digan otra cosa los viejos augures, está en el momento de abrir sus páginas a luces que alegren sus salones. Aunque por el pronto no cumplan por completo el programa las novelas que se inician, hay ya en ellas los primeros desgarrones hacia otros espacios […].

En este mundo en que todo sucede ilimitado, confinado, en plena asfixia, debía de haber novelas en que la vida estuviera resuelta con mayor amplitud, en mayor libertad de prejuicios, con imágenes más audaces y claras»[483]

.

Este sería el único intento, excepción hecha de la obra de Unamuno, por introducir en la cultura española las técnicas y teorías acerca de la práctica de la escritura que se estaban popularizando en el mundo occidental. De este momento, tal y como anunciábamos tenemos que dar el salto hacia las últimas décadas del siglo XX.

La única excepción a esta regla la encontramos en un texto de Benet de la década de los sesenta: *La inspiración y el estilo*. A pesar de que finalmente su propuesta no resulte de demasiada utilidad sí que es cierto que es uno de los mejores textos, a nivel teórico y estilístico que se dan en el siglo, y tampoco es menos cierto que es uno de los pocos de

[483] Gómez de la Serna, R., op., cit., pp 169.

los escritos en la península que tienen una propuesta propia, ya que lo cierto es que la mayoría de textos que aquí vamos a revisar se escriben en la estela de otros textos que estaban apareciendo o habían aparecido en otras latitudes y carecemos de pocas propuestas genuinas. Parece que la tónica que se marcaba a finales del XIX se mantiene también a lo largo del XX con tímidos intentos de superación, como veremos.

10.3.2 BENET: INSPIRACIÓN Y ESTILO

Corría el año 1963 cuando Juan Benet empezó la composición de los artículos que luego aparecerán publicados bajo el nombre de *La inspiración y el estilo* en 1966 en la *Revista de Occidente*.

A pesar de que pudiera parecer que el libro va hablar de la relevancia de la inspiración en la escritura lo que hará el autor madrileño será realmente criticar el papel de la inspiración para defender una literatura totalmente autoconsciente en la que el autor es casi más un sociólogo de la literatura que un creador. El autor debe, según Benet, sobre todo hacerse un hueco, conocer la tradición y a sus contemporáneos y dedicarse a escribir lo que falta, es decir, encontrar lo que podríamos denominar su «nicho ecológico».

Es curioso que Benet escribe este ensayo cuando apenas ha publicado obra de ficción y no es, ni mucho menos, la conocida figura de las letras que llegará a ser en años posteriores, por lo que este texto; a diferencia de la mayoría de textos de escritores que estamos barajando, es un texto sobre la escritura prácticamente antes de que esta se produzca, por lo que es más un programa que un texto sobre la práctica real de la escritura. Así lo consideraba Martín Gaite en una conferencia dada en Salamanca en 1996, a propósito de los ensayos de Benet:

> «El hueco que Benet, al filo de sus cuarenta años, añoraba en el mundo de las letras respondía a una búsqueda ansiosa entreverada de miedo y altivez, ya que no estaba dispuesto a conformarse con la instalación en un puesto cuyas condiciones de habitabilidad no estuvieran marcadas por él mismo. Por eso he dicho antes que la publicación en 1966 de *La inspiración y el estilo* significó la declaración de principios y carta de presentación de un aspirante a escritor que se había dejado matar antes que confesar públicamente su bisoñez y menos aún su aprensión ante lo desconocido»[484].

Tiene el texto, en su carácter de texto programático algunos puntos de interés:

—El surgimiento o inicio de la carrera de escritor: cálculo de posibilidades

De acuerdo con Benet el escritor novel es sobre todo «voluntad de escribir» y lo que querría es fundamentalmente es ver un libro suyo publicado, por ese motivo lo fundamental para él es hacer un cálculo de posibilidades de encontrar, como mencionábamos, su «nicho ecológico». A este cálculo, dice Benet, se lo ha llamado, por simplificar inspiración, pero no es tal:

> «La primera visión del vacío de un escritor espoleado por la vocación, de un hombre que desconoce a la muchedumbre ha de ser por fuerza muy compleja. Uno se pregunta por ese procedimiento que le permite acertar. […]. Ciertos enigmas de esta índole se resuelven con una gran soltura haciendo uso de una palabra que funciona como un comodín: la inspiración. Si un escritor acierta, aun partiendo de una ignorancia sublime, se dice que ha estado inspirado y el caso queda resuelto. […]Yo no creo que la luz de la inspiración sea capaz de descubrir

[484] Martín Gaite, C., en Epílogo a Benet, J., *La inspiración y el estilo*, Alfaguara, Madrid, 1999, pp 239.

ningún hueco, porque la inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. No creo por consiguiente, que con la sola ayuda de la inspiración se pueda crear un estilo; creo más bien que ese hueco del que antes hablé no es nunca un estilo sino un tema arrinconado, desdeñado u olvidado por un estilo previo con el que el escritor novel, voluntaria o involuntariamente, inicia su carrera»[485].

Para Benet lo único que le es dado al escritor es su vocación y esta no es más que la conciencia de un vacío, de algo que quiere crear y de que está persuadido que falta en el mundo de la cultura, además esta percepción es, mayoritariamente errónea, dice Benet, pero eso no lo sabrá el escritor hasta tiempo después.

Cuando es consciente de esto, es decir, de su falta de originalidad —en los temas y planteamientos— es cuando el escritor estaría en condiciones de ser escritor; basándose únicamente en la construcción de un estilo: «Después, a partir del primer ejercicio, el escritor comprende que para seguir adelante tiene que dedicarse al pulimiento de la dicción a la forja de un estilo, convencido de que su obra no se puede edificar sobre las veleidades de la inspiración y la varia fortuna sino sobre aquellos otros valores no sólo más sólidos sino más controlados y sujetos a su voluntad […]. La madurez supone casi siempre un estilo porque es el estado que comienza con la decisión de abandonar la búsqueda del vacío para dedicarse al pulimiento de la herramienta»[486].

Con todo, Benet no niega que exista la inspiración en la composición de la obra, lo que niega es que sea algo independiente de la voluntad del escritor, sino que parte de su voluntad aunque la misma voluntad no sea consciente: «La voluntad del escritor, como la de cualquiera, está trazada a partir de una determinación y suele mantenerse más o menos constante tanto a lo largo de los altibajos de fuerza de su voluntad —creada por

[485] Benet, J., op., cit., pp 34-36.
[486] Benet, J., op., cit., pp 45.

ésta, pero encomendada a otros agentes— como de aquellas aptitudes para convertirla en obra que emanan de su conciencia estética. Así, la inspiración —el dictado de un lenguaje concreto— puede brotar, cuando entre los polos del escritor existe un cierto estado de tensión creado por la voluntad, con una cierta independencia del conocimiento»[487].

Y finalmente hace una última matización a su postura matizando la de las principales fuentes de las que está bebiendo, Poe y Flaubert, al reconocer que sus filosofías de la composición, excesivamente racionalistas, les impidieron una prosa más brillante o fluida.

Es imposible no notar la filiación de Benet con los textos de Poe y de Flaubert. Especialmente con este último, por su obsesión con el estilo. Sin embargo no podemos dejar de señalar que, como arriba anunciábamos, estamos ante una propuesta singular: la escritura como cálculo, pero no solo como cálculo de efectos poéticos —que defendería Poe— sino como cálculo de posibilidades efectivas de publicación, etc. La segunda propuesta llamativa de Benet es la identificación de ese cálculo con el estilo y la casi total denostación de la inspiración.

Como en el caso de Poe nos suscita un gran escepticismo la posible utilidad práctica de esta propuesta de Benet. Especialmente en los tiempos que corren —en los que desde luego se publica mucho más que en la época de Benet— no parece tarea fácil que el autor novel tenga que conocer todo lo que se publica y se lee para encontrar el hueco que la providencia ha dejado para él. Como en Poe vemos más pose y defensa de una postura teórica que un compromiso real con el proceso de la escritura.

Sin embargo el texto, en el erial que era para nuestra materia, la España de los años sesenta no deja de ser sorprendente e interesante. Otra cosa distinta sucede si se lo

[487] Benet, J., op., cit., pp 80.

pusiera al lado de los grandes textos de la época, en este caso, y muy a diferencia del texto de Unamuno, el tamaño de la propuesta disminuye significativamente.

10.3.3 MUÑOZ MOLINA: LA REALIDAD DE LA FICCIÓN

La realidad de la ficción es una conferencia pronunciada en la fundación Juan March en 1991 y dada prensa en el año 1992[488].

Muñoz Molina divide las conferencias en cuatro partes en las que va discurriendo sobre algunos de los elementos que participan en la composición de ficciones. Como es tristemente habitual en los autores españoles encontramos en el texto muchas divagaciones que podríamos considerar como de carácter general y poco trabajo de análisis del trabajo de escritura propiamente dicho. Con todo, hay en el transcurso de las conferencias algunos detalles destacables, si no por su originalidad, sí porque apuntalan algunas de las apreciaciones que se han ido haciendo por autores anteriores acerca del arte de la ficción:

—El origen de la escritura no es la historia, sino la mirada

Con esta idea nos remontamos a Flaubert:

> «De aquí deducimos una enseñanza técnica que también es moral: en cualquier parte, en nuestra casa, en nuestra vida diaria, en el interior de cada uno de nosotros, existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción; pero para advertirlo es precisa una actitud que es tanto un arma o un instinto del novelista como de cualquiera que viva con un interés

[488] Muñoz Molina, A., *La realidad de la ficción*, Renacimiento, Sevilla, 1992.

> apasionado por la experiencia del mundo. En el origen del acto de escribir está el gusto de mirar y aprender y la convicción de que las cosas y los seres merecen existir: un sentimiento de respeto y a la vez de gratitud, una curiosidad que es sobre todo una celebración de la pluralidad de la vida y del valor irreductible de cada una de ellas. El escritor no anda en busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas»[489].

Por más que esta afirmación tenga evidentes puntos flacos, parece improbable que para ser novelista haya que compartir todas las buenas intenciones y valores morales que afirma Molina en este texto; sin embargo sí coincide con la afirmación básica que citábamos arriba. Incluso, en un extremo coincide también con la de Kundera acerca de cómo la novela da cuenta de la pluralidad de lo real por contraposición a la filosofía.

—La importancia de la mirada

Un poco más adelante en el texto Molina recalca su idea de la importancia de la mirada añadiéndole algunas otros componentes que a estas alturas ya casi se presentan como tópicos: «Si escribir es primero el arte de mirar y luego de seleccionar, en su tercer paso, el definitivo es un arte combinatorio, lo cual nos conduce de nuevo a la semejanza con los sueños, donde lo que más nos choca no son las imágenes que vemos, sino el modo inexplicable en que lo que posible y lo imposible, lo cómico y lo atroz, los vivos y los muertos, se relacionan entre sí con toda naturalidad»[490].

Algunas reflexiones también aparecen sobre el tema del estilo, de corte unamuniano, aunque sin llegar en ningún momento a la radicalidad del planteamiento de Unamuno:

[489] Muñoz Molina, A., op., cit., pp 18-19.
[490] Muñoz Molina, A., op., cit., pp 24.

> «Pues no basta con ser un simio diligente: también hay que ser un simio agradecido, darse cuenta de que el estilo no es un sistema de guiños, de adornos y de costumbres verbales, sino un ejercicio desvelado y continuo de naturalidad, de valentía y de vigilancia. Desvelo y naturalidad para saber qué es lo que uno tiene que decir y decirlo con las únicas palabras posibles, para no impostar ni engolar la propia voz»[491].

Sobre la corrección también tiene Molina algún comentario interesante aunque manido también, de resonancias chejovianas:

> «La elipsis es el gran aprendizaje de un novelista. Cuando yo escribía mi primera novela, mis mayores sufrimientos no me los daba nunca la narración de los hechos fundamentales, sino la de ciertos detalles engorrosos que era incapaz de resolver. Hacer que un personaje saliera de una habitación, por ejemplo, me costaba más sudores que si tuviera que sacarlo yo en brazos. Dedicaba páginas insufribles a subir las escaleras, a tomar café o a encender cigarrillos. Voy aprendiendo poco a poco que tan valioso como añadir es tachar: y me gustaría que alguna vez me sucediera lo que dice Lampedusa de Stendhal, que logró resumir una noche de amor en un punto y coma»[492].

Poco más aporta el texto de Muñoz Molina, que podríamos considerar casi, como una introducción a las consideraciones clásicas acerca de la materia, a pesar de que el autor no hace una sola referencia, cuando es evidente cuáles han sido sus fuentes.

[491] Muñoz Molina, A., op., cit., pp 57.
[492] Muñoz Molina, A., op., cit., pp 79.

10.3.4 GIMFERRER: ITINERARIO DE UN ESCRITOR

En 1993 Gimferrer edita *Itinerario de un escritor*[493], un libro semiautobiográfico en el que el autor reflexiona sobre las motivaciones y el camino que sigue el escritor hasta que puede considerarse tal.

Empieza el autor sosteniendo que el gusto por escritura surge por imitación:

> «Está claro que escribimos para expresarnos y que leemos para llegar, también, a expresarnos. Pero, analicemos este hecho más de cerca. ¿Qué leemos? ¿Qué determina que imitemos lo que hemos leído? Hay que distinguir dos niveles. Un niño, y más adelante un muchacho, puede leer determinadas cosas y recoger de ellas determinadas impresiones. Hay mucha relación entre el tipo de libros que tiene la oportunidad de leer y la enseñanza que recibe. Esta lectura puede crearle la necesidad de imitar lo que ha leído, que puede llegar a confundirse con una necesidad de expresarse a sí mismo. Durante mucho tiempo no podemos expresarnos a nosotros mismos si no lo hacemos a través de aquello que nos ha gustado. Imitaremos lo que nos ha complacido en otros autores y que, inevitablemente, en este contacto inicial, habremos entendido o experimentado mal y en otra lectura habremos captado muy bien»[494].

Vuelve a invadirnos la misma sensación que con todos los tratados producidos en España a partir de la transición: no sabemos muy bien si los autores se están riendo de nosotros, por lo bajo de sus exposiciones, si quieren ejercer a propósito este tono didáctico en el repiten uno tras otro tópicos o temas que ya han aparecido una y otra vez en este tipo de estudios desde finales del siglo diecinueve o si, realmente, la dictadura

[493] Gimferrer, P., *Itinerario de un escritor,* Anagrama, Barcelona, 1996.
[494] Gimferrer, P., op., cit., pp 12-13.

impuso un velo tan espeso en la cultura española que es como si todo lo que ocurriera en la cultura en el siglo XX hubiera que volver a repetirlo como algo novedoso.

Nos surge también el problema de la separación evidente entre cultura y alta cultura, ya que es posible que en el panorama de este tipo de estudios, tal y como sucede en la novela y también en el campo poético, se haya abierto una brecha enorme entre lo que se supone que el público medio está preparado para escuchar y lo que se supone que un grupo selectísimo puede tener acceso. No es de despreciar en este caso que el único tratado quizá con verdadera originalidad de este periodo: el de Benet, sea escrito por un novelista que cuando cultiva el arte de la novela se dirige también a ese supuesto público cultísimo.

Sea como fuere el caso es que esta situación supone un verdadero problema para los estudios sobre la escritura; no es ahora caso de entrar a considerar el problema que entraña para la escritura en general, en España, la mayor parte de los cuales como hemos visto no plantean una sola propuesta original. Por no decir que apenas plantean respuestas comprometidas con el asunto.

Explica también Gimgerrer cómo su escritura surge en el contexto de intento de desmantelar la cultura franquista, la impostura, él la llama, y así dibuja la escritura como un intento de incidir sobre un entorno sociohistórico: «En aquel contexto, pues, hay un intento de hacer un tipo de literatura. ¿Qué tipo de literatura? Una literatura lo más actual posible, lo más diferente posible de la impostura que la rodeaba y, en consecuencia, lo más cosmopolita posible. Algún factor de ingenuidad debía de existir en ello, quizá un poco provinciano, como el de los rusos del XIX que querían parecer franceses: escribir una literatura cuanto más diferente mejor de la que se hacía en la Península Ibérica. Eso se explica por el rechazo a la impostura y la tendencia de

encerrarse en sí misma, tendencia que las literaturas de la Península Ibérica siempre han tenido y que tal vez era más acentuada en el caso del castellano»[495].

También comenta el autor algunas divagaciones acerca de la constitución del escritor como personaje, ya que el texto siempre lo escribe otro; aquí también, material de segunda mano, algo refrito y referencia Borgiana. En su caso, que es al tema que va, prácticamente todo el libro nos narra que no descubre a su personaje hasta que escribe en catalán, etc.

También abunda sobre el concepto de *ostrenaie*, sin, de nuevo, hacer referencia alguna, como si el concepto fuera nuevo y de cosecha propia.

10.3.5 SOLEDAD PUÉRTOLAS: LA VIDA EXTRAÑA

En 1993 Soledad Puértolas gana el premio Anagrama de ensayo con *La vida oculta*[496]. El libro es una miscelánea que aúna textos sobre el origen o desarrollo de la escritura y técnicas concretas para trabajar ciertos aspectos de la ficción, con crítica literaria de los autores preferidos de la novelista. A pesar de que el conjunto de ensayos no tiene tampoco una propuesta excesivamente original, sí es cierto que en conjunto los comentarios son de mayor calidad de los que venimos revisando y que, al menos, la autora se digna en hacer algún comentario acerca de su trabajo en particular.

Así, sobre el origen de la escritura, comenta:

> «Si las vidas de los demás no me hubieran parecido extrañas, tal vez nunca se me habría ocurrido escribir. Los vecinos, los parientes próximos y lejanos, los abuelos, los tíos, mi madre, mi padre, mis hermanas, ¿cómo eran?, ¿qué pensaban?, ¿qué sentían?, ¿serían como yo? Sus mundos eran un enigma. Más allá

[495] Gimferrer, P., op., cit., pp 24.
[496] Puértolas, S., *La vida ocultas*, Anagrama, Barcelona, 1993.

de ellos, se sucedían otros, igualmente misteriosos. De repente, uno se encuentra escribiendo historias, describiendo a personajes por dentro, fingiendo un dominio y un conocimiento de la vida que no tiene»[497].

Estaríamos aquí ante una de las fuentes primordiales de inspiración o de inicio de la escritura: la curiosidad sobre los otros, las vidas de los otros. A este impulso le añade Puértolas es de la aspiración a la belleza, nada que no haya sido tampoco comentado antes, desde al menos Orwell, matizada con la necesidad de seguir las «reglas del arte»:

«Todos los artistas son románticos, son empujados por un impulso de insatisfacción y búsqueda, aunque se persiga la armonía y la perfección, aunque se sometan a cánones y modas. Nadie está, tampoco, libre de eso. Sin las restricciones y las reglas que impone el gusto contemporáneo, tampoco existiría el arte. El artista lucha contra esas restricciones, las supera y las transforma, pero sin ellas sería muy difícil moverse»[498]

Puértolas tiene la suficiente solvencia para darse cuenta de que es difícil dar normas, de todos modos sobre el oficio de escribir. Excusamos decir que ella, desde luego, no se arriesga:

«Se han dado y se seguirán dando muchos consejos al escritor. De todos los que he leído aquí y allá, he recogido los que escribió el poeta y narrador yugoslavo Danilo Kis en un artículo. Se trata de un ejercicio de paradojas, y me gustaron porque se referían a la contradicción permanente en que vive el escritor, a la dificultad de conciliar vida y literatura, a prestar, en fin, algún apoyo a esta persona que vive en el espacio intermedio, condenada al ocio y a la observación, a sentir siempre nostalgia de la vida. "No creas a los profetas porque tú eres uno", Y añadía: "No seas profeta, porque la duda es tu arma", "no apuestes por el

[497] Puértolas, S., op., cit., pp 23.
[498] Puértolas, S., op., cit., pp 43.

momento —dice— porque lo lamentarás", y añade: "Tampoco apuestes por la eternidad, porque lo lamentarás". "No estés contento con tu destino, porque sólo los imbéciles están contentos con su destino". Y añade: "No estés descontento con tu destino, porque tú eres un elegido".

En definitiva, los aparentemente paradójicos consejos de Danilo Kis apuntan a ese soporte íntimo del escritor, ese reducto de fe, sin el cual es imposible enfrentarse al papel en blanco».[499]

Y continúa en este sentido hasta llegar a la que es, probablemente su propuesta más atrevida en este volumen, la idea de que la escritura se hace desde el cuerpo, de manera silenciosa, quizá inconsciente, vemos el recorrido del argumento:

«Desde luego, no he encontrado todavía una fórmula para escribir una novela y me dejan bastante estupefacta los comentarios sobre la técnica de la novela. Si se me permite citar de nuevo unas palabras de Baroja, me remitiré al prólogo que publicó en el diario *El Globo* antes de dar inicio a la aparición, por entregas de *La busca*: "Oye —le interpelan al escritor—, ¿cuál es la técnica que piensas emplear en tus libros?" "Yo me quedé perplejo —confiesa Baroja—, había oído que para escribir se necesita sintaxis, pero técnica, no…"».

Bien es cierto que cada cual tiene su método, y he tenido ocasión de escuchar a algunos escritores que dicen escribir sus párrafos y frases con mucho cuidado y, hasta que no se dan por satisfechos, no siguen adelante, y los capítulos y partes que terminan esa primera vez en la que se enfrentan a ellos, son exactamente los que luego leemos en los libros. Estos escritores trabajan a fondo cada página y cada escena, y aunque avanzan muy lentamente, apenas tienen que corregir. Yo les escucho con envidia porque mi experiencia es la contraria. Aunque corrijo

[499] Puértolas, S., op., cit., pp 92.

> mientras escribo, lo que me importa es avanzar, perseguir la unidad que he intuido, ver si los personajes seguirán el camino que mi imaginación les ha trazado o me darán sorpresas, y si el final presentido se mantendrá o dará un giro inesperado. Así que escribo y avanzo, permitiéndome contradicciones y deslices, y sólo respiro con cierta calma cuando veo que sí, que ya se vislumbra el final, sea o no el que yo había previsto. Sólo cuando la sensación de unidad se va haciendo perceptible, me tomo las cosas con más tranquilidad, y puedo regresar a las primeras páginas, y corregir una y otra vez las escenas para que se vayan adaptando a esa unidad»[500].

Y más abajo, usa una anécdota de Oliver Sacks que cuenta cómo un paciente operado de los tendones de una rodilla fue incapaz de moverla hasta que lo metieron en una piscina y ahí naturalmente recuperó lo que Sacks llama la «música del cuerpo»:

> «Tal y como Sacks cree en la música del cuerpo, creo yo en la de la novela, por lo cual se me hace muy difícil explicar por qué algunas veces tal escena o tal personaje se me escapan, se hacen ajenos, inservibles, como escayolados, sin que sepa por qué y luego vuelven a mí, o aparecen otros sobre los que no había pensado en absoluto e inmediatamente se incluyen en el espíritu, la música de la novela. Y creo también que si yo fuera muy consciente de la construcción de la novela, me quedaría paralizada, tal y como Sacks, al pensar en la articulación de su rodilla (aquí hay un error, era el paciente, no Sacks)»[501]

Tímidamente se acerca finalmente la autora a la exposición de cómo llegó a componer la que ella considera su primera novela solvente, El bandido doblemente armado, y cómo para ello tuvo que ser capaz de escuchar esa música del cuerpo, o de la pieza, o de la voz narrativa:

[500] Puértolas, S., op., cit., pp 291-292.
[501] Puértolas, S., op., cit., pp 293.

«Mi principal objetivo, mientras escribía aquella primera novela (*Bobby Fuller*, que no llegó a publicar) era comunicar al mundo mis confusos sentimientos, creyendo que éstas eran originales, A partir de aquella revisión, dos años después, comprendí que más que la expresión de mi mundo interno, que aunque uno no se lo proponga sale siempre, lo que necesitaba era crear un mundo coherente y real, verosímil. Los personajes de *Bobby Fuller* no tenían entidad suficiente, no tenían su propia entidad, me había quedado a medias».

De este proceso, en decepcionante, llegó a la técnica que sí le dará resultados:

«Y, al fin un día me encontré escribiendo El bandido, sabiendo que la voz que contaba la historia era verdadera, era ya un personaje. Creo que emplear la primera persona me ayudó a dar con esa sensación de realidad que enseguida me invadió.

Lo cierto es que tuve como una visión. A la primera que vi, como ya he dicho, fue a la señora Lennox, en el espacioso vestíbulo del colegio de sus hijos, muy semejante al vestíbulo de mi primer colegio, que, por desgracia, ya no existe. La señora Lennox, rodeada de otras madres, de criadas, de abuelas, de algún padre, resultaba impresionante: su perfume se extendía por el vestíbulo y todos la miraba, envidiando su elegancia, su audacia, su riqueza»[502].

Como decimos, Puértolas no escribe tampoco un texto que brille por la novedad de sus propuestas, pero sí se acerca a las que vienen siendo las últimas corrientes acerca de la materia en el XX y con pies de plomo deja entrever algo de lo que sería su proceso de escritura.

Un paso tímido hacia una verdadera literatura sobre la escritura creativa que está en consonancia con el que hasta la fecha es quizá el mejor volumen escrito en el país sobre

[502] Puértolas, S., op., cit., pp 257.

nuestra materia: *El oficio de narrar*, una recopilación de trabajos coordinada por Marina Mayoral en 1989.

10.3.6 MARINA MAYORAL: EL OFICIO DE NARRAR

Para este recopilatorio[503] de artículos Mayoral solicitó a distintos autores españoles que reflexionaran sobre el oficio. A pesar de que su intención, tal y como señala en el prólogo se acerca mucho a al tipo de propuesta: consideraciones de tipo práctico sobre el oficio escritas por escritores, lo cierto es que el resultado, en este respecto termina por ser pobre, sin prejuicio del interés que el libro pueda tener como libro de crítica literaria. De nuevo, quizá, nos enfrentamos a las dificultades de que en España se escriban textos sobre este asunto, así lo señala en el prólogo la misma Mayoral, en el fragmento que citábamos al principio de este trabajo en el que la autora resaltaba que muy pocos estudios en España se habían dedicado al cómo de la escritura; esto es, al método, técnicas, materiales, etc., que se usan efectivamente para escribir.

Veamos algunos de los pocos ejemplos que nos pueden servir para completar los materiales de este ensayo:

—*Work in progress* de José Luis Sampedro

Sobre la construcción de personajes

> «Hecha la advertencia afirmaré ante todo que es ciertamente misteriosa la vía por la que los personajes emergen ante nosotros. ¿Les buscamos a ellos o vienen ellos

[503] VV.AA., en coordinación de Marina Mayoral, *El oficio de narrar*, Ediciones Cátedra-Ministerio de Cultura, Colección Encuentro, Madrid, 1989.

a buscarnos? ¿Los hace necesarios el argumento o son ellos quienes vienen y determinan el argumento? ¿Observamos o imaginamos? Me parecen ser estas las principales cuestiones dignas de consideración.

Según mi experiencia, todas las alternativas son posibles y a veces es difícil distinguirlas. Por ejemplo, los personajes principales de mi novela *El río que nos lleva*, que son los gancheros conductores de troncos de pino sobre las aguas del río Tajo, se me presentaron de golpe hace más de cincuenta años, y casi quince antes de que yo empezara a escribir el relato. Tenía yo trece años en 1930 y acababa de llegar a Aranjuez cuando me hice amigo de otros muchachos de edad con quienes bajaba a bañarme en el Tajo cada día. Hasta que cierta mañana de agosto nos fue imposible zambullirnos porque el río estaba como entarimado; es decir, completamente cubierto de troncos flotantes que unos hombres, saltando sobre ellos o sobre la orilla, y empujándolos o atrayéndolos con un gancho al extremo de una vara, conducían hacia el resbaladero de una presa, desde donde continuaban flotando río abajo hasta la playa donde se sacaban las maderas, tras su largo viaje fluvial desde las altas sierras del señorío de Molina.

Aquellos hombres, rudos y elementales, pastores de troncos sobre el río, me impresionaron tanto durante los días en que volvimos a observarlos, que nunca pude olvidarlos. Y cuando, años después, el final de la guerra civil me llevó con una unidad militar a tierras de Cuenca, volví a saber de ellos por conversaciones con los campesinos de la región. Por entonces ya pensaba yo en escribir alguna vez novelas pero aún tardaría un año en acabar la primera —aún hoy inédita— y seis o siete años en empezar *El río que nos lleva*, cuyos principales personajes se me habían metido en la memoria tan espontáneamente durante mi adolescencia en Aranjuez.

En cambio, otros personajes son más bien creación de nuestra mente, con lo cual en el fondo quiero decir que son emanaciones de nosotros mismos porque, como aclararé más adelante, toda ficción seria es autobiográfica.

[…]

Puede establecerse otra diferencia entre unos y otros, los inventados y los observados. Creo que mientras los primeros determinan en gran parte la historia —es decir, se conciben desde el principio unidos a un determinado argumento— en cambio los segundos aparecen impulsados por el propio relato, en el sentido de éste es el que selecciona aquellas figuras de nuestro mundo circundante más susceptibles de ser incorporadas al censo integrante de una novela»[504].

Trabajo con la construcción de personajes de Sampedro y de las relaciones entre los personajes

«(…) durante todo su transcurso (está hablando de *El río que nos lleva*) una cuadrilla compuesta por una docena de gancheros avanza constantemente a lo largo del río Tajo sin separarse unos de otros. Las afinidades o contrastes, las tensiones o amistades dentro del grupo son decisivas para la evolución del relato y su constante intercomunicación me obligó a estar muy atento a las intervenciones de cada cual. Era importante que el lector los identificase claramente, sin multiplicar para ello el monótono uso de sus nombres o de otras referencias y también era imprescindible evitar errores, como los de dar por presente en una escena a alguno que momentáneamente se ha alejado, o al contrario, olvidarse de

[504] Sampedro, J., L., en *El oficio de narrar*, pp 81-82.

que están presentes algunos gancheros, circunstancias que hagan verosímil su no intervención en ciertos momentos.

Para resolver esas dos dificultades —relaciones y participación— recurrí a dos procedimientos muy simples, exentos de mérito pero dignos de ser mencionados en un simposio de tipo práctico como este. Las relaciones interpersonales las reflejé en una tabla de doble entrada inspirada en mi profesión de economista. En las Tablas de Interdependencia Sectoral de Leontief. Bastaba sustituir los sectores económicos que en el original ocupan cada fila o columna, de manera que cada columna de mi tabla correspondiera a un personaje, mientras las filas de mi tabla recogen sus características físicas o morales y sus relaciones: cómo se lleva cada uno con los demás, qué intereses comunes o contrarios pueden tener, qué similitudes de origen o cualquier otra circunstancia que, al ir yo escribiendo, me eran constantemente recordadas con una simple ojeada a la tabla. En cuanto a la participación que en cada momento, controlando la presencia o ausencia del personaje, me serví también de unas tablas en las que cada columna correspondía a uno de los personajes, mientras que cada fila era uno de los sucesivos folios de mi manuscrito. Si el personaje estaba ausente a lo largo de ese folio, no aparecía nada en la columna, si estaba presente pero ajeno a la conversación desarrollada entre otros, en su columna aparecía una lista de puntos a lo largo de los folios correspondientes, y, finalmente, si estaba participando en la acción o en el diálogo la línea se hacía continua. No puedo afirmar cuál fue el resultado de esos métodos pero sí estoy seguro de que aun siendo tan elementales me evitaron errores.

Para cuidar la caracterización de los personajes o sus relaciones mutuas no es suficiente mi afán por hacerlos en lo posible verdaderos, porque necesito saber de ellos incluso lo que luego no es mencionado expresamente en el relato final. Por

eso, para los más importantes y algunos secundarios escribo siempre una biografía completa»[505].

—*Work in progress* de Juan José Millás

El segundo autor de este recopilatorio de artículos que ofrece un material de utilidad similar a los que se están manejando en otras latitudes es Juan José Millás. Así expresa su idea acerca del método de escritura:

> «Así pues, y por descender bruscamente a lo concreto ya he dicho que escribo sin esquemas previos y que por consiguiente nunca sé lo que va a pasar en las siguientes páginas; es más, en ocasiones ignoro si lo que estoy empezando es una novela o un cuento. Mi novela *Visión del ahogado*, por ejemplo, empezó siendo un relato breve y al poco era ya un proyecto de novela larga. En esa novela hay dos personajes que durante muchos folios estuve tratando como hermanos hasta que me di cuenta que eran un matrimonio sin hijos. Esta ignorancia puede constatar con el hecho, que algunas me han señalado, de que una de las cosas que más suelo cuidar de mis novelas es la trama. Y en efecto, así es, el conjunto de algunos relatos míos puede parecer una pieza de relojería en la que cada pieza debe encajar en su sitio. Sin embargo, todo ellos no es el producto de una planificación o de un diseño; es el fruto de dejarme arrastrar sin violencia por una idea o una imagen que desde el momento en el que nace lleva en su interior una lógica que el novelista ha de saber escuchar para no introducir interferencias en su desarrollo. El argumento siempre permanece oculto, como el mimbre en la trama,

[505] Sampedro, J.,L., en *El oficio de narrar*, pp 87-88.

pero uno sabe que no deja de hacerse, de crecer, en ese otro lado de la conciencia al que sólo se accede a través del sueño o de la locura»[506].

Sobre la construcción de la trama en El desorden de tu nombre

«Lo cierto es que cuando la comencé llevaba mucho tiempo sin meterme en un proyecto narrativo largo porque no acababa de dar con la imagen o la idea motriz desde la que despegar hacia la incertidumbre. La situación estaba empezando a ponerme nervioso cuando un día me senté a la mesa y escribí casi al dictado la siguiente frase: "Imaginemos a un sujeto que cierta mañana, al salir de su casa, ve pasar por la acera de enfrente a una mujer muerta hace años y de la que estuvo enamorado en los tiempos difíciles y hermosos de su juventud". El texto seguía en este tono hipotético y a lo largo de tres folios se narraba que después de ese primer encuentro el sujeto en cuestión empieza a ver en todas partes huellas de esa mujer que parece reclamar su atención desde algún sitio. El conjunto parecía, más que una novela, una declaración de intenciones o un cuento raro y seguramente innecesario. Pero yo sentí que era el principio de una novela y me puse a trabajar en ella con la disciplina que exige todo proyecto novelesco. Tras de esos tres folios —y sin que yo supiera todavía lo que unía una cosa y otra cosa— comenzaba un relato en primera persona que me hizo navegar a la deriva unos treinta o cuarenta folios. Aquello no conducía ningún sitio, y lo que es peor, carecía de tono o pasaba de un tono a otro con una facilidad sospechosa. Pero yo tenía la seguridad de que aquello era mi próxima novela y procuré no desalentarme, pues cuestiones tales como el tono o el punto de vista tardan a

[506] Millás, J., J., en *El oficio de narrar*, pp 99.

veces en aparecer muchos folios; cuando aparecen hay que destruir todo el material anterior, y, aunque es muy duro, muchas veces no hay otro modo de llegar al punto de partida.

En esto, y como resultado de algo que debió pasarme en aquellos días, se cruzó en medio de la novela un relato que una vez comenzado ya no pude dejar de escribir. Empezaba contando la historia de un sujeto que cierto día, al salir de la consulta de su psicoanalista, conoce en un parque cercano a una mujer de la que se enamora porque parece remitirle a algo antiguo, en lo que él debió estar fuertemente implicado en otro tiempo. Aparqué el proyecto de la novela y me puse a trabajar en este cuento relatado en tercera persona que me producía satisfacciones cada hora que le dedicaba. El cuento fue creciendo de manera insensible y pensé que iba a convertirse en una novela corta, pero la verdad es que yo todavía no cabalgaba sobe él con una comodidad absoluta. Averigüé enseguida que este sujeto vivía solo y que era ejecutivo de una importante editorial; supe más tarde que había querido ser escritor y en el tercer capítulo —me parece— investigué un poco y advertí que la mujer del parque estaba casada con el psicoanalista del sujeto en cuestión. Bien, las cosas marchaban, pero no sabíamos hacia dónde. Es más, estuve bloqueado durante tres meses o cuatro con la sensación de haber metido un elefante en la bañera. Creo que esta expresión pertenece a la jerga cinematográfica y expresa con exactitud lo que pasa cuando uno ha ido creando una serie de situaciones sin tener prevista la salida. A lo mejor ha conseguido algo muy divertido, muy intenso, muy original —tan original como meter a un elefante en la bañera—, el problema es cómo sacar al elefante sin perder tensión, verosimilitud e intensidad. A esta situación había llegado yo y,

como digo, tuve que pararme para ver si el tiempo era capaz de resolver aquella incómoda situación.

En esto llegó el verano y un domingo de julio salí a comer con mi mujer a las afueras de Madrid. La comida resultó apacible y la conversación se nos dio bien; no recuerdo de qué hablamos y seguro que ese es un dato fundamental, pero, ya digo, no me acuerdo.

Tomé un whisky después del café y a eso de las cuatro y media nos metimos en el coche para regresar a Madrid. Hacía un calor insoportable y mi mujer se durmió al poco de arrancar. Afortunadamente conducía yo, que estaba algo excitado, como si fuera a suceder algo que sucedió enseguida, porque a la altura de Torrelodones, de forma casual, tuve la revelación de que la novela empezada y aparcada era la segunda parte del cuento que se me cruzo después y que, por consiguiente, no era un cuento. Es decir, había empezado la novela por su segunda mitad y eso estaba confundiéndome permanentemente.

Llegué a casa, revisé los papeles y en efecto, era así. Los dos textos formaban parte de un proyecto único. Al asociar el uno al otro, el rompecabezas se armó y comprobé que el conjunto era preciso. Naturalmente tuve que desprenderme de todo ese material y comenzar de nuevo. Pero ahora cabalgaba sobre la novela con seguridad, cogido a sus crines y llevándola con la suavidad de un jinete experto.

En fin, como ven, el argumento se teje con frecuencia a nuestras espaldas. Es preciso, pues, mientras concebimos una novela permanecer atentos a todo cuanto pasa a su alrededor porque el detalle más insignificante puede tener una importancia capital. Es preciso escuchar lo que dice la novela, que frecuentemente es tan confusa como el Oráculo, para no equivocar el camino a seguir. Por otra parte, no es difícil mantener tal tensión si pensamos que cuando uno escribe una

novela vive en una situación parecida al enamoramiento en el sentido de que todo cuanto sucede conduce al ser amado. Todo lo que oímos, lo que hablamos, lo que hacemos, y lo que pensamos mientras escribimos una novela conduce a la novela. Una conversación escuchada en la mesa de al lado, en un café me sirvió para terminar eficazmente el final de un capítulo que se estaba pudriendo. Lo curioso es que la conversación no parecía trasladada de la realidad a la literatura, sino de la literatura a la realidad».[507]

Un ejemplo de escucha

«Hace poco tuve problemas con un cuento cuya entrega tenía comprometida. Conocía vagamente el tema, pero el argumento, se me escapaba como una nube de humo cada vez que me acercaba a él. En esto, hablando de las cosas de la vida con una compañera me explicó que ella y su marido solían escuchar música en una habitación de su casa que estaba al fondo del pasillo y a la que nunca habían asignado una función específica. —Pero hace seis meses—añadió —se nos estropeó el tocadiscos y hemos dejado de entrar en esa habitación; no sé por qué, pero lo voy dejando de un día para otro.

La idea de una habitación de la que uno empieza retirarse sin saber muy bien por qué y que acaba por constituirse en una burbuja incómoda en el interior de un hogar me dio la clave de aquello que llevaba días buscando. Si no hubiera prestado atención a lo que me decía aquella compañera, no habría podido resolver el cuento o lo habría resuelto torpemente por la urgencia de entregarlo en una fecha concreta.

[507] Millás, J., J., en *El oficio de narrar*, pp 99-102.

El cuidado cauteloso de la trama puede ser un mero artificio llevado a cabo con actitud semejante a la del escritor de crucigramas, pero puede ser también el resultado de una experiencia interna a cuya maduración no se ha puesto obstáculos de ningún tipo. Cuando sucede así, la novela se convierte en metáfora de algo, es decir, nombramos con ella otra cosa que quizá no pudiera expresarse de un modo diferente y sentimos la satisfacción del deber cumplido: en este caso de haber hecho literatura y no otra cosa.

Cuando escribí mi cuarta novela, *Papel mojado*, decidí utilizar estructuras narrativas muy fijadas y cuyo estudio teórico había llegado a interesarme. Me refiero a las estructuras de la novela policíaca. Partí, pues, de una situación típica de novela policíaca y me lancé al vacío para ver qué pasaba. Hasta muy avanzada la novela no supe quién era el asesino e ignoré hasta el penúltimo capítulo quién era el narrador, ignoraba, pues, desde dónde se escribía aquella novela que en todo momento se comportó con una corrección exquisita. Simplemente, a partir de un punto las cosas empezaron a encajar entre sí como si obedecieran a un diseño previo que yo, desde luego, no había elaborado, conscientemente al menos. Toda la trama de esta novela se fue haciendo a mis espaldas y fui poco a poco comprendiendo lo que había escrito, como a veces se entiende el argumento de una vida absurda por un viejo documento aparecido entre los papeles de un muerto.

Cuando una idea novelesca nace, lleva en sí misma, en su interior, el germen de todo su desarrollo: ella sabe hacia dónde ir —como las células de un ser vivo saben hacia dónde crecer— y nosotros debemos escuchar su dictado con la modestia de quien se sabe un transmisor»[508].

[508] Millas, J., J., En *El oficio de narrar*, pp 103-105.

Estos serían los ejemplos que se pueden extraer del libro coordinado por Mayoral, que como ella avanzaba en el prólogo es lo más cercano que se ha escrito en España un estudio de técnicas y materiales de escritura creativa. No es mucho como vemos, pero sí podríamos decir que se apunta, quizá una nueva dirección en la escritura de estos textos en la Península.

Sin embargo, la estela marcada por este recopilatorio, que tenía la intención de renovar la materia en España, tal y como señala su coordinadora, no se sigue, al menos no de manera continua en los títulos sobre la materia que fueron lentamente apareciendo en años sucesivos. Cierto es que hay intentos loables, como *El cuento de nunca acabar* de Martín Gaite o de *El oficio de narrar* de Merino, ensayos muy interesantes, sin duda, pero tienen limitaciones respecto del tema que nos ocupa.

10.3.6 JOSÉ MARÍA MERINO. FICCIÓN CONTINUA

En 2004 José María Merino publica *Ficción continua*, de nuevo un recopilatorio o miscelánea de artículos sobre distintos aspectos de la escritura. Como viene siendo habitual solo algunos de ellos, la minoría del conjunto que componen el libro podrían llegar ser usados como ejemplo de materiales prácticos de escritura. El resto, sin menosprecio de su interés, pertenecen más bien a la esfera de la autobiografía o de la crítica literaria.

Los fragmentos que más se acercan a nuestro tema serían los que señalamos a continuación: un fragmento sobre el origen del poema y otro sobre la construcción narrativa en los que esencialmente se defiende la importancia de la intuición o de la inspiración en la escritura. En la estela, como sabemos de los estudios sobre la materia

de los materiales de los *work in progress* y de las condiciones de posibilidad de la escritura.

—El origen del poema

> «Pero la escritura de poemas se presentaba en mí de un modo bastante claro, como efecto de un fulgor súbito que iluminaba algún recuerdo personal con una luz intensa y dramática, que permitía reconstruir la escena desde una significación especial, más allá del puro acaecer de la experiencia. Llegaba como un fogonazo la visión inmóvil de aquel momento y aclaraba, más para el sentimiento que para la razón, determinadas relaciones no advertidas antes, y yo tenía la intuición del poema e intentaba dar forma literaria a aquellas figuras cuyo bulto, antes confuso e incluso olvidado, había adquirido de pronto una identidad reconocible, vigorosa y hasta mítica, gracias al misterioso resplandor»[509].

—La construcción de la ficción narrativa

La construcción de ficción narrativa como un proceso igualmente misterioso, explica Merino como estaba escribiendo su primera novela, sobre un extraterrestre náufrago en la Tierra y al cabo de llevar mucho tiempo escribiendo y de haber construido concienzudos guiones y esquemas acerca de la novela:

> «Al final después de darle muchas vueltas al asunto, descubrí que el protagonista de mi novela —el hombre que escribía la novela— y el protagonista —el fabuloso extraterrestre naufrago en la Tierra —resultaban constituir dos aspectos diferentes

[509] Merino, J., M., *Ficción continua*, Seix Barral, Barcelona, 2014, pp 143-144.

y hasta contrapuestos del mismo ser. […] La revelación de aquello —que ciertamente nunca se había manifestado a lo largo de la elaboración del proceso— terminó con mi desazón y comprendí que el verdadero enigma de aquella imagen que había entrado en mí y que me había obsesionado estaba, precisamente, en ese desvelamiento […].

Desde entonces escribo mis ficciones con la sospecha de que encierran un enigma que no estoy seguro de ser capaz de desvelar. El cuerpo extraño, en otras novelas mías ha tenido la forma de un despertar, de una recuperación de la conciencia…»[510].

—Algunos *work in progress*

Lo más interesante para nosotros de libro de Merino son algunos ejemplos de *work in progress*, de los que podríamos extraer técnicas de escritura: a partir de la vivencia presente y a partir de una imagen. Recogemos aquí ejemplos de la escritura a partir de una vivencia presente o de imágenes:

«Un ejemplo: me llaman de un periódico y me piden un relato para cubrir esa sección de la prensa española, recurrente en la temporada estival, en que las ficciones literarias ocupan cierto lugar junto a las noticias. Yo no tengo ningún cuento disponible, pero mientras hablo con el periodista, la idea de las vacaciones de verano, tan próximas, despierta en mí un súbito torbellino de sensaciones y recuerdos. Me imagino que pronto estaré buceando en las aguas transparentes de una ensenada solitaria, recuerdo los casos en que disparaba mi arpón contra algún incauto pez, sintiendo a la vez el gusto de la caza y la mala conciencia de la

[510] Merino, J., M., op., cit., pp 144-145.

matanza. Dos personajes ajenos aparecen de pronto en mi imaginación, dos buceadores que recorren también un lugar de la costa en busca de presas, mientras sus mujeres charlan tomando el sol en la cubierta de la lancha que los ha llevado hasta allí. Los buceadores, que son padre e hijo, descubren el fondo de las aguas la insólita presencia de una sirena, y yo comprendo que van a cazarla. El periodista se excusa por pedirme una colaboración tan prematura, ya se sabe lo que son las cosas del periódico, las prisas del verano, pero yo ya tengo el cuento, y le prometo enviárselo en dos o tres días. El alumbramiento ha durado apenas un minuto.

Otro ejemplo. Paseo por Madrid, lo que hago con cierta costumbre, descendiendo en este caso por la calle de los Reyes, que une la de San Bernardo con la Plaza de España y que, según el modo en que la luz relaciona la pendiente y relativa angostura de la calle con los solemnes edificios que la flanquean y con la sombra montañosa de las torres que se alzan al fondo, sobre la plaza, adquiere, al menos para mí, una dimensión un poco vertiginosa. Mientras la recorro, pienso en la calle como en un tajo, una peculiar hoz urbana, y la imagino a vista de pájaro, como si pudiese contemplarla desde lo alto, pero no me veo a mí sino a un pájaro con conciencia humanan, alguien metamorfoseado en pájaro, o que cree ser un pájaro, Y descubro un personaje lleno de dolor, que resulta ser una mujer que busca tenazmente a un hijo desaparecido, y toda la trama del relato se me revela antes de llegar al semáforo de la plaza del Conde de Toreno. Antes de atravesar el paso de peatones, porque el semáforo está rojo, pienso que sería interesante escribir varios cuentos localizados en esos espacios concretos del Madrid venerable. Un libro de relatos. Total, menos de cincuenta pasos y algunos segundos de inmovilidad.

No siempre es así, naturalmente, y en ocasiones también los cuentos que escribo tienen como causa originaria una imagen fija, indescifrable y obsesiva. Durante bastante tiempo —años— invadió mi imaginación una idea que, desde mi experiencia de entonces, yo sabía que era el modo inicial de acceso a la creación novelesca, aunque no era capaz de aclarar razonablemente su significado: un personaje absorto, encerrado en algún lugar más o menos lóbrego, intentaba desarrollar alguna actividad relacionada con la rebusca y el archivo de viejos y superfluos documentos. En aquella ocasión intenté por fin liberarme del aburrido intruso a través de un cuento, trasladando literalmente mi propia obsesión al personaje central de la trama. No conseguí la pretendida liberación y aquel relato resultó lo que en los tiempos que corren, podría denominarse "taller" de una novela que acometí más tarde, protagonizada por varios personajes, en que el primero en aparecer —y acaso el más significativo de la imposible nostalgia que servía de elemento central a aquel libro— llevaba varios años encerrado en un desván, ensimismado en ciertas vacuas rutinas clasificatorias, y que, además, empezaba la historia siendo sacudido de su marasmo para enfrentarse a la realidad como a un despertar»[511].

10.3.7 CARMEN MARTÍN GAITE: CONTAR

En 2009 se publicaba *El cuento de nunca acabar*[512], una especie de biografía literaria de la escritora en la que abunda sobre el ejercicio de la profesión de escritor. No encontrará el escritor novel mucho material práctico en el libro, aunque sí reflexiones de todo tipo

[511] Merino, J., M., op., cit., pp 148-150.
[512] Martín Gaite, C., *El cuento de nunca acabar, Siruela, Madrid, 2009.*

de la escritora acerca de diversos temas. Sólo hemos extraído algunos fragmentos que podrían resultar interesantes.

El primero de ellos es una defensa de la similitud de creación y sueño con la que Martín Gaite se adhiere a las corrientes del siglo XX que hacían hincapié en la idea del inconsciente como fuente de la creación:

> «Pero una afinidad encuentro, sin embargo, entre la situación del individuo que desea con impaciente afán dormirse y la del que —acuciado por tantas cosas confusas e inexpresables— se consume por soltarlas de golpe garabateando un papel. En ambos casos estorba la impaciencia como obstáculo irreconciliable con el objetivo a alcanzar, y quiere una previa plataforma de sosiego, sin partir de la cual no conseguiremos, ni en un caso ni en otro, nada más que dejarnos engañar repetidamente por nuestro propio desordenado deseo»[513].

Y, en consonancia con lo defendido arriba, se adscribe Martín Gaite a la crítica acerca de la construcción de la trama:

> «Pues con la narración pasa lo mismo que con los toros y con los amores. Mientras el narrador no se haya embarcado todavía en el viaje narrativo, mal podría predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que dé. No hay camino —ya lo dijo Machado—; se hace camino al andar. Da miedo emprender la ruta precisamente por eso, porque a cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse con lo imprevisible. Pero no hay más opción que afrontar esos riesgos, los cuales, por una parte, desazonan más cuando no se han corrido aún.

[513] Martín Gaite, C., op., cit., pp 31.

> Se da, en efecto, la paradoja de que ese miedo a perdernos, en nombre del cual demoramos una aventura incierta, retuerza el baluarte de un reino estancado donde florecen como hongos las incertidumbres y en el que malvivimos varados y sin brújula, al amparo de vagas ensoñaciones. Los escollos que, desde esa ciénaga, imaginamos corresponden al reino de los fantasmas y sólo en la inactividad encuentran idóneo caldo de cultivo. Una vez emprendida la trama de la narración, los perfiles de los escollos que realmente aparecen crían una urgencia de respuesta a sus señales, y ellos mismos, con su figura, nos van indicando cómo sortearlos, sugiriéndonos, sobre la marcha, el momento de virar, de avanzar, pararse o retroceder, de improvisar, en fin. Y esas improvisaciones que surgen y "vienen a cuento", dentro de la labor misma de estar contando una cosa, al pairo de la necesidad, son las que nos iluminan y hacen entender los asuntos de que estamos tratando. Creíamos tenerlos sabidos de memoria, que no valía la pena ponerse a contarlos. Pero claro que valía. Desatender las coartadas de la inercia siempre vale la pena»[514].

Nada más reseñable tampoco del libro de Martín Gaite, que de nuevo se pierde en disquisiciones teóricas o autobiográficas sin aclarar nada más sobre el proceso de escritura.

10.3.8 CARLOS PUJOL: AFORISMOS SOBRE LA ESCRITURA

Cosa parecida sucede con los escritos de Carlos Pujos sobre la escritura. Carlos Pujol publica en la editorial Pamiela[515], a pesar de que el título de al menos uno de los dos volúmenes, este que nos ocupa hace pensar que el libro pueda tener alguna utilidad para

[514] Martín Gaite, C., op., cit., pp 44-45.
[515] Pujol, C., *Tarea de escribir*, Pamiela, Pamplona, 1998.

el escritor en ciernes no acaba siendo así, al menos no de una forma clara; sí es cierto que los aforismos de Pujol son ingeniosos también que son elegantes y entretenidos, realmente da la impresión de que el autor ponga como excusa la escritura para hacer o dedicarse a una especie de género entre el humor y el ensayo, no tan lejano, por cierto de la greguería de Gómez de la Serna: «Una novela es como una maqueta de la vida, a la escala de nuestras propias obsesiones»[516]. O: «Todos los novelistas malos quisieran interpretar la Historia con mayúscula, la común, además de la suya propia, y a ser posible las dos a la vez. Eso les consuela de no saber contar historias, se creen llamados a destinos más altos»[517].

10.3.9 LOS TRATADOS EN ESPAÑA

Ha habido también en España una serie de manuales de escritura que han querido emular los grandes tratados sobre la escritura que hemos visto en capítulos anteriores, los de Lodge, Gardner; de entre ellos, reiterativos y muy poco interesantes en la mayoría de los casos, por lo normativo y lato de sus propuestas, destacan algunos que sí pretenden cierta originalidad como por ejemplo *La novela criminal* de Roman Gubern de los años setenta o *Manual de estilo para cuentistas* de Ángel Zapata.

—La construcción de la trama en Gubern

En 1970 aparecía en la editorial Tusquets un volumen coordinado por Roman Gubern, que llevaba por título *La novela criminal*[518]. Gubern seguirá interesado por los temas del origen y creación de la obra literaria a lo largo de toda su carrera; y aunque no

[516] Pujol, C., op., cit., pp 14.
[517] Pujol, C., op., cit., pp 16.
[518] Gubern, R., *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1970.

escribirá específicamente sobre el tema que nos ocupa es cierto que cuenta en su haber con interesantes volúmenes que tocan de manera tangencial a nuestra materia, tal es: *Las máscaras de la ficción*[519]. Donde el autor hace una revisión de tipos de personajes que pueblan los universos de ficción y los impulsos básicos a los que parecen responder. Si es cierto que no es un libro que trate sobre los resortes o recursos de la ficción, también lo es que es un tipo de material que desde luego puede resultar rico al escritor a la hora de buscar inspiración o documentación para sus personajes, aunque, desde luego, no está dirigido a ese tipo de público ni es ese el objeto del libro.

En *La novela criminal* para otro tanto, Gubern se posiciona en un territorio equidistante entre la crítica literaria y los textos específicos sobre la génesis de la escritura que venimos tratando. Se convierte así, en este caso como editor, en una especie de sociólogo de la obra literaria: busca sus raíces sociológicas y las necesidades políticas a las que responde, en este caso la novela negra.

Entreverados entre los artículos de Gramsci, Eisensteisn, Chesterton, Allan Poe y Thomas Narcejac. Aparecen, no obstante, recomendaciones que podrían tratar de esa génesis de la ficción. Bien es cierto que no son texto específicamente escritos por autores españoles, pero no lo es menos que Gubern, al menos se encarga de buscarlos y recopilarlos, y en el caso de Narcejac de encargarlo.

En este sentido el artículo quizá más jugoso es precisamente el del escritor de novela negra Thomas Narcejac a propósito de las normas de composición de la novela negra. Este punto nos interesa, porque, a pesar de que nuestro trabajo no se centra en este estadio de los estudios sobre escritura creativa por las razones expuestas al principio de este trabajo; supone, sin embargo, en nuestro país un paso hacia adelante. Así describía Narcejac cómo se componía una novela criminal:

[519] Gubern, R., *Las máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.

«*La novela policíaca es un relato donde el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar.*

Si el miedo no surgiera a cada página la novela no sería sino un crucigrama. Pero si exacerba la tensión nos deslizamos hacia los abismos del terror mórbido. […]

Las leyes de la novela policíaca se desprenden de su definición:

1º Debe haber entre el miedo y el razonamiento un equilibrio siempre dosificado de tal forma que a un máximo de espanto corresponda siempre un máximo de sencillez lógica.

2º El héroe no sólo debe ser simpático sino imponerse al lector de tal forma que este delegue en él su tarea de pensar.

3º Es preciso que los enigmas propuestos al detective sean al mismo tiempo duras pruebas a su capacidad (Dicho de otra forma: la novela policíaca se *construirá* como una novela).

4º El estilo de la novela policíaca deberá valorar situaciones dramáticas (Dicho de otra forma: la novela policíaca se *escribirá* como una novela)»[520].

Asimismo Narcejac hace una jugosa reflexión sobre el suspense en la narrativa en general, que sin llegar a la profundidad de la obra *Supense* de Patricia Highsmith arriba comentada; supone una gran iniciación sobre la construcción del suspense para los escritores que se quieran dedicar a la narrativa en general:

«Suspense es una palabra inventada hace algunos años para designar algo muy viejo: el arte de mantener "en suspenso" al auditorio es tan viejo como el mundo. Pero esta palabra puede designar dos aspectos de un relato, dos aspectos que no debemos confundir. Hay el suspense propio de la narración: el estilo y la construcción crean el suspense. Se maneja con más o menos habilidad el

[520] Narcejac, Th., en Gubern, R. op, cit., pp 70.

acontecimiento temido y esperado, que por otra parte puede ser muy banal. Pero existe también el suspense que afecta al tema como tal, lo que podríamos llamar el suspense "de inducción"; su naturaleza es más difícil de captar. A pesar de ciertas apariencias, el tiempo nada tiene que ver con la noción de suspense. O al menos no está implicado más que en esa forma secundaria e insignificante. Hacer suspense frenando artificialmente el ritmo del relato, es decir, retrasando más allá de lo esperado la aparición de un acontecimiento, no es más que una técnica, un simple truco que no engaña al lector. […] El suspense es la espera reducida a sí misma, privada de su abocamiento normal. O más exactamente: el suspense es la espera de algo cuya naturaleza se desconoce, cuya naturaleza es quizá imposible de conocer, y que se manifestará de forma enigmática e inasible por la razón; *El hundimiento de la casa Usher*, por ejemplo. Es evidente que la catástrofe que acaba el relato se teme desde el principio, pero sin que se logre saber nunca en qué forma se producirá y, por otra parte, es evidente que la catástrofe por sí misma no resuelve nada, a pesar de todas las explicaciones que brotan con facilidad. En este caso, la espera es inseparable de algo que está *más allá del tiempo* y cuyas manifestaciones, a la vez que desprecian en cierta medida toda explicación de carácter científico, lejos de destruir esta necesidad de comprender, la animan y alientan. El verdadero suspense engendra un esto de ánimo doloroso, para quien espera el desenlace. En cierto modo presentimos que todo desenlace será siempre ficticio y deplorable. […] Podría decirse que todo misterio supone una explicación lógica y una explicación metalógica, o, en otros términos, que ofrece una dimensión racional y una fantástica. Si se cierra toda explicación racional se degradará lo fantástico y si se corta el paso a todo elemento surreal será la explicación la que aparezca como estérilmente razonante. Encontramos de nuevo,

una vez más, el problema de lo maravilloso y captamos ahora con mayor nitidez sus diferentes elementos. Supone ante todo una serie de episodios que presentan una doble interpretación: una racional pero insuficiente, otra poética, pero borrosa; y estas dos explicaciones son válidas a la vez, se alimentan mutuamente, corresponden a la naturaleza ambigua de la realidad captada al mismo tiempo como humana y en alguna medida «numenal». Supone, en segundo lugar, una crisis, la manifestación de algo monstruoso y abrumador, que quiebra casi todos los límites de la constatación y sitúa al testigo en la frontera entre dos mundos. Implica por último una catástrofe que arroja sobre el relato entero un reflejo maléfico y libera en nosotros oscuras y terribles posibilidades de espanto. El sentimiento de lo maravilloso se confunde entonces con el sentimiento del horror. El horror, por alguna de sus aristas es siempre sagrado. Aparece cuando tenemos la impresión de violar un secreto de origen metafísico, de sorprender una disposición oculta de las cosas, que pone en cuestión no solamente nuestras más arraigadas certezas, sino también y sobre todo la seguridad que nos procuraban. Nuestra alma entonces, está, también, en suspenso, y como paralizada. Y quizá la mejor definición de suspense sea, más o menos la siguiente: "un relato cuya verosimilitud y extrañeza son de tal forma que nuestra alma se siente paralizada y agoniza"»[521].

—Zapata, el estilo en la narración

Nos ocupamos ahora de *Manual de estilo para narradores*. Un libro, sin duda, útil, sobre todo como manual de corrección de estilo, tal y como lo presenta Zapata en el

[521] Narcejac, Th., en Gubern, R. op, cit., pp 74-76.

subtítulo, aunque carente de originalidad y con ciertos problemas añadidos que comparte con las obras de tipo tratadista. No es este, una vez más, un libro que podamos contar como monografía que ayude al escritor novel con una propuesta genuina. Quizá el autor está demasiado centrado en la práctica del taller para hacer una propuesta genuina o quizá este libro adolece de la urgencia y la brillantez de las que han adolecido la mayor parte de las escrituras patrias no sólo durante la dictadura sino también en las décadas posteriores a la transición.

Con todo no podemos dejar de resaltar la utilidad de alguno de los pasajes del libro para la corrección del estilo. Se centra Zapata en la naturalidad del estilo, cosa que no deja de sorprender un tanto si uno lee la propia obra del autor, cuyos relatos están llenos de un recargado preciosismo[522]. Aun así, decimos se pueden extraer ejemplos útiles para la revisión de los textos en este sentido. Así por ejemplo pone ejemplos, de trabajo de taller, útiles en la ilustración de este asunto concreto:

—El estilo fingido

> «El auténtico problema de los estilos fingidos es que en ellos oímos a alguien que finge estar contando, pero no cuenta *de verdad*. […] Algo muy parecido le ocurre al escritor inexperto. Su voz su tono, las palabras que elige, nos alertan en unas pocas líneas de que está fingiendo tramar una fábula, lo que es muy diferente a fabular de verdad. […]
>
> Tan sutil como pueda parecer a simple vista, es mucho y muy importante lo que una distinción así pone en juego. Y a la vez pienso que el matiz se percibe de un

[522] Pensamos, por ejemplo en el estilo de los relatos de *La vida ausente*, del autor, que se publicara en Páginas de Espuma en el año 2006.

modo muy nítido en el segundo ejemplo que he utilizado en esta sección. No importa que lo leamos otra vez:

"Hace casi dieciocho años, un luminoso día de primavera en que los árboles del parque exhibían, orgullosos, sus verdes variados, hasta que el sol los rozaba en una caricia de plata, salí a la terraza para despabilarme…".

[…] Lo que en absoluto puedo creer ante una frase semejante es que el personaje en cuestión esté contándome algo. Hace como que lo cuenta. Finge contar. Y como en el caso de los embustes infantiles, leo el fingimiento en sus ojos. El narrador simula estar contando, es decir, cediendo a la necesidad de referir una historia, en realidad está colocando una palabra vistosa detrás de otra, buscando expresiones e imágenes convencionalmente líricas o literarias»[523].

En este sentido el autor va proporcionando nutridos y, en la mayor parte de los casos, redundantes ejemplos sobre cómo hacer del estilo algo natural y sobre cómo conseguir que algo tan artificial como la escritura resulte directo y convincente.

Tiene el manual, es justo decirlo, algunos consejos realmente buenos, resultado sin duda de la práctica concienzuda de la pedagogía del taller y también de ser un atentísimo lector, como esos pasajes en los que da pistas para huir de la monotonía del relato:

Sobre la monotonía

«Para obtener un efecto así —ya está dicho— conviene que la escritura de una ficción no se apoye continuamente en una pura afirmación de hechos. Ahora bien: ¿cómo se neutraliza esa tendencia casi «natural» hacia el estilo asertivo?

Pues tal como hemos visto en los ejemplos de la sección:

[523] Zapata, A., op., cit., pp 32.

Mediante el uso de modalizadores (“tal vez”, “puede que”, “casi”, “un poco”, “algo”, “si no me engaño”, “en parte”, “hubiera dicho que”, “como si”, “quizá”, “hasta donde recuerdo”, “seguramente”) Los modalizadores restan rotundidad a la afirmación, y connotan —por parte del narrador— la conciencia activa de estar contando.

Mediante el recurso de la interrogación.

Buscando siempre esa voz que enuncia el texto (narrador o personaje) esté provista de una textura dialógica; que en su discurso —de un modo implícito o explícito— esté dialogando consigo mismo, o con las opiniones, las acciones y los afectos de otros personajes complicados en la historia»[524].

—De vuelta a Cicerón

Pero en general lo que hace Zapata es contar muy bien contados recursos y métodos que vienen de autores anteriores, de algunos de los que estamos viendo en este trabajo; como por ejemplo el recurso a los sentidos para dar “visibilidad” al texto, el uso de elementos originales o novedosos sobre lo cotidiano, que es la vieja idea de la *ostrenaie* que vemos aparecer una y otra vez desde su formulación por parte de Schklovski.

Y de nuevo, también nos encontramos con el problema de este tipo de trabajos cercanos al manual que hemos descartado del análisis en general por los motivos expuestos en el capítulo. Así, por ejemplo Zapata cita a Cicerón, para asumir que su propuesta de qué elementos debe tener una narración son más o menos los mismos que en su día propusiera el autor latino. Con este tipo de propuestas Zapata se desliza por la misma pendiente por la que se han deslizado los autores de tratados sobre ficción en el siglo XX

[524] Zapata, A., op., cit., pp 75.

y hace que el posible autor novel pueda caer en la trampa de considerar como norma algo que, en todo caso, no podría ser admitido nada más que como sugerencia. Sobre este asunto volveremos en las conclusiones de este trabajo cuando finalmente evaluemos las fortalezas y debilidades de cada propuesta.

Dejamos aquí una última cita de Zapata que parafraseando a Cicerón afirma que la narración adecuada es aquella que: «El tipo de narración que se apoya en las personas debe tener agudeza de expresión, diversidad de caracteres, gravedad y dulzura, esperanza y miedo, sospecha y deseo, hipocresía y misericordia, y variedad de sucesos, un cambio de fortuna, una desgracia inesperada, una súbita alegría, un final feliz del asunto».[525]

Casi no hace falta comentar cómo Zapata se está centrando en un solo tipo dentro de la infinita tipología del bosque narrativo y de las dificultades que esto conlleva para una práctica efectiva de la escritura.

Hay, ha habido otros textos de carácter tratadista en los últimos años en España, sin embargo la mayor parte de ellos no son escritos por escritores, que es una de las exigencias fundamentales de los textos de este trabajo sino que constituyen refritos de propuestas pensados quizá para niveles elementales o para un público muy poco informado. De nuevo, como ya comentábamos con anterioridad, adolecemos de una escasez de propuestas genuinas.

10. 4 PRIMERA EVALUACIÓN DE LAS PROPUESTAS ESPAÑOLAS

No es necesario repetir aquí la escasez y poca calidad que en términos generales han tenido las propuestas sobre escritura creativa en nuestro país. Este hecho sobre el que

[525] Zapata, A., op., cit., pp 117.

volveremos al final de este trabajo para su final evaluación, ha tenido además notables consecuencias prácticas en la didáctica de esta materia.

Hasta muy entrada la década de los años ochenta la falta de escuelas o talleres en la materia y en la pobreza de los mismos era notable: «El uso del término Escritura creativa —entendida ésta como una disciplina que engloba toda la variedad de iniciativas didácticas que comúnmente se convocan bajo la denominación de talleres de creación literaria, talleres literarios o cursos de escritura— se remonta en España a la década de los ochenta y es heredera del término anglosajón *Creative Writing*»[526].

Mientras que España carecía por completo tanto de literatura sobre el tema como de enseñanza de escritura creativa, la disciplina se había establecido como una más de las enseñanzas artísticas, no sólo en instituciones privadas, sino en las propias universidades del mundo occidental. No en vano la Universidad de Iowa, pionera en la enseñanza de la escritura creativa, inauguró su primera clase sobre la materia en 1897[527], empezó a aceptar trabajos de Creación Literaria como documentos válidos para la obtención del título de doctor en 1921 y en 1936 su taller de escritura ya era un programa independiente dentro de la universidad.

Sin embargo, en nuestro país la materia no ha sido introducida en la enseñanza universitaria hasta muy recientemente y puede decirse que la mayoría de másteres y cursos oficiales están todavía en su fase inicial.

Para encontrar literatura sobre el tema en nuestra lengua habría que remitirse a Latinoamérica donde, quizá por la influencia de los EE.UU, proliferaron a partir de las primeras décadas del siglo XX estudios y también talleres y cursos sobre Escritura creativa. Por este motivo puede decirse que el florecimiento de los talleres y escuelas de

[526] Cañeles, Ramón y Álvarez, Chema en el prólogo a *Escritura creativa, cuaderno de ideas*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2007, pp 14.
[527] Fuente, página oficial de la Universidad de Iowa: http://www.uiowa.edu/~iww/about.htm

Escritura creativa en España está directamente relacionado con la inmigración a nuestro país de profesionales en la materia del ámbito hispanoamericano.

11. CONCLUSIONES

Después de haber realizado la exposición de las principales propuestas sobre técnicas y materiales de escritura creativa en los siglos XIX Y XX estamos en situación de hacer una evaluación las mismas, especialmente en lo que respecta a la que era nuestra pregunta esencial en este trabajo: ¿Se puede enseñar a escribir?

Como ya anunciábamos en la introducción, lo que nos encontramos, después de revisar los materiales esenciales sobre escritura creativa a partir del siglo XIX, es una enorme variedad de propuestas, unas con una utilidad más aparente que otras, y muchas de ellas, al menos en la superficie, incompatibles entre sí.

Con el fin de arrojar luz sobre los materiales hemos agrupado las propuestas en dos grandes bloques principales:

1.- Propuestas del siglo XIX, que abren, como ahora puntualizaremos el paso a las propuestas contemporáneas y que son, por lo tanto, propuestas bisagra hacia el siglo XX, iniciadoras o precursoras de las corrientes contemporáneas.

2.- Propuestas del siglo XX, contemporáneas, agrupadas a su vez las distintas corrientes que constituyen el grueso del trabajo.

3.- Hemos dejando abierta la puerta a la consideración de otro núcleo de propuestas, elaboradas desde finales del siglo XX, que serían las propuestas postmodernas. Vamos a ver primero brevemente la evolución y corrientes que encontramos y sus supuestas utilidades a fin de poder dar una respuesta de nuestra cuestión fundamental acerca de la posibilidad o imposibilidad del aprendizaje de la escritura creativa.

11.1 DISTINTAS CORRIENTES ACERCA DE LA ESCRITURA CREATIVA

11.1.1 EVOLUCIÓN DE LAS PROPUESTAS

¿Hay entonces una evolución en las propuestas acerca de la escritura a lo largo de los siglos XIX y XX? Creemos que sí podemos distinguir una serie de «grandes familias de propuestas» que tienen su origen en algunos casos en el siglo XX y en otros a principios del XX. En estas propuestas se pueden enmarcar la mayoría de los textos disponibles, tal y como se ha ido viendo en los sucesivos capítulos de este trabajo.

Como decíamos, los textos analizados del s. XIX son textos bisagra, textos que se encuentran a caballo entre la crítica y las técnicas de escritura y/o entre una concepción de la escritura clásica y otra contemporánea; aun así, se puede observar una evolución entre ellos y las corrientes del s. XX:

Resumimos aquí las líneas generales en las que se enmarcan los textos:

—Primer tipo de propuestas: Tratados sobre la escritura, de carácter más o menos normativo

Se puede cifrar su origen en la retórica clásica y en la *Filosofía de la Composición* de Edgar Allan Poe, así como en los primeros trabajos de Stevenson incluidos en sus *Ensayos sobre el arte de escribir*. De algún modo también algunas de las recomendaciones de Chejov irían en la misma dirección. Estas propuestas tienen en común la visión de la escritura como un arte normativo e imitativo que sigue modelos y está finalmente inspirado en la Poética de Aristóteles.

El desarrollo de trabajos que podemos incluir en esta corriente llega hasta nuestros días, pasando por los trabajos de Edith Warthon, Forster, Gardner, Lodge o Ángel Zapata en España. Los trabajos de Lodge o Gardner se pueden ver como una evolución clara de los primeros textos de esta corriente, que en estos autores alcanzan mayor profundidad así como una enorme y bien informada casuística fruto de años de intenso trabajo.

—Segundo tipo: propuestas que abundan sobre las condiciones de posibilidad de la escritura

Su origen podría cifrarse en la obra de Henry James, *Ensayos sobre el arte de escribir*. A partir de la idea jamesiana de que la escritura es fundamentalmente la visión del escritor quedaba abierta la gran pregunta: ¿cómo se construye esa visión, cómo se construye la identidad y la conciencia del escritor? Otro de los textos precursores de esta corriente son los estudios de Baudelaire, quien, centrándose en condiciones de posibilidad mucho más mundanas, también daba pie a la reflexión sobre las condiciones de posibilidad prácticas de la escritura.

A la cabeza de los textos que de algún modo toman el relevo de las preguntas que James y Baudelaire habían dejado abiertas están los de Kafka en su correspondencia y el texto *Una habitación propia* de Virginia Woolf. Ambos autores profundizan en las preguntas acerca de la conciencia del escritor y de sus condiciones de posibilidad y dan el testigo a toda una corriente de textos que, a lo largo del siglo XX, se irán acercando a esta perspectiva añadiendo, puntualizando y ampliando su perspectiva. Entre estos textos, como ya hemos comprobado estarían, por ejemplo los de Sabato, Cortazar, Monterroso, Lispector o Marguerite Duras. Cada uno de ellos hace hincapié en asuntos distintos: desde el espacio físico de la escritura en el que había insistido Woolf y al que volverá

Duras, hasta la escritura como resultado de la construcción de la conciencia ético-política en Cortázar, por ejemplo.

—Tercer tipo: propuestas que surgen a partir de los trabajos de las vanguardias artísticas: dadaísmo, surrealismo, etc.

En esta corriente se pueden enmarcar los trabajos de OuLiPo, Rodari, Bradbury, Bourroughs, etc.

Las propuestas más recientes suponen una profundización en los trabajos y técnicas de escritura propuestas por las vanguardias artísticas y también suponen una matización de aquellas primeras propuestas en varias direcciones. No sólo se atemperan las exigencias de una escritura totalmente automática o inconsciente, sino que también se mezclan estas propuestas con las propuestas de la otra gran vanguardia del principio de siglo: el formalismo ruso.

La sombra de las propuestas de la vanguardia, especialmente del surrealismo, se extiende, por otra parte, mucho más allá de los textos que podemos enmarcar dentro de esta corriente y podríamos afirmar que, excepción hecha, de los textos que podríamos considerar tratadistas, prácticamente todas las propuestas sobre técnicas y materiales de escritura a partir del siglo XX hacen suya la idea de que en la escritura se pone en juego o es necesario que se ponga en juego la mente inconsciente.

De igual modo la influencia del formalismo ruso, especialmente de las propuestas de Shklosky está presente en una gran mayoría de autores de la segunda mitad del siglo XX.

—Cuarto tipo: *work in progress*

Estas propuestas tienen su primer y claro antecedente en el texto de Stevenson «¿Cómo escribí la Isla del Tesoro?». A partir de este primer texto que podemos calificar como de «relato de escritura» tenemos una nutrida rama de textos que utilizan la misma estrategia. Desde *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno hasta *El soldado español* de Härtling o más recientemente *Mientras escribo* de King.

Más que evolutiva esta corriente tiene una progresión acumulativa, porque no se puede decir que los textos más recientes tengan una propuesta más informada o aguda sino, más bien, que entre todos van constituyendo un nutrido corpus de propuestas prácticas de las que se pueden extraer valiosos materiales.

—Propuestas mixtas

Aparte de las corrientes que aquí citamos, y como ya avanzábamos con anterioridad, se van dando, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, una serie de propuestas mixtas. Como por ejemplo las propuestas de práctica Highsmith en *Supense* que tienen un pie en la renovación de las técnicas de vanguardia o en la reflexión sobre el inconsciente y otro en la propuesta del *work in progress*.

11.1.2 LA EVOLUCIÓN DE LA TIPOLOGÍA TEXTUAL

Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo daba la impresión de que los textos sobre la escritura creativa, que habían empezado con el lógico titubeo con el que comienzan todas las disciplinas —desde la epístola al artículo de periódico pasando por el diario, la autobiografía, etc.—, iban a entrar finalmente en la categoría del tratado o

del ensayo. Así parecían indicarlo algunos de los principales textos sobre la materia como los de Edith Wharton o Forster e incluso los textos de Roussell.

Sin embargo, la irrupción de las vanguardias dio al traste con toda esperanza en este sentido y no solo la tipología textual se alejó más aún del texto ensayístico, sino que posiblemente se agotaron las posibilidades de que los textos sobre el arte de escribir se adscribieran a una forma única.

Esta tendencia no ha hecho sino profundarse a lo largo del siglo hasta nuestros días y, si bien es cierto, que a lo largo del siglo XX podemos encontrar textos de carácter más o menos ensayístico, no lo es menos, que las otras tipologías textuales a las que estábamos acostumbrados no sólo desaparecen sino que a ellas se suman otras nuevas: el diálogo entre autores, las memorias, la transcripción de trabajos prácticos de taller, etc.

Podría suponerse que de alguna manera estas tipologías textuales marcasen o estuviesen relacionadas con tipos de propuestas de contenido similar. Es decir, podría suponerse, por ejemplo, que los trabajos de corte más ensayístico tuvieran propuestas comunes o similares acerca de la práctica de la escritura, por ejemplo. Sin embargo, no siempre se da esta coincidencia.

En términos generales sí podríamos afirmar que los textos que se adhieren al paradigma que hemos llamado clásico tiene una tendencia fuerte a presentarse como textos puramente ensayísticos, frente a los que se inscriben en el paradigma más contemporáneo que presentan o tienden a presentar una forma híbrida entre el ensayo, la narración el diálogo, etc.

Esta tendencia a la hibridación se agudiza en los textos que podrían considerarse postmodernos en los que, como hemos visto, las técnicas de escritura no se consideran por sí mismas, sino están al servicio de la ficción, o forman parte constitutiva de ésta.

11.2 UTILIDAD DE LOS MATERIALES DE LAS DISTINTAS CORRIENTES

¿Qué posibilidades de trabajo efectivas ofrecen entonces los materiales que hemos estudiado, y, sobre todo, qué riesgos y dificultades plantean?

—Utilidades de los materiales de tipo tratadista

Desde un punto de vista práctico estos materiales deberían ser los más útiles, ya que proporcionan normas claras acerca de qué hay que hacer y qué hay que evitar a la hora de ponerse a escribir.

Sin embargo, y como ya hemos estado analizando a lo largo del capítulo correspondiente, estos textos adolecen de un problema grave: disfrazados de textos neutros sobre la práctica de la escritura lo que en realidad esconden es una defensa de un tipo de escritura por encima de otra. Recordemos por ejemplo la defensa de Gardner de la novela basada en la idea de heroísmo y redención, o la defensa de Lodge de la novela como una construcción basada en un tipo de causalidad que no se encuentra en la vida, pero que sí tiene que encontrarse en la novela para que «funcione».

Lo que ocurría, como veíamos en todos los autores adscritos a esta corriente, es que están defendiendo un tipo muy particular de ficción, así que los materiales que puedan ofrecernos van dirigidos a la construcción de ese tipo de ficción y no de otra. En concreto estos materiales van dirigidos a la construcción que Kundera califica de «*story*», que es como él resume la tradición anglosajona novela: realista, basada en acciones, con un héroe central, etc.

A nuestros efectos, y tal y como hemos dividido en este trabajo las actitudes hacia la escritura nos enfrentamos a materiales que defienden una visión de la escritura muy

cercana a las posiciones clásicas: la ficción como imitación de la naturaleza y de las formas clásicas que tiene su origen en la concepción del mundo platónica y en la retórica y poética de Aristóteles.

Como hemos visto también este problema no es particular de los tratados anglosajones, aunque la inmensa mayoría de textos en esta dirección han sido escritos en países anglosajones, sino que el propio Kundera se acaba acercando peligrosamente a aquello que critica: empieza defendiendo que va a tratar en sus escritos de la práctica de la escritura sin más y acaba defendiendo un tipo de escritura muy concreto por encima de otras, en este caso la ficción de corte «ontológico».

No queremos decir con esto que los materiales no sean útiles, que lo son por supuesto, especialmente para ver análisis detallados de ciertos mecanismos de ficción, sino que su uso debe ser un uso informado. El autor que use estos materiales o el profesor de taller tiene que tener claro que haciendo uso de estos materiales conduce la escritura en un tipo de dirección y no en otros. Algo, en nuestra opinión de crucial importancia a la hora de la práctica del oficio.

—La corriente sobre las condiciones de posibilidad de la escritura

Respecto de la corriente que hemos denominado «condiciones de posibilidad de la escritura», muy bien podría pensarse que los textos que aunamos en esta sección tienen poca o nula utilidad práctica.

Esto es cierto en parte, es decir, quien vaya buscando técnicas precisas para iniciar su ficción, dinámicas etc., debe, desde luego buscar en otra parte. Sin embargo, sí estamos convencidos de que estos textos tienen una enorme utilidad indirecta para la práctica de la ficción. ¿Cuál podría ser esta utilidad? La de poner sobre aviso al escritor de los

problemas y las condiciones de oficio, así como de la trascendencia tanto vital como histórica que de él pueden derivarse.

En este sentido los textos de Kafka en los que se evidencia la lucha del autor por conquistar su propia identidad como escritor, o los de Virgina Woolf en el mismo sentido o los de Duras sirven, deberían servir al escritor para caer en la cuenta de cuáles son los problemas reales que está enfrentando, que muchas veces, la mayoría no tienen que ver con asuntos como: ¿Cuál es la trama apropiada para mi relato? Sino más bien con cuestiones más de fondo como: ¿Quién soy yo y qué visión puedo aportar? ¿Cómo llegar a tener una visión genuina de las cosas? ¿Cómo sobrepasar las circunstancias? ¿En qué fuentes de mi consciencia debo buscar los temas para la escritura? ¿Hasta qué punto la escritura surge de la empatía con los otros y el deseo de justicia? ¿Es la escritura útil en este sentido?

Es evidente, como decíamos, que estas preguntas y las respuestas, siempre aproximativas que dan los autores que hemos agrupado en el capítulo 4, no darán soluciones rápidas a ninguno de los problemas del escritor pero, como decíamos le pueden servir para poner su trabajo en perspectiva y para reconocer problemas acerca de la su propia identidad y de la construcción de su propia visión que son absolutamente acuciantes. Pero sobre todo, y posiblemente esta es la mayor utilidad que se puede derivar de estos textos, hacen hincapié o ponen de manifiesto que la escritura se realiza antes de la escritura, que hay una parte fundamental de la escritura que se realiza antes de la escritura, de modo que el escritor debe encargarse de trabajar en las condiciones de posibilidad de la escritura, antes incluso de que la escritura sea concebida.

Como también anunciábamos al principio del capítulo sobre la conciencia del escritor lo que aquí tenemos, o la idea sobre la escritura que subyace a las consideraciones de estos escritores es ya la de una escritura contemporánea: la escritura es no sólo una actividad

de la conciencia que surge mucho antes de la escritura en sí misma y que tiene raíces más profundas que las del pensamiento racional sino también la convicción, en la mayoría de los casos, de que la escritura es una actividad en el mundo y para el mundo y que por ese motivo, pensemos por ejemplo en Cortázar la escritura es nueva en cada época histórica porque supone un diálogo con los lenguajes establecidos.

—Las técnicas a partir de las vanguardias europeas, los *work in progress* y las propuestas mixtas

La primera cosa que llama la atención es, precisamente, el hecho de que de estas propuestas puedan surgir con facilidad propuestas mixtas, como por ejemplo la de Gianni Rodari que aunaba tanto la idea de «extrañamiento» de Shklosky y la de las «funciones» de Propp como una revisión de las técnicas de escritura automática del surrealismo con la práctica efectiva del taller de escritura. Tenemos también propuestas como la de Borroughs en la que se unían el *work in progress* con la revisión de las técnicas de las vanguardias.

¿Cómo es esto posible? Nuestra convicción es la de que todas estas propuestas parten en realidad de unos presupuestos comunes, aunque nunca se hagan patentes o no se hagan patentes del todo. Esta idea de la escritura, que se funda, como veíamos con Conrad muy a principios de siglo y que hemos denominado contemporánea, es la que la escritura no se construye con la mente consciente o racional sino que para escribir hay que hacer uso de una suerte de «no pensar» —que diría Bradbury o Monterroso—, con la que los autores quieren señalar, según nuestro punto de vista que para escribir «hay que pensar de otra manera». A esa otra manera de pensar se la ha llamado

«inconsciente» o «subconsciente» como opuesta a la manera digamos «lógica» de pensar.

Lo que está ocurriendo aquí, creemos, es que al ser esta otra manera de pensar distinta al pensamiento racional se la caracteriza de forma negativa en la mayoría de los casos, o se la denomina simplemente intuición. Con esto se está defendiendo un tipo de pensamiento paralelo al pensamiento lógico-científico que sería el de la creación literaria.

¿Y qué es lo que hace esa intuición o mente subconsciente? La intuición creativa une cosas que son imposibles de unir de una manera consciente: síntesis. Es, por ejemplo, lo que subyace a toda la idea del binomio fantástico de Rodari o a las ideas acerca de la conexión de historias separadas que se usa como técnica en muchos de los *work in progress* revisados, por ejemplo en el que Mario Vargas Llosa comenta acerca de la escritura de *La casa verde* o el que comenta King al hilo de la concepción inicial de Carrie. La intuición permite ver como extrañas cosas a las que estamos habituados, esto es, desautomatiza la mente; de ahí la idea de «extrañamiento» de Shklosky a la que estos autores se adhieren y que tiene muchos posteriores desarrollos, por ejemplo en los trabajos de Bourroghs o del mismo Rodari.

Con ayuda de la intuición creativa también seremos capaces de atraer hacia la escritura los detalles sensoriales—eso es por ejemplo lo que busca Bourroghs con su reactualización de las técnicas de vanguardia—, que era lo que reclamaba Conrad que debía hacer la escritura: hacer ver, hacer sentir.

El hecho de que lo que se pone en juego en la escritura planteada de esta forma sean modos de pensar no lógicos, que podríamos llamar paralógicos o quizá más correctamente analógicos, tal y como defendiera Cortázar[528], implica, ha implicado que

[528] Véase capítulo 4.4.3 de este mismo trabajo.

los resultados obtenidos sean sorprendentes y que, en muchos casos los autores describan con cierta sorpresa los textos surgidos de esta forma que son descritos, en muchos, casos como textos «escritos al dictado». No está ocurriendo, bajo nuestro de vista, nada extraño en este proceso sino solo el funcionamiento de ese otro tipo de pensamiento que no es el pensamiento lógico-racional, pero que no por ello deja de ser pensamiento.

En otras palabras, todas las técnicas, ejemplos y materiales que se revisan en estas corrientes que nos ocupan tienen como objetivo desautomatizar la mente y dejar que afloren en el texto esa otra manera de pensar que podríamos llamar inconsciente, intuitiva, etc.

¿Es esta la panacea para el escritor? No, desde luego, varios problemas tienen, por supuesto, también las técnicas y materiales que podemos obtener a partir de estas propuestas. El primer escollo con el que nos encontramos sería el que de algún modo el autor o el escritor novel que vaya a usar estas técnicas y materiales tiene que tener cierta confianza en ellos y confiar en que este es para él o ella un camino válido de trabajo.

Pongamos un ejemplo: imaginemos que estamos usando el método del binomio fantástico y que eligiendo palabras al azar nos quedamos con: cacerola y desmesurado. ¿Será el escritor capaz de hacer algo a partir de aquí? Es posible desde luego, pero también es posible que no sea capaz. Si el escritor en cuestión no es una persona que por explicarlo en pocas palabras «se deje llevar» quizá no salga nada de aquí, ni de ninguna otra técnica de escritura de las tratadas en este terreno.

Si nos centramos en las técnicas que nacen puramente de la vanguardia podríamos tener, además otro escollo importante y es el de que el escritor se sintiese perdido en este tipo de proceso que implica de algún modo, como antes anunciábamos «dejarse llevar», así lo criticaba Pavese, por ejemplo:

> «El interés que tiene una obra para quien la hace —y también para quien la entiende es verla formarse entre las tendencias contrastantes, componer y acoplar estas tendencias, darles un sentido formal y el mayor de los contrastes es el que se da entre lo inconsciente y lo consciente (exigencias sociales, comunicativas, éticas, etc.). Una obras de puro inconsciente —puro automatismo— es irrespirable, o una pura broma»[529].

Aunque se coincidiera con Pavese en que las técnicas de creación del dadaísmo y surrealismo puedan resultar insuficientes para la consecución final de la obra, es necesario reconocer también, como ya hemos señalado, su enorme influencia en la manera de concebir la escritura a lo largo del siglo XX.

Para solventar este problema, el de las «técnicas de la vanguardia» y su riesgo de quedarse en mero juego sería recomendable como venimos anunciando desde el principio contextualizar estas técnicas y posiblemente completarlas con otras que, sin entrar en contradicción con ellas, puedan servir para complementarlas y hacer avanzar la obra. Contamos para ello con otras perspectivas más omniabarcadoras dentro de esta misma corriente, como podría ser la de Unamuno, o con todo el impagable material de los *work in progress.*

11.3 ¿SE PUEDE EN ÚLTIMO TÉRMINO ENSEÑAR A ESCRIBIR?

Es lógico que ante la cantidad, variedad de materiales expuestos y, lo que es más importante, ante la evidencia de que muchos de ellos tienen claras incompatibilidades el lector acabe con la idea de que la tan reclamada didáctica de la escritura está en

[529] Pavese, C., *El oficio de vivir*, Seix Barral, Barcelona, 2005, pp 342.

situación parecida al siglo XIX, es decir, no existe un método o una manera de enseñar o aprender a escribir.

11.3.1 LOS PARADIGMAS DE LA ESCRITURA

Lo que aquí proponemos, y esta sería nuestra conclusión principal, es que los materiales analizados aportan utilidades para la escritura, pero no todos para el mismo tipo de escritura ni para el mismo momento de la escritura. Los materiales, como anunciábamos no son neutros, puesto que llevan inscrita una determinada idea acerca de lo que es la escritura, se haga explícita esta idea o no. Así que su uso debe, como comentábamos un uso informado. Es necesario saber en qué idea sobre la escritura nos estamos moviendo.

La idea sobre la escritura de la que parte cada técnica o material, que ha quedado ya especificada en el capítulo anterior y que resumimos brevemente: los materiales de tipo tratadista abundan en una idea acerca de la actividad de la escritura que podríamos llamar clásica en un sentido amplio: La concepción profunda de la escritura que se baraja, explícita (Poe) o implícitamente aquí (Lodge) es la que la escritura es una disciplina científica o cuasicientífica a la que se puede acceder siempre y cuando se sigan una serie de reglas y principios lógicos.

El resto de corrientes contemporáneas estudiadas, incluidas aquellas que centran más u foco de interés en las condiciones de posibilidad de la escritura, tienen una visión de la escritura como actividad intuitiva, cuya fuente es el pensamiento subconsciente o analógico y para cuyo ejercicio es necesaria una desautomatización de la mente y, por ende, de la mirada.

Está aún por ver, como también anunciábamos si los materiales de corte metaliterario, que podríamos calificar de postmoderno, están abriendo otra idea de la escritura: la de

una actividad hiperconsciente en la que las técnicas de composición están, tienen que estar incluidas en la misma composición. Si esto es así o no, como decíamos, todavía creemos que es pronto para juzgarlo.

—¿Son los materiales de los distintos paradigmas incompatibles entre sí?

Esto no tiene por qué ser así necesariamente como delineábamos en nuestra introducción. Estos materiales podrían verse unos a la luz de otros de mismo modo que los distintos paradigmas de la física pueden verse unos a la luz de otros. De este modo, y considerando aquí los principales paradigmas representados en nuestros materiales, observamos cómo los materiales del paradigma clásico podrían, a la luz de los nuevos materiales del siglo XX, ser considerados como materiales para trabajar uno solo de los múltiples tipos de ficción que pueden darse: aquél que tiene una idea clásica de la composición, una idea muy concreta de realismo, que podríamos asimilar con el realismo decimonónico y que en general se ajusta a la retórica y poética clásicas.

Este tipo de ficciones han sido resituadas, por influencia del nuevo paradigma, y, al igual que la mecánica de Newton, como comentábamos, aparece como un instrumento útil para el mundo macroscópico —la teoría de la relatividad general coincide en sus cálculos con la mecánica newtoniana solo para los campos gravitatorios débiles y las «pequeñas velocidades»; es decir coinciden sólo en el mundo de lo «observable»— , pero inútil para otros análisis —de grandes campos gravitatorios, grandes velocidades, o para el mundo cuántico, que cuenta con su propia teoría física, la de la mecánica cuántica, etc.—, las ficciones que podrían construirse con estos materiales se resitúan como ficciones de género o como literatura «de consumo», una rama específica dentro del bosque de la literatura del siglo XX.

¿Es posible que un nuevo paradigma de escritura desplace o resitúe a los dos anteriores? Sí, por supuesto, al igual que —por seguir con el símil de los paradigmas de la física— la teoría cuántica parece que tiene todas las cartas de terminar absorbiendo la teoría de la relatividad general y, explicar así, todas las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, al igual que con la cuántica[530], consideramos que aún es pronto para juzgar si esto realmente va a suceder.

11.3.2 LAS UTILIDADES TEMPORALES DE LOS MATERIALES SOBRE LA ESCRITURA

Es posible además, considerar los materiales respecto de sus utilidades no sólo dependiendo del tipo de paradigma de escritura en el que se ven inmersos o que implícitamente defienden, sino también se pueden observar bajo la óptica del momento de la composición de la ficción en el que ponen el acento.

En este sentido, los materiales del paradigma contemporáneo se fijan en los momentos iniciales de la ficción, mientras que los anteriores o los de corte tratadista se fijan en la última parte de la misma:

Así, y recurriendo a las categorías de la retórica clásica, tendríamos distintos textos que se ocupan de los distintos momentos de la creación:

—Los textos que hemos categorizado como propuestas sobre las condiciones de posibilidad de la escritura, así como los textos anteriores, del siglo XIX que pueden

[530] Este sigue siendo, de hecho, uno de los temas candentes de la física: la imposibilidad de dar con una teoría de la cuántica que explique todas la fuerzas, incluida la gravitatoria en todas las posibles situaciones; por ejemplo en los agujeros. Si la resolución a este problema sólo ampliará la mecánica cuántica o dará lugar a otra teoría es, digamos, el punto caliente. Para ver una muestra recientísima de este debate se puede acudir, por ejemplo, a la última y super polémica intervención de Stephen Hawking en el *Royal Institute of Technology* de Stocolmo: http://www.europapress.es/ciencia/astronomia/noticia-resuelto-stephen-hawking-enigma-agujeros-negros-20150826112712.html

citarse como origen de estos; es decir los de Henry James o algunas de las reflexiones de Flaubert e incluso algunas de Baudelaire tendrían puesto su foco de atención en lo que podríamos llamar la *intellectio,* siempre que entendamos esta como aquel proceso que sucede antes siquiera de haber perfilado los rasgos fundamentales de aquello que se quiere contar, es decir, la fase exclusivamente preparatoria. Que no por preparatoria ha de ser más breve, sino, todo lo contrario.

—Habría luego un gran núcleo de propuestas, que hemos agrupado bajo los epígrafes: técnicas a partir de las vanguardias, *work in progress* y técnicas mixtas que estarían más bien poniendo su foco en la segunda fase de la escritura. Es decir, en aquel momento en el que ya se dan las condiciones de posibilidad de la escritura y el autor emprende lo que podríamos llamar, en sentido, amplio *inventio*, si entendemos esta fase como aquella en la que se siembran las primeras semillas de la ficción.

—Finalmente habría otro tipo de propuestas: que irían desde los consejos de Chejov sobre la corrección, por ejemplo, a las propuestas de corte más tratadista que estarían poniendo su interés en la fase de la *dispositio*, entendida esta, en sentido amplio como aquella fase en la que se desarrollan los pormenores de la ficción, por ejemplo el desarrollo completo de la historia, si estamos en género narrativo, la organización de la información etc., pero también los últimos elementos, como la revisión del estilo, los giros propios, etc.

En este sentido, es decir, vistas bajo esta perspectiva, las propuestas tendrían utilidades distintas dependiendo de la fase en la que se encontrara la escritura y muy bien podrían combinarse varias de las propuestas revisadas con resultados satisfactorios, aunque nunca hay que perder de vista que los consejos que provenientes de la corriente tratadista pueden muy bien no funcionar dependiendo del tipo de ficción que estemos construyendo.

11.3.3 DISTINTAS PERSPECTIVAS DE APROXIMACIÓN A UN MISMO OBJETO

Si nos centramos aquí, más concretamente en las técnicas del *work in progress* y técnicas mixtas veremos que incluso si se trata de la misma ficción, en la misma fase e incluso por el mismo autor, parece que exista la posibilidad de acometerlo con técnicas o metodologías distintas. En este sentido y, en este mismo trabajo hemos visto como, por ejemplo Bioy Casares —ver el capítulo 6.5— en sus *work in progress* expone cómo para la génesis de su obra *La invención de Morel* hizo uso de una idea acerca del «aprieto» de la vejez, pero también, después expone cómo para llegar a la escritura de la misma obra partió de la idea del noúmeno kantiano.

Lo que está ocurriendo, como ya comentábamos en su momento, es que el objeto de la escritura y los métodos de acceso a él son tan móviles que es posible que el camino de acceso a ellos sea diverso.

De este modo podríamos afirmar que las distintas técnicas expuestas, incluso aunque se encuentren en la misma fase de la escritura, por ejemplo en la fase de la *inventio*, que es la que más hemos desarrollado en este trabajo, plantean distintos accesos a un mismo objeto. Se puede llegar a la ficción, o a una ficción, a partir de la reflexión acerca de una idea —por ejemplo de la idea de la envidia—, pero también se podría llegar a partir de una técnica clásica de azar, el uso del binomio fantástico, por ejemplo, o también a partir de la síntesis de dos experiencias que hayan sido especialmente significativas para el autor, etc.

¿Cuál es el mejor acceso? Eso posiblemente es algo que el autor tiene que decidir probando, y, con casi total seguridad su acceso va a ser uno propio, seguramente con similitudes a los que aquí se han ido exponiendo, pero posiblemente también con

modificaciones y esto nos lleva a nuestra conclusión final que exponemos en el siguiente apartado.

11.3.4 LA DIFÍCIL PEDAGOGÍA DE LA ESCRITURA DE FICCIÓN

Acometemos finalmente la a cuestión que lleva nos lleva rondando desde el principio de este trabajo y cuyo acicate ha sido la motivación principal de la escritura de todos los textos que aquí hemos estudiado: ¿se puede aprender y enseñar a escribir?

La respuesta, como era de esperar, no puede venir sino en forma de pregunta: ¿qué es lo que se espera poder aprender o enseñar?

Si lo que se busca es un método infalible, digamos como una receta para hacer un plato exquisito, la respuesta sería: eso es difícil. A no ser que se quiera escribir un «producto», de género, de consumo, en ese caso es posible que sí, que se pueda enseñar a «escribir», o, por lo menos, se podrían tener directrices muy claras acerca de lo que los pasos que es necesario dar.

Si lo que se busca es ese mismo método infalible para hacer escritura de ficción, entendida esta como la creación de un objeto único, de un objeto artístico, el asunto se complica. Quizá hay un método pero no parece que nadie haya dado todavía con él y, lo que es más importante, no parece que pueda existir tal método, pues, como acabamos de ver, la escritura y por ende sus técnicas se plantean como una práctica histórica, que evoluciona constantemente y para la cual solo se pueden encontrar «directrices», «apoyos», «técnicas realmente útiles».

Estas técnicas, materiales ofrecen la posibilidad de recibir una ayuda inestimable en las distintas fases de la escritura creativa, desde su concepción a su realización, que posiblemente ahorren al escritor meses e incluso años de trabajo a ciegas y que incluso

sean capaces de ayudar a sortear los momentos de bloqueo que puedan, que se dan de hecho, en todo proceso de escritura creativa e incluso pueden llegar a hacer comprender esos bloqueos —nos remitimos al apartado sobre el bloqueo de Peter Handke, 4.2 — como parte necesaria del mismo proceso de la escritura.

Pero es imprescindible, tanto para la pedagogía como para la práctica de la escritura de ficción, no perder de vista que esas técnicas siempre pertenecen a un punto del pasado y, si se quiere construir una ficción genuina, se ha de ser consciente de las concepciones estéticas que se está asumiendo al usar cada una de esas técnicas, de sus posibilidades y limitaciones y de la posible necesidad de trascenderlas si se quiere hacer algo genuino.

11.4 LA EVOLUCIÓN DE LA MATERIA EN ESPAÑA

Como ya hemos ido comentando especialmente capítulo 10 de este estudio los materiales y textos sobre escritura creativa en España han sido francamente escasos y de dudosa utilidad en estos dos últimos siglos.

Los motivos de que esto haya sido así se encuentran fundamentalmente en la particularidad cultural e histórica del país respecto de sus vecinos occidentales en el periodo estudiado: un retraso de partida en el siglo XIX y la luego la irrupción de la guerra civil y de la dictadura cortaron de raíz cualquier esperanza de que la materia en la Península se pusiera en igualdad de condiciones con otras literaturas.

Los años de transición no parecen tampoco haber sido suficientes para suplir estas carencias, y, aunque es cierto que en las últimas décadas ha habido un renacer de textos y manuales, prácticamente ninguno tiene entidad propia como para equipararse a las propuestas de sus contemporáneos.

Tampoco parece muy claro que en el futuro próximo esta situación se vaya a solucionar, ya que, como hemos visto, el país todavía adolece de los ingredientes esenciales que suelen contribuir al desarrollo y surgimiento de este tipo de textos: una buena red de escuelas de escritura creativa, un gran empuje a nivel crítico —hemos visto como muchas de las más útiles propuestas aquí tratadas surgen a partir de desarrollos novedosos en la crítica literaria—, una red de prensa que esté interesada y/o dispuesta a publicar este tipo de textos. Y finalmente, y quizá únicamente como resultado de todos los motivos expuestos: un público de aspirantes a escritor o simplemente de interesados en la materia que tenga voluntad de leer los textos.

11. 5 HACIA EL FUTURO

Nos queda finalmente intentar hacer un análisis de las perspectivas que se abren para el desarrollo de la materia en el futuro.

Como veíamos en los capítulos iniciales del este trabajo el surgimiento de estos textos tiene que ver con una tesitura económica y cultural muy particular: desarrollo de la clase media, que se convierte en potencial consumidor de estos textos debido también a de la democratización del acceso a la educación y los bienes culturales. A esta circunstancia se le unieron un desarrollo de ciertas publicaciones periódicas y también la popularización de la práctica del taller de escritura.

Otro de los factores fundamentales fue el surgimiento de novedosas concepciones acerca de la misma escritura y de su naturaleza, especialmente después de las vanguardias artísticas. O la renovación acerca de las ideas sobre la escritura y la cultura en general que se da en los años setenta: con el neomarxismo, el desarrollo de la semiótica, etc.

Todo hace pensar que estos factores siguen siendo fundamentales para que aparezcan nuevas propuestas acerca de cómo acometer la escritura.

De hecho podemos afirmar que la materia tuvo dos momentos de eclosión en el siglo XX, precisamente coincidentes con el desarrollo de las vanguardias y de las grandes corrientes críticas de los años setenta y que desde final de los setenta no hay propuestas especialmente novedosas.

Está por ver, entonces, si el nuevo milenio traerá otra nueva forma de entender qué es la escritura y con ella, estamos seguros, vendrán nuevos textos sobre la técnica adecuada para acceder a esta nueva escritura.

Los materiales sobre la escritura son textos en continua hibridación, absolutamente permeables a la movilidad de su objeto. Esperemos que en lo sucesivo volvamos a ver saltos cualitativos tales como los que dieran los surrealistas en los años veinte o con Rodari en la década de los setenta.

Quizá esta nueva ola de materiales venga de la mano de la nueva escritura que hemos se ha venido denominado postmoderna. Quizá los nuevos materiales sean los textos absolutamente híbridos, como los de Foster Wallace o los de Vila Matas, que se han comentado brevemente en este tratado. Quizá el futuro de la materia sea el de fundirse con la ficción al fin y al cabo.

ABSTRACT (ENGLISH VERSION)

This thesis: «Techniques and materials for the creative writing in the 19th and 20th century: a critical approach» deals with the question of the effectiveness of the creative writing materials.

In order to answer this question, materials of different trends have been evaluated under a critical perspective. This analysis confronts two different and fundamental questions: Is it possible to teach and learn how to write fiction? And: What is the nature of the materials and texts on the studied subject?

This thesis, by using a historical and comparatist approach, provides us with some answers on the possibility of learning creative writing and also on the main teaching models and its evolution.

In addiction this work offers an evaluation of the different models regarding its efficiency and meaning.

INTRODUCTION AND CONCLUSIONS (ENGLISH VERSION)

I. INTRODUCTION

I.I CAN YOU LEARN TO WRITE FICTION?

According to Edith Wharton, «To treat of the practice of fiction is to deal with the newest, most fluid and less formulated of the arts»[531]. This quote appeared in an article published by *Scribner's* in 1924. It was the first of a series of five.

The article deals with the resources and materials available for the writer when he or she struggles with the characters and structures in any type of fiction. But this wasn't the first time a writer pointed out the scarcity of resources available for the young writer. In 1846 Edgar Allan Poe complained about the same problem:

> «I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would- that is to say, who could- detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say- but, perhaps, the authorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause»[532].

Some important events were taking place XIX century that were causing not only the complain about the lack of resources and materials for the writing of fiction, but also the actual publishing of studies about the practice of the creative writing. Those studies had as a main goal to decipher the «how» of the creative writing and were less concerned about questions such: «what, on what, for what reason», questions that belong to the the literary criticism area.

[531] Warthon, E., *The Writing of Fiction*, Touchtone editors, New York, 1997, pp 7.
[532] Allan Poe, E., «The Philosophy of composition» in *The Raven and The Philosophy of composition*, Paul Elder and Company, San Francisco and New York, 1907, pp 20.

Those studies tried to provide material to the teaching and learning of the creative writing. However, as we will see, to provide with these materials wasn't simple at all and the research leads to a crucial question: Is it possible to teach and learn how to write fiction?

In order to answer this critical question we have reviewed the studies about this matter published during the 19th and 20th century trying to find out the text typology we are dealing with, the evolution of the studies and their utilities.

We will discover the economic, social and aesthetic events of the 19th century that influence the appearance of these studies. We will also discover that the 19th century studies play a swing role between an old way of understanding the writing of fiction — that we will call «classical paradigm»— and the contemporary way. We will finally show how these first studies, precisely for been halfway between the classical and the contemporary paradigm, present a mixed textual typology, half criticism, half something else.

An enormous quantity of creative writing studies will be published in the 20th century. We will categorize them in different trends: Studies on the enabling conditions of creative writing, Techniques derived from the European vanguards, Work in progress and Mixed studies.

However all the trends from the 20th century have a contemporary view about the practice of writing: this view is far away from the idea of *mimesis*, considers as an important ingredient the unconscious mind and has an enormous concern for the historical man rather than the archetypes inherited from the Platonic and Aristotelian theory. This contemporary view started with Kafka studies.

The sole exception to this conception of writing in the 20th century is the trend that we have called: Treatises. Treatises' materials and the other trends' materials are often

incompatible and for this reason our initial question complicates. If we have different and incompatible methods maybe then the practice of writing is a historical knowledge that derives from the aesthetic ideas and all his materials are therefore, I is perishable.

Our main idea is that the creative writing materials are historical like the creative writing itself, however this condition does not invalidate them but relocate them. For this reason, the techniques and materials can't be used uncritically, regardless of their aesthetic ideas and historical origin.

To sum up:

—Different creative writing materials have different ideas about what is the creative writing.

—Some of them focus on some aspects of the fiction writing and some in others: the beginning, the structure, etc.

—Each one of them focuses in one of the possible accesses to creative writing: the idea, the image, etc.

For the reasons above what we defend that it is possible to use techniques and materials to practice the creative writing but none is neutral because all involve one specific conception of fiction.

We consider three different conceptions or paradigms in the fiction writing: classical, contemporary and postmodern. Each one has different writing materials. But just like the contemporary paradigm of physics —theory of general relativity and quantum physics— does not invalidate completely the Newton paradigm, we can still use Newton's laws for some circumstances, the materials belonging to each paradigm do not invalidate but only relocate those of the former paradigm.

Therefore Aristotelian Poetics could still be useful for the writing of a certain type of fiction, a classical one —and specifically genre fiction—, as we will explain in the conclusions of this thesis.

I.II THE EVOLUTION OF THE SUBJECT IN SPAIN

In Europe and Western countries the subject of the creative writing rapidly evolved in the 20th century, but this evolution did not take place in Spain. There is an enormous gap in the studies until the end of the 20th century as Marina Mayoral pointed out in 1999:

> «*El oficio de narrar* es un libro insólito en el panorama literario español y que trata un aspecto poco desarrollado en los estudios sobre narratología.
>
> Muy pocas veces los novelistas se han dedicado a analizar su propio quehacer de narradores. En ocasiones han reflexionado sobre el porqué de su escritura, pero más raramente sobre el cómo. Sin embargo, cuando lo han hecho, sus conclusiones constituyen hitos importantes en los estudios de teoría literaria, como sucedió con *The Art of he Novel* de H. James, o con *El escritor y sus fantasmas* de E. Sábato.
>
> Hay una visión desde dentro en el uso del lenguaje literario y en la construcción de la novela que sólo la puede dar el novelista. Creo que es falsa la creencia generalizada de que el crítico o el investigador teórico puede analizar una obra mejor que su creador.
>
> La creación artística tiene aspectos oscuros que son igualmente difíciles de analizar para ambos críticos y creadores y a los que ambos se aproximan por distintos caminos. Pero hay otros aspectos para cuyo análisis el artista —sobre

todo el que trabaja con el lenguaje— está más capacitado que nadie. Un artista sabe muy bien por qué cuenta su novela en el pasado o en el presente, por qué utiliza la primera o la tercera persona en el relato, a qué obedecen los cambios de ritmo o los saltos en el tiempo, qué efectos quiere producir, de qué medios se ha servido y qué dificultades ha tenido que superar para conseguir lo que se pretende»[533].

(*El oficio de narrar* treats an aspect of the narratology that hasn't been properly developed in Spain.

Spanish novelists hardly ever analyze their job. They often have written about their motivations but never about the means to actually write their books. However, when they do so their conclusions are of extreme importance like those of H. James in *The art of the novel* or E. Sábato in *El escritor y sus fantasmas.*

There is an inner vision of the literary language and the construction of the novel that only the novelist can provide. I disagree with the idea that the literary critic or the researcher can analyze a literary work better than his/her author.

The creative writing has dark aspects that are difficult to analyze for both of them, author and critic. Both of them analyze under different points of view. But there are aspects that only the artist can provide. A writer knows better than anyone why his/her novel uses the present tense or the past tense, why it is written in the first person or how works the rhythm, what effects he/she wants to create and what means he/she has used to achieve it and what difficulties she/has found along the way).

We totally agree Mayoral's opinions and this has been one of the main motivations to start the present study.

[533] Mayoral, M., en el prólogo a *El oficio de narrar*, Ediciones Cátedra-Ministerio de Cultura, Colección Encuentro, Madrid, 1989, pp-13-14.

The subject of creative writing in Spain has not achieved a proper level of development in the 20th century neither in the books on the matter published by writers nor amongst the academic studies.

As academic studies on the matter only have access to these titles:

> Rosana Aqcuaroni Muñoz, *La incorporación de la competencia metafórica (CM) del Español como segunda lengua (L2) a través de un taller de Escritura creativa. Un estudio experimental*. (Thesis, read at the UCM in 2008)
>
> Blanco Ruiz, María Soledad, Un *taller de escritura en un aula de educación primaria: análisis de los procesos implicados en la construcción de textos narrativos en un contexto de grupo.* (Thesis, read at Cordoba University in 2007).

Both studies focus on very specific pedagogical experiences and consider the creative writing in the following contexts: teaching of Spanish as a foreign language and teaching in primary schools. None of these studies has an approach similar to ours. The first of them focuses in the analysis on the metaphorical competence and the second one on the pedagogy at early levels.

In Spain there is another kind of literature on creative writing: «the handbook literature». These handbooks have an introductory point of view. Despite the merit of some of these handbooks, like for example the handbooks that have been published by Editorial de los Talleres de Escritura creative de Fuentetaja, the majority of these manuals are pseudostudies and lack of both critical and historical perspective.

In Anexo we analyze some of most useful the handbooks.

In Chapter 10 we analyze the reasons of the backwardness of the subject of the creative writing in Spain. We also consider some of the main studies from the 19th century until the present times.

I.III CORPUS OF THE THESIS

We have selected as main bibliography for this thesis those studies about creative writing written by writers from the 19th century to nowadays. We have only considered those studies amongst them that have Spanish version. Those studies are foundational to our subject of study. They are very often used in workshops and massively quoted in other studies or handbooks on the practice on fiction. Some of the most important are: Edgar Allan Poe's *Philosophy of Composition*, 1846, *Advice to Young Writers by* Charles Baudelaire, 1846, *The Art of Fiction by* Henry James published in 1884, *Essays on the Art of Writing by* Robert Louise Stevenson published between 1881 and 1899, etc.

We consider also almost a hundred studies published in the 20th century like for example: *How to write a novel* by Unamuno, *The art of the Novel* by Forster, or *Writing* by Marguerite Duras, etc.

We have selected these studies because we also agree with Mayoral in the idea that there is a perspective about the practice of writing tan only writers can hold. This perspective differs from the academic one. We also consider that despite its heterogeneity and its theory difficulties, this perspective can be useful to the young writer.

We specially take in consideration those studies that are more commonly quoted and used in the workshops and handbooks. Quite often these studies are quoted loosely and it seem important to us that the young writer or the creative writer teacher knows the primary sources and the context in what they were written

As one of the main objectives of this work is to analyze the utilities of the studies we haven't took into consideration those texts that work only with the writing of poetry.

Those texts tend to become poetry themselves and it is almost impossible extract materials or techniques from them.

For the same reason we don´t take into account those studies that we can consider metafiction. We will consider the role of these studies in Chapter 8.

There is beside another difficulty that we have discovered in recent studies: they promise to be —for their titles and presentations— texts about the practice of writing when, once again, they are primarily literary criticism. Why this is, again, happening is another of the questions that we are dealing with, although this is not the last of our difficulties.

One of the other difficulties that we have had to endure in order to search for the proper corpus for this thesis is that all of the studies that we consider are, at least in certain degree, hybrid texts in which we can find traces of: biography, fiction, essay, etc. This fact led us to question about the nature of these texts and whether we can contemplate them as a specific type of texts or not.

As we will see the studies that can be defined as pure essays that usually have the goal of finding the final material and resources tend to be a failure.

II. CONCLUSIONS

After having analyzed the main proposals, techniques and materials on creative writing during the 19th and 20th century, we are in the position of coming up with an answer for our essential question: Is it possible to teach and learn how to write fiction?

We have, as we announced in the introduction a wide variety of proposals, some apparently more useful than others and many of them apparently incompatible.

In order to bring some light into the question we have grouped the proposals into two blocks:

1.- Proposals from the 19th century that open the trends of the 20th century.

2.- Proposals from the 20th century, contemporary studies. Those are our main concern and we have grouped them into different trends.

3.- We have left open the discussion of the existence of another kind of studies than can be considered as postmodern studies.

II.I CREATIVE WRITING TRENDS

II.I.I EVOLUTION OF THE STUDIES

Is there an evolution amongst the studies of creative writing during the 19th and 20th centuries? We defend that it is possible to distinguish some «big families». Some of the families or trends were originated in the 19th century and some others in the beginning of the 20th century.

As we pointed out above, studies of 19th century are transitional. They are halfway between literary criticism and creative writing materials, halfway between the

contemporary and the classical paradigm. Nonetheless it is possible to observe and evolution from these studies to the 20th century trends:

—First trend: treatises

Their primary source would be Poe's *Philosophy of Composition* and the first studies by Stevenson included in *Essays on the Art of Writing*. Somehow Chekhov's advices would go in the same direction. These studies have in common the consideration of writing as a normative and mimetic art that follows patterns and is inspired in Aristotle's *Poetics*.

Studies than can be categorized under these characteristics are still been written nowadays: Edith Warthon, Forster, Gardner, etc. Lodge's or Gardner's studies can be seen as an evolution of the first texts of the trend. They deepen the discussion and provide and enormous quantity of examples.

—Second trend: Studies on the enabling conditions of creative writing

We could say that these studies have their origin in James's *Essays in the Art of Writing*. James had opened the door to the question of the enabling conditions of writing when he proposed that writing was essentially the result of a creative view of reality. The authors of this trend will ask, then: how can we achieve such a perspective?

We have another precursor of this trend: Baudelaire, who, focusing in much mundane enabling conditions, opened the debate about the important of material conditions for writers.

Kafka's studies on the art of writing are at the top list of the contemporary studies of the trend and equally important are Woolf's studies. Both contributed to broaden the discussion about writer's perception and enabling conditions of writing. Along the 20th century interesting studies, like those written by Sabato, Cortazar, Monterroso, Lispector or Marguerite Duras will expand the items of the trend: the location of writings, the development of the writer ethical and political perspective, etc.

—Third trend: Techniques derived from the European vanguards

OuLiPo's, Rodari's, Bradbury's or Bourroughs' studies would belong to this trend.

The most recent studies deepen and criticize some of the original proposals. These contemporary studies reject the idea of an entirely automatic writing and take in consideration some of the ideas of the other big avant-garde movement: Russian formalism.

The influence of the European vanguards, especially surrealism can be found in many other studies that we have categorized as belonging to other contemporary trends. For this reason, we can affirm that, except from the treatises, all trends in the 20th century, almost all contemporary studies, are consistent with the idea that to have a genuine creative writing it is necessary the unconscious mind. The influence of the ideas of Russian formalist Shklosky are equally present in the majority of contemporary studies.

—Forth trend: Work in progress

The precursor of this trend is Stevenson's article: *How I wrote Treasury Island?* Some of the most important studies of this trend are: *How to write a novel?* By Unamuno, *The Spanish Soldier* by Härtling or more recently, Stephen's King *On Writing*.

There is not a significant evolution among these studies. What we have here is more a cumulative trend in which any example is equally useful.

—Fifth trend: Mixed studies

As we introduced above there are some studies in the 20th century —especially in the second half of the century— that we can classify as «mixed studies». One of the best examples is Patricia Highsmith's *Plotting and Writing Suspense Fiction* where she renovates the avant-garde techniques but also uses the work in progress.

II.I.II EVOLUTION OF THE TEXT TYPOLOGY

Despite the understandable confusion of the text typology in the 19th century, in the beginning of the 20th century it seemed that the studies on creative writing were going to get a specific form: the essay typology.

However, the irruption of the European vanguard influenced the studies in an opposite direction. The texts got more and more complex and difficult to be classified in one literary genre.

For this reason, and despite the fact that we can find essays on the art of writing along the 20th century, the creative writing studies don't belong to one genre or literary typology, they use instead different text strategies: dialogue, memoirs, case study, etc.

And, what is more surprising, the different text typologies are not related with specific proposals; we can find almost any text typology in each trend. Only the treatises have a strong tendency to be written in an essayistic way.

The tendency to text hybridization becomes more evident in the postmodern studies.

II.II UTILITY OF THE STUDIES

—Treatises

From a practical point of view these studies and their materials should be the most useful. However, as has been clarified, these studies have a tremendous problem: they pretend to be neutral, practical materials on the art of writing when in fact their «materials» are a defense of one kind of creative writing over the others.

Gardner's defense of heroism in the novel, for example, or Lodge's defense of a novel based upon the idea of causality. They are, therefore, defending one specific type of fiction —this fiction that has as a key element the story, that is, a classical, Aristotelian view of the novel— and for this reason their materials aren't valid for every fiction work.

We don't imply that these studies are of no use but whoever is going to use them — teacher or writer— has to understand that the material he or she will find here will lead him or her in one direction and not in another.

— Studies on the enabling conditions of creative writing

It would be easy to conclude that this trend studies have not utility. And this is true in a way. Those who are looking for precise techniques to start their writing work won't find anything here.

However we are persuaded that these studies are or can be useful for the writer. They can warn him or her about the problems and conditions of the writer's work.

Kafka's studies can help the writer to conquer his or her personal perspective as a writer. Virgina Woolf's or Duras's can outline the some of the most difficult questions the writer has to face: Who am I and what can I contribute to know? How to deal with all the practical or even home troubles when writing? In what psychological sources must I look for my inspiration?

Admittedly, no fast answer will be found in these studies, but they can provide perspective for the writer and his identity as a writer. And above all it will be useful for the writer to understand that fiction writing begins far before the writing itself and one of the writer's job is to provide himself with the enabling conditions of the writing.

These studies are also very useful to underline that fiction writing is a historical activity and it is new in every historic moment because has to deal with the established language.

—Work in progress and Mixed studies

How is it possible to find studies that mixed up the work in progress trend with other thing? We are convinced that all these studies have common aesthetic principles. All of them share a contemporary idea of the fiction writing: the writing does not have a primary source the conscious but the unconscious mind. To write fiction it is necessary

to «stop thinking», or think otherwise. What we have here is not «illogical thinking» but «intuitive thinking».

The «intuitive thinking» is able to link ideas impossible to link with a «logical or rational thinking». This is the idea that underlines to Rodari's Fantastic Binomial, for example. This idea underlines also to the majority of the work in progress that tend to bring together stories that before were separated in time and space.

This «intuitive thinking» allows regarding as strange everyday things which give us the opportunity to create a new perspective about them. Thanks to the «intuitive thinking» the writer will be able to recreate the sensorial data, etc.

The fact that the creative writing can use «alogical» or «paralogical» thinking, implies that the results are surprising, even for the writer, and for this very reason some of the contemporary writers describe the practice of writing as something magical, as if they were taking dictation of someone unknown.

Is this the miracle drug? We don't think so. There are also many difficulties with the materials proposed in these studies. One for example is the fact that, in a way, the young writer has to «trust» what can be derived from the practice of these techniques, and let him or herself go.

Let's consider one example: let's say that we are going to use a fantastic binomial: «spoon and evil». Will the Young writer able to write something from this? It is possible, of course, but it is also possible that he or she can't if she or he it is not in a «letting go mood».

If we consider only the techniques derived from the European vanguard —Dadaism, Surrealism— we can have another trouble: it may be possible that the writer is unable to write anything because he or she wants to know and control the direction of his or her writing.

To solve this problem we can count on other studies belonging to the same trend, especially the working in progress and their priceless materials.

II.III CAN YOU ACTUALLY TEACH HOW TO WRITE FICTION?

Due to the enormous amount of material and proposals, some of them mutually incompatible it would be logical to think that it is creative writing can't be taught.

II.III.I WRITING PARDIGMS

Our main conclusion in this job is that the studies we have reviewed provide material for the practice of creative writing but we can't use these materials for any kind of fiction of for the same stage of the writing process.

Each material or technique implies certain ideas about what is fiction itself. Therefore, if the writer or the teacher is going to use them, has to be aware of this.

Consequently the treatises have a classical idea of fiction: The idea that the fiction writing is a scientific or quasiscientific discipline that one practices provided that one follows certain principles and rules.

The rest of main trends in the 20^{th} century share the idea that the practice of fiction is an intuitive procedure and its main source would be the unconscious mind. As a result of this idea, to practice creative writing it would be necessary to find a way into the unconscious way of understanding reality.

It is still soon to decide if the postmodern studies are anticipating a new idea of creative writing. A *hiperconscious* activity that involves always a reflection on the writing techniques.

—Are the different materials mutually incompatible?

Not necessarily. Classical paradigm materials could perfectly work to practice classical fiction, this fiction that shares the views of classical poetics and rhetoric. These kind of fiction practice has been relocated in the 20th century just like after contemporary physics Newton's Laws are now a useful instrument for some calculations but not for others —General Relativity Theory leads to the same results than Newton's Laws only for «low speeds» and «weak gravity fields»— but it is useless for further analysis, —big gravity fields, big speeds or the quantum world that has its own theory: quantum physics—. So, the fiction that we could write using these techniques would be genre literature or best sellers, this is, only a very particular type of fiction among all the contemporary fiction.

Might it possible for a new paradigm to replace the others? Yes, of course, just as the quantum physics can absorb General Relativity Theory. However, and just like in quantum physics[534], it is very soon to solve this problem.

II.III.II HOW TO USE CREATIVE WRITING MATERIALS DEPENDING ON THE STAGE OF WRITING

Contemporary paradigm techniques are focus in the first stages of writing, while the others are focus in the latest stages:

[534] The solution to this problem in contemporary physics remains unknown. We can't tell if one of the physic theories is going to be able to explain all the gravity forces in the universe. Further information can be found in Hawking's last conference at Royal Institute of Technology in Stockholm: http://www.europapress.es/ciencia/astronomia/noticia-resuelto-stephen-hawking-enigma-agujeros-negros-20150826112712.html

—Techniques obtained from the second trend: Enabling conditions of writing focus in the *intellectio:* the preparatory process.

—Work in progress techniques and techniques derived from the European vanguards focus on the second stage of writing: the *inventio*: the stage in what the writers sow the seeds of fiction.

—Treatises's techniques from Chekhov to Lodge focus on *dispositio*: the late stage of writing, development of the plot, organization of information, etc.

From that perspective each technique would have different utilities depending on the stage of writing and the type of fiction we wish to write, and can very well be combined.

II.III.III DIFFERENT PERSPECTIVES FOR THE SAME OBJECT

When considering the work in progress's techniques or the mixed studies' techniques we will see that it is possible to initiate a fiction through different ways even using similar techniques. It is possible, as Bioy Cassares —Chapter 6.5, on *La invención de Morel*—studies point out that we can start the same fiction from different ideas.

This is possible only because the object of writing and the means to access to it are constantly changing and so is the way to connect to them.

Therefore, we can assure that all techniques reviewed in this thesis offer different means to access to the writing practice. One can achieve the object of a fiction by using and developing an idea, but random techniques can also be used, for example the fantasy binomial. Which is better, this is something that the writer has to find out by him or herself and, and very likely he or she would come out with a new, personal methodology

II.III.IV THE DIFFICULTY OF CREATIVE WRITING PEDAGOGY

And finally: Is it possible to teach and learn how to write fiction? The answer to this question needs a further question: What do we really want or expect to teach and learn?

If we wish an infallible method the answer will be: this is extremely difficult, unless the writer wished to write genre fiction, a «literary product». In this case, something similar to a formula could be possible.

If what the writer or the teacher is looking for is a formula to write literary fiction he or she will be in trouble. It is possible that this formula exists but no one has founded yet, because, as we have seen above, the practice of writing is a historical phenomenon and for this reason its techniques are constantly evolving. So no formula here, only useful techniques and materials can be found.

We are persuaded that the use of creative writing techniques or materials will save the writer a precious time in his learning process and can be very useful to overcome a possible writer's block and even learn something from this experience. However it is essential for the creative writing teacher as well as for the writer to realize that these techniques always belong to the pass, and if one wants to write a genuine fiction work has to be aware of its limits.

II.IV STUDIES ON CREATIVE WRITING IN SPAIN

As we have commented in Chapter 10 creative writing studies are scarce and of doubtful utility in the past two centuries.

Spain historic and cultural characteristics: a considerable historical delay, Civil War and Franco's dictatorship have been identified as main reasons to explain this fact. Transition years seemed to have been insufficient to fix the damage.

It is still doubtful that the situation is going to improve in the close future because the country still lacks of some of the main ingredients that contribute to the development of the creative writing studies: a good network of creative schools, important newspapers interested in the matter and willing to publish them and finally, and maybe as result of the first factors, the country probably also lacks of an appropriate audience.

II.V PROSPECTS

As we have seen above the rise and blossom of creative writing studies is related with the economic and cultural situation of any historical moment: the development of the middle class, the democratization of reading, the development of certain newspapers and the popularization of the writing workshops.

But other essential factor that allows the renovating of these studies is the ideological, and philosophical renovation. For this reason great improvements can be found in the seventies thanks to the neomarxism and semiotics development.

We could, in fact, point out the beginning of the 20th century and the seventies as two big moments for the creative writing studies in recent history. Therefore we still can't tell if a new renovation in the ideas is about to come and with a renovation of our understanding of the practice of writing.

Creative writing materials, as we said above are constantly changing and are very sensitive to the changing in the writing itself. Maybe new material do show up if we experiment a big philosophical renovation.

Maybe this renovation has already started and studies by Forster Wallace or Vila Matas are nothing but the first signs of it, but, as we mentioned before, and coincides with what has been denominated «postmodern literature». Maybe the future of creative writing material is to merge with the fiction itself in a brand new way of understanding the practice of creative writing and the fiction itself.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ALAS, L., "CLARÍN", «La prensa y los cuentos», en *Crítica Popular*, Editorial Doble J, Sevilla, España, 2007.

BAUDELAIRE, Ch., *Consejos a jóvenes escritores* en Biblioteca Virtual Universal, Argentina, 2006: http://www.biblioteca.org.ar/libros/130025.pdf.

(La edición original, también consultada puede ser leída en línea: *Conseilles aux jeunes littérateurs*, originalmente editado en *L'Esprit public*, 15 abril de 1846. Consultado en: http://baudelaire.litteratura.com/).

BENET, J., *La inspiración y el estilo*, Alfaguara, Madrid, 1999.

BIOY CASARES, A., *Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario* (edición de Félix de la Paolera y Esther Cross), Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2007.

BORGES, J.,L., *Arte Poética*, Critica, Barcelona, 2001.

BORGES, J.L., *Borges y Ferrari en diálogo I*, Siglo XXI, 2005.

BORGES, J. L., *Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2007.

BRADBURY, R., *El zen y el arte de escribir*, Ediciones Minotauro, Barcelona, 1995.

BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*, editorial Labor, Barcelona, 1995.

CORTÁZAR, J. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.

CORTÁZAR, J., *Obra Crítica 1*, Alfaguara, Madrid, 1994.

CORTÁZAR, J., *Obra Crítica 2*, Alfaguara, Madrid, 1994.

CORTÁZAR, J., *Último Round*, Siglo XXI, México, 1999.

CORTÁZAR, J., *Clases de literatura*, Alfaguara, Buenos Aires, 2013.

CHEJOV, A., *Consejos a un joven escritor*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005.

DURAS, M., *Escribir*, Tusquets, Barcelona, 1994.

DOSTOIEVSKI, F., *Crimen y castigo*, Editorial Juventud, Barcelona, 2002.

FLAUBERT, G., *Sobre la creación literaria*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 1998.

FORSTER, E., M., *Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Reino Unido, 1942.

FORSTER, E., M., *Aspectos de la novela*, Debate, Barcelona, 2003.

GARDNER, *Para ser novelista*, Ediciones Altamar, Barcelona, 1990.

GARDNER, *El arte de la ficción*, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.

GIMFERRER, P., *Itinerario de un escritor*, Anagrama, Barcelona, 1996.

GRACQ, J., *Leyendo, escribiendo*, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2005.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Una teoría personal del arte*, Tecnos, Madrid, 1988.

GUBERN, R., *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1970.

GUBERN, R., *Las máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.

HÄRTLING, *El soldado español*, Laia, Barcelona, 1984.

HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, Fondo de cultura económico, Madrid, 1993.

HIGHSMITH, P., *Suspense*, Mosaico editorial, Barcelona, 2010.

JAMES, H., *El arte de la ficción*, (Texto bilingüe), Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, León, 1992.

JITRIK, N., *Los grados de la escritura*, Bordes manantial, Buenos Aires, 2000.

JOYCE, J., *Ulysses*, The Bodley Head, Londres, 1968.

KAFKA, F., *Escritos sobre el arte de escribir*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2003.

KUNDERA, M., *Los testamentos traicionados*, Tusquets, 1994.

KUNDERA, M., *El telón*, Tusquets, Barcelona, 2005.

KUNDERA, M., *El arte de la Novela*, Tusquets, 2012.

LISPECTOR, C., *Un soplo de vida*, Siruela, Madrid, 2008.

LODGE, D., *El Arte de la ficción*, Ediciones Península, Barcelona, 1998.

LODGE, D., *La conciencia y la novela. Crítica literaria y creación literaria*, Península, Barcelona, 2002.

MAILLARD, CH., *Matar a Platón*, Tusquets, Barcelona, 2004.

MARCOS ÁLVAREZ, F., *Diccionario básico de recursos expresivos*, Palibrio, Madrid, 2012.

McCULLERS, C., *Iluminación y temblor nocturno*, Seix Barral, Barcelona, 2001.

MONTERROSO, A., *Viaje al centro de la fábula*, Martín Casillas editores, México, 1982.

MONTERROSO, A., *La letra E*, Ediciones Era, México, 2003.

ORWELL, G., «¿Por qué escribo?», Revista Casa de Tiempo de la UAM, Vol. VII, Época III. Número 80. Consultado en línea:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/80_sep_2005/index.html

OZ, A., *La historia comienza*, Siruela, Madrid, 2007.

PAVESE, C., *El oficio de vivir*, Seix Barral, Barcelona, 2005.

PARDO BAZÁN, E., *La cuestión palpitante*, en *Obras completas*, I, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891. Consultado en el CVC:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--0/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html

PARDO BAZÁN, E., *La Quimera*, 1905, consultada en Biblioteca Virtual: http://www.biblioteca.org.ar/libros/131503.pdf.

PARDO BAZÁN, E., *Literatura francesa moderna. Tomo III: el naturalismo*, en Catarina, V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX* (aproximaciones hispánicas), Ediciones Universal, Miami, 1989.

PARDO BAZÁN, E., *Un poco de Crítica*: artículos en el ABC de Madrid (1918-1921), Edición de Marisa Sotelo Vázquez, Universidad de Alicante, 2006.

POE, E. A., *Ensayos y críticas*, Alianza editorial, Madrid, 1987

POE, E. A, «La filosofía de la composición», en *Ensayos*, editorial Claridad, Buenos Aires, 2006.

PUJOL, C., *Tarea de escribir*, Pamiela, Pamplona, 1998.

QUENEAU, R., *Ejercicios de Estilo*, Cátedra, Madrid, 2012

QUIROGA, H., *Los trucos del perfecto cuentista y otros escritos*, Alianza, Madrid, 2000.

RODARI, G., *Gramática de la fantasía*, Argos Vergara, Barcelona, 1983.

ROTH., P., *El oficio*, Random House Mondadori, Barcelona, 2007.

ROUSSELL, R., *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973.

STEVENSON, R., L., *El arte de escribir*, Ediciones Artemisa, Santa Cruz de Tenerife, 2006).

STEINBECK, J., «The Art of Fiction No. 45» en *The Paris Review*, Número 63, Nueva York, 1975. Se consulta en línea en: http://www.theparisreview.org/interviews/4156/the-art-of-fiction-no-45-continued-john-steinbeck.

SABATO, E., *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 2011.

TZARA, T., *Siete manifiestos Dadá*, Tusquets, Barcelona, 1999.

VALERA, J., *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en *Obras completas*; Tomo XXVI, (Crítica Literaria), Madrid, Imprenta Alemana, 1934.

VILLANUEVA, Darío, «Aspectos de la novela de E.M. Forster», en *El Cultural*, del 17 de noviembre de 2003. (El artículo en su edición digital: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/18325/Aspectos_de_la_novela).

UNAMUNO, M., *Alrededor del estilo*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

UNAMUNO, M., *Cómo se hace una novela*, Cátedra, Madrid, 2009.

VARGAS LLOSA, M., *Cartas a un joven novelista*, Planeta, Barcelona, 1997

VARGAS LLOSA, M., *Historia secreta de una novela*, Tusquets, Barcelona, 2001.

VV.AA, *Confesiones de escritoras*, Ediciones El Ateneo, Buenos Aires, 1997.

VV.AA, *Escritura creativa, cuaderno de ideas*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2007.

VV.AA., *Hablan los escritores*, *The Paris Review*, Editado por George Plimpton, Kairós, Barcelona, 1981.

VV.AA, *«Ten rules for writing fiction, Parts I and II», The Guardian,* pueden leerse en línea en: http://www.theguardian.com/books/2010/feb/20/ten-rules-for-writing-fiction-part-one

Y en http://www.theguardian.com/books/2010/feb/20/10-rules-for-writing-fiction-part-two?guni=Article:in%20body%20link.

VV.AA, *Teorías del cuento*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

VONNEGUT, K., *Bagombo Snuff Box*, Vintage, Nueva York, 2000.

WARTHON, E., *Escribir ficción*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011.

ZAPATA, A., *La práctica del relato*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentaja, Madrid, 1997.

ZOLA, E., «La novela experimental» en *El naturalismo*, Península, Barcelona, 1972.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AQCUARONI MUÑOZ, R., *La incorporación de la competencia metafórica (CM) del Español como segunda lengua (L2) a través de un taller de Escritura creativa. Un estudio experimental*, Tesis doctoral leída en la UCM en 2008. Puede ser consultada íntegramente en línea en: http://www.tesisenred.net/handle/10803/47296.

ARISTÓTELES, *Poética y Retórica*, Ed. Porrúa, México, 1999.

AZORÍN, «El arte del cuento», ABC, 20 de enero de 1944.

BLANCO RUIZ, M., Un *taller de escritura en un aula de educación primaria: análisis de los procesos implicados en la construcción de textos narrativos en un contexto de grupo*, Tesis doctoral leída en 2007 en la universidad de Córdoba. Más datos pueden ser consultados en: http://tesis.com.es/documentos/taller-escritura-aula-educacion-primaria-analisis-procesos-implicados-construccion-textos/.

BAQUERO GOYANES, M., «La novela y sus técnicas», *Arbor: revista general del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, núm.16:54 (junio 1950).

BAQUERO GOYANES, M., *¿Qué es la novela, qué es el cuento?* Universidad de Murcia, 1998.

BARTHES, R., *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Madrid, 2006.

BARTHES, R., *El placer del texto seguido de Lección inaugural*, Siglo XXI editores, 1998.

COETZEE, J., M., *La edad de hierro*, Ramdom House Mondadori, Barcelona, 2002.

COETZEE, J., M., *Juventud*, Debolsillo, Barcelona, 2011.

FOSTER WALLACE, D., *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, Debolsillo, Barcelona, 2011

HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, Fondo de cultura económico, Madrid, 1993.

HIGHSMITH, P., *Pequeños cuentos misóginos,* Anagrama, Barcelona, 2003.

HAWKING, S., (Artículo sobre su intervención en el Royal *Institute of Technology* de Stocolmo en Europa Press, 26 de Agosto de 2015): http://www.europapress.es/ciencia/astronomia/noticia-resuelto-stephen-hawking-enigma-agujeros-negros-20150826112712.html.

McKEE, R., *El Guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba editorial, Barcelona, 2013.

KUHN, T., S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

MARX, C., *La ideología alemana*, Educació, Barcelona, 1994.

MAILLARD, Ch., *Matar a Platón*, Tusquets, Barcelona, 2004.

MAUPASSANT, G., prólogo (cuyo título es «Le Roman») a: *Pierre et Jean*, (http://www.matisse.lettres.free.fr/Bel-Ami/leroman1888.htm).

NELSON, Victoria, *El bloqueo del escritor*, Península, 1997.

ORWELL, G., *Fifty Orwell Essays*, Gutenberg of Australia eBook, 2003. Solo de lectura en línea en: http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300011h.html#part42.

POE, E. A., «The Philosophy of composition» in *The Raven and The Philosophy of composition*, Paul Elder and Company, San Francisco and New York, 1907.

PROPP, V., *La morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2000.

QUENEAU, R., *Cent mille milliards de poems*, Gallimard, París, 1961.

SHKLOVSKI, V., «El arte como artificio», en *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Siglo XXI editores, México-Buenos Aires, 2002.

STEVENSON, R., L., *Essays in the Art of Writing*, Chatto & Windus, Londres, 1905. Esta edición se ha consultado en línea en la biblioteca Gutemberg: http://www.gutenberg.org/files/492/492-h/492-h.htm#footnote111.

STEINBECK, J., «The Art of Fiction No. 45» en The Paris Review, Número 63, Nueva York, 1975. Se consulta en línea en: http://www.theparisreview.org/interviews/4156/the-art-of-fiction-no-45-continued-john-steinbeck.

VILA MATAS, E., *París no se acaba nunca*, Anagrama, Barcelona, 2006.

VILA MATAS, E., «Escribir es dejar de ser escritor», Barcelona Review, 2011(se puede consultar en línea: http://www.barcelonareview.com/23/s_escribir.htm)

VV.AA, *¿Por qué escribe usted?* Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2001.

VONNEGUT, K., *Bagombo Snuff Box*, Vintage, Nueva York, 2000.

WHARTON, E., *The Writing of Fiction*, Touchtone editors, New York, 1997.

ZAPATA, A., *La vida ausente*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006.

ZOLA, E., *Le Roman Expérimental*, G. Charpentier Éditeur, Paris, 1880.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

DOLEZEL, L., *Historia breve de la poética*, Síntesis, Madrid, 1997.

LOPE DE VEGA, *El arte nuevo de hacer comedias*, edición de Juan Manuel Rozas, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976. Se consulta *on line* en el CVC: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/.

LUZÁN, I., *La Poética o las reglas de la poesía en general*, Imprenta de D. Antonio de Sancha, Madrid, 1895. Se consulta *on line* en google books: http://books.google.es/books?id=G7kGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

VIÑAS PIQUER, D., *Historia de la Crítica Literaria*, Ariel, Barcelona, 2007.

SITIOS WEB CON MATERIALES SOBRE ESCRITURA CREATIVA:

De la Editorial Planeta: http://www.elplacerdeescribir.com/.

Scribner. Archivos históricos de la revista Scribner's pueden ser consultados en la página web: http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=scribners.

The Guardian. Archivos sobre Escritura creativa el periódico británico: http://www.guardian.co.uk/books/creative-writing.

The Paris Review. Entrevistas y reflexiones sobre el arte de la escritura desde los años cincuenta: http://www.theparisreview.org/interviews/1950s#list.

REPOSITORIOS DE TESIS DOCTORALES

Catálogo Cisne de la ucm: http://cisne.sim.ucm.es/.

Dart, buscador de tesis europeas: http://www.dart-europe.eu/basic-search.php.

Dialnet, tesis de las principales universidades españolas: http://dialnet.unirioja.es/servlet/portadatesis.

Open Thesis, internacional: http://www.openthesis.org/.

Teseo, buscador tesis doctorales

españolas:

https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do;jsessionid=BDB3AEA855A5B236D463CF8E92C8D06B.

Tesis en red, de las principales universidades españolas: http://www.tesisenred.net/.

Tesis.com: catálogo de tesis publicadas en España desde 1977: http://tesis.com.es/.

OTRAS PÁGINAS

Página oficial de la Universidad de Iowa: http://www.uiowa.edu/~iww/about.htm.

ANEXO

Manuales: Los manuales más útiles a los que el lector puede tener acceso son:

Teresa Imízcoz, *Manual para cuentistas*, Barcelona, Península, 1999.

Uno de los primeros que aparecieron en el nuevo panorama de los talleres literarios, aunque es un manual, como su propio nombre indica, tiene la virtud de dialogar con algunos de los clásicos de la materia (*El cuento de nunca acabar* de M. Gaite o *Las carta a un joven novelista* de Mario Vargas Llosa) y contextualizar las técnicas de las que habla.

De Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, han sacado quizá los materiales más interesantes hasta la fecha, con todo están muy enfocados a la práctica didáctica en el taller.

VV.AA., *Teoría y práctica del relato*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2003.

Utilidades para la práctica del relato.

VV.AA., *Escritura creativa, cuaderno de ideas*, Ediciones y Talleres de Escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2007.

Varios narradores españoles reflexionan sobre la práctica de la enseñanza de la Escritura creativa.

La editorial Alba también ha hecho cierto esfuerzo editorial, a partir de 2005, por sacar manuales que sirvan al oficio de escritor; de peor calidad que los de Fuentetaja, la mayoría de ellos son poco más que un rosario de recetas que se quedan bastante cortas, no existe ningún tipo de reflexión sobre el asunto. Entre sus títulos pueden citarse, por dar algún ejemplo:

Kohan, Silvia Adela, *La trama del cuento y la novela*, Alba, Barcelona, 2007.

Ó

Font, Carme, *Cómo diseñar el conflicto narrativo*, Alba, Barcelona, 2009.

Uno de los más interesantes a nivel de construcción de relato es: Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Madrid, 2007. El escritor argentino reflexiona sobre el oficio de escritura de relatos a partir de su propia experiencia de narrador.

Sin embargo y tal y como ya anunciábamos, ninguno de los trabajos que reseñamos tiene una perspectiva histórica ni analítica de los textos clásicos sobre la Escritura creativa. Son más bien textos enfocados a la resolución de uno o varios problemas puntuales de la escritura de ficción.