

Rodrigo Garnica

ENSAYO SOBRE LA
ESCRITURA

LETRAS | ENSAYO

Ensayo sobre la escritura

Rodrigo Garnica fue seleccionado en la Convocatoria para Publicación de Obra, emitida por el Gobierno del Estado de México, a través de la Secretaría de Cultura y Turismo, en 2020.

COLECCIÓN LETRAS



ensayo

RODRIGO GARNICA

ENSAYO
sobre la
ESCRITURA



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Alfredo Del Mazo Maza
Gobernador Constitucional

Marcela González Salas y Petricioli
Secretaria de Cultura y Turismo

CONSEJO EDITORIAL

Consejeros

Marcela González Salas y Petricioli, Rodrigo Jarque Lira,
Gerardo Monroy Serrano, Jorge Alberto Pérez Zamudio

Comité Técnico

Félix Suárez González, Rodrigo Sánchez Arce, Laura G. Zaragoza Contreras

Secretario Ejecutivo

Alfredo Barrera Baca

Ensayo sobre la escritura

© Primera edición: Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México, 2021

D. R. © Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México
Jesús Reyes Heróles núm. 302,
delegación San Buenaventura, C. P. 50110,
Toluca de Lerdo, Estado de México.

© Rodrigo Garnica y Portillo

ISBN: 978-607-490-328-7

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal

www.edomex.gob.mx/consejoeditorial

Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal

CE: 217/01/17/21

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa de la Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

Índice

13 INTRODUCCIÓN

I. LAS TRES PREGUNTAS DE SARTRE EN NUESTRO TIEMPO

28 “¿Qué es escribir?”

34 “¿Por qué se escribe?”

38 “¿Para quién se escribe?”

42 La idea sartreana del *compromiso* y la escritura de ficción

II. LA PROFESIÓN DEL ESCRITOR

51 El escritor profesional

57 A la búsqueda del currículum anhelado

64 Decálogo del buen tallerista

(Sugerencias a los asistentes a un taller literario)

74 La segunda vocación

III. *MODUS SCRIBENDI*

84 La aparición de la idea

85 Desarrollo del libro

86 La documentación y los personajes

93 La corrección: ¿infierno o paraíso?

94 ¿De qué escribir?

96 El libro concluido

IV. EL LADO PRÁCTICO DE LA ESCRITURA

- 115 Tiempo y dinero
- 119 La soledad
- 122 Un lugar dónde escribir
- 124 La experiencia personal
- 128 La memoria. La utilidad de los recuerdos personales
- 131 Leer

V. ESCRITURA Y LIBERTAD: CRÓNICA DEL DISPARATE

- 141 Los asesinos de José K.
- 142 Los ayudantes de K.
- 145 Bouvard y Pécuchet, de Gustave Flaubert
- 147 Mercier y Camier, de Samuel Beckett
- 149 Relación entre el disparate y la libertad

CONCLUSIONES

*Para Asbel
y para Paulina, Rodrigo y María*

Escritura (del lat. *scriptura*) 1 f. Acción de *escribir. 2 Escrito, cosa escrita. 3 *Documento notarial en que se consigna un compromiso o un acto del que se derivan derechos y obligaciones, como una compraventa o un testamento. 4 (con mayúsc.; sing. o pl.; La[s]) Sagrada [s] ESCRITURA[S]. 5 Manera de escribir. Particularmente, sistema de signos usados para escribir: “Escritura cuneiforme”. * Letra.

MARÍA MOLINER

Diccionario de uso del español

Escribir: es lo único que llenaba mi vida y la hechizaba.
La escritura nunca me ha abandonado.

MARGUERITE DURAS

Escribir

Escribo para saber por qué escribo.

ALAIN ROBBE-GRILLET

Congreso de escritores, Leningrado, 1965

Introducción

Hay bastantes y muy buenos manuales, guías, libros de texto acerca de la técnica de escritura, de la preceptiva literaria o sobre redacción. Algunos maestros de literatura han desmenuzado la técnica de escritura de cuentos y novelas: nos hablan de los personajes, de la urdimbre, de la historia subterránea y de otros aspectos técnicos que orientarán al aprendiz para iniciarse en la narrativa. La mayoría de los lectores son jóvenes que rápidamente encontraron su vocación como escritores y quieren ejercerla lo mejor posible desde el principio. Algunos superdotados ni siquiera leen manuales ni acuden a clases teóricas, tienen el don y sólo es cuestión de tiempo para que lo demuestren, el mundo de los lectores lo agradecerá y los premiará con el reconocimiento.

Existen otros amantes de la literatura que reconocen su pasión tardíamente y acuden desesperados a los talleres literarios con la esperanza de formalizar su descubrimiento y arrancar a los escritores profesionales el Gran Secreto. Se ganan la vida de maneras distintas, no sueñan con volverse profesionales, pero, como si se tratara de una religión, no pueden vivir sin escribir; sin escribir ficción, porque algunos han pasado su vida profesional escribiendo textos técnicos, pero saben que eso es otra cosa. A estos últimos pertenezco yo, a los que arribamos tardíamente a la formalización

de nuestro intento por escribir narrativa. En este ensayo dedico un apartado al tema de “la segunda vocación”.

En este libro pretendo ofrecer el punto de vista de ese aprendiz tardío, en lugar del tratado del experto. Pudiera ser de utilidad para el aprendiz a secas, no puedo saberlo. Pero en un mundo tan jerarquizado como en el que vivimos, como aquel del que yo provengo, surge la inminente necesidad de dar una opinión también, en vez de decir que sí a todo, sólo porque quien lo dijo ya publicó varios libros y es “un escritor reconocido”. La medicina contemporánea nos da una lección al respecto con su nuevo enfoque llamado medicina basada en evidencias; un experto puede haberse equivocado siempre y su “larga experiencia” no garantiza que posea el don.

A lo único que aspiro con el presente texto es a contestar algunas preguntas personales cuyas respuestas podrían interesar a otros; habrá quien se encuentre en una situación similar a la mía. En última instancia, trato de responder a la simple —y, a la vez, muy compleja— pregunta: ¿por qué escribo ficción? Por tanto, las siguientes páginas tendrán obligadamente un tinte autobiográfico. ¿Acto de vanidad? No lo creo. Sería muchísimo más vanidoso de mi parte leer todos los manuales disponibles sobre el tema y después recitarlos como si yo fuera un experto; sería vanidad y mentira. En mi caso, la parte autobiográfica de un libro como éste representa un acto de modestia que quiere decir: “Soy tan ignorante del tema que sólo me consta lo que he vivido”.

He publicado varias novelas, aunque he escrito más de las publicadas. Creo que es una experiencia común en los escritores. Algunas de ellas son el resultado de la fusión de dos, de modo que en la actualidad tengo varios textos por revisar. Hace algunos años moría de ganas por hacer públicos esos escritos, ahora no me apura tanto; con el tiempo, mi autocrítica se ha vuelto muy severa y, así como están, esas novelas pueden y deben esperar, y tal vez nunca vean la forma de libro. Si sirvieron como ejercicios o como parte de un aprendizaje,

cumplieron ampliamente su cometido. Aunque se escribe para publicar, no creo que un escritor deba publicar todo lo que escribe. Las dos primeras novelas las publiqué en una editorial muy modesta, y no se encuentran ya por ningún lado. Yo conservo un ejemplar de una y dos de la otra. Las conservo por razones sentimentales, pero ni en el peor ataque de narcisismo que pudiera sufrir desearía reimprimirlas. ¿Me avergüenzo de ellas? No en realidad, pero desde mi punto de vista, no conservan ningún elemento digno de rescatarse y si pudiera hacerlas desaparecer de la faz de la Tierra —quién sabe qué querrá decir eso— lo haría con gusto. Pasaron unos veinte años entre esas dos publicaciones y las siguientes tres. En medio, mi trabajo en otra profesión me dejó fuera del mundo de la narrativa.

En estas palabras introductorias debo hacer otra aclaración: ¿por qué plantearse la pregunta acerca de lo que es escribir? Desearíamos escuchar el Gran Secreto de los autores, el Magno Descubrimiento, que hace que sus obras alcancen la perfección. No doy nombres, pero todos tenemos por lo menos una decena de ellos en mente y desearíamos escucharlos explicar por qué, para qué, cómo, cuándo llevan a cabo ese mágico acto de crear una obra de arte. Sobre todo, si los muertos hablaran. Muchos lo han hecho por medio de entrevistas, pero no siempre los consagrados tienen tiempo, ganas o, tal vez, el conocimiento para explicarnos el secreto de su arte. Porque, si existe tal secreto, resulta incognoscible. Por lo demás, no es extraño descubrir grandes artistas con escasos conocimientos acerca de la teoría de su quehacer.

La respuesta a la pregunta de por qué escribir se puede auxiliar de una idea de Sartre: “Ocurre que un hombre nunca es un individuo; más valdría llamarlo un *universal singular*: totalizado y por eso mismo universalizado por su época, la retotaliza al reproducirse en ella como singularidad”.¹ No se trata de que el genio, o el ingenuo

¹ Jean-Paul Sartre, *El idiota de la familia. Gustave Flaubert desde 1821 a 1857. Tomo I*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1975, p. 9.

que cree ser genio, sea quien nos hable; sino que sea el hombre, cualquier hombre, alguien que ha leído, escrito y está arrojado al mundo para morir. Es un ser para la muerte, según Heidegger. Basta con esos criterios de inclusión. Por eso hablo yo. Y por otra razón muy sencilla: porque en nadie podré conocer el proceso tan bien como en mí.

Varios autores contemporáneos han rebasado los límites de los géneros creando una especie de “híbridos”; tal es el caso del inglés Julian Barnes, con *El loro de Flaubert*, y de los españoles Vila-Matas, con *Bartleby y compañía*, y Rosa Montero, con *La loca de la casa*. Las tres obras pertenecen al campo de la escritura, aunque no de la novela, en el sentido tradicional, ni al del ensayo. ¿O sí? ¿Son novelas? En los tres casos, los autores reflexionan en voz alta —tan alta que la hicieron pública— acerca de algunos aspectos de la creación literaria, en una mezcla rica y chismosa de lo que a ellos les sucedía durante la redacción de los libros. ¿A ellos? ¡Cuidado con la trampa! Por poco digo que Barnes, Montero y Vila-Matas contaban los pormenores de sus avatares durante la escritura de sus respectivos libros. ¡Claro que no! Inventaron un personaje pasmosamente parecido a cada uno y lo pusieron a narrar, igual que Marcel Proust y su Marcel de *En busca del tiempo perdido*. Eso dio como resultado una acción transgresora en el campo literario: la confusión de géneros. Para acentuar esa confusión, *Bartleby y compañía* recibió varios premios: Premio Ciudad de Barcelona, Prix “Fernando Aguirre”-Librèire y Prix du Meilleur Livre Étranger. Sí, el mejor libro extranjero, pero ¿en cuál género?

También intento hacer algunas reflexiones acerca de la libertad y de cómo se las ingenian algunos escritores para ejercerla; digo en una parte de este libro que el disparate —para no llamarlo absurdo— es una buena posibilidad para ello. Lo propongo como hipótesis de trabajo.

Mi contacto con la literatura fue previo a mi ingreso a la facultad de medicina. Sin embargo, no diré que mi elección de carrera fue un

error, y sí, en cambio, que encontré en la medicina una verdadera vocación y mi tranquilizadora voz existencial, que disfruto hasta la fecha. ¿Y la literatura dónde había quedado? Allí estaba, no extinta, aunque tampoco demasiado presente. “La medicina es mi esposa legal; la literatura, sólo mi amante”, escribió Chéjov a Alexéi Suvorin en 1888, y ha sido la frase en la que nos hemos amparado quienes andamos metidos en ambas vocaciones. Claro que las esposas salieron raspadas, pero fue un consuelo encontrar ese pensamiento claridoso proveniente de un escritor consagrado; uno de mis favoritos, además. Ahora me permito agregar algo acerca de esa idea: la literatura se convirtió en algún momento de mi vida en mi religión. Palabra solemne, pero no tanto. Sartre lo dijo con la contundencia que lo caracterizó: “[El relato] es una Pasión, en el sentido cristiano de la palabra, es decir, una libertad que se coloca decididamente en un estado de pasividad para obtener por el sacrificio cierto efecto trascendente”.² A la religión se le olvida con frecuencia, se le practica con negligencia a veces, se busca su cercanía cuando las necesidades espirituales, o cualquier otro tipo de necesidad, aprietan. Se le puede abandonar, renegar de su práctica, volver a ella sin problemas y, a menos que se elija la profesión sacerdotal, dejar de considerarla cuando se desea. Aunque siempre está allí. Cuando se ha renunciado a Dios, y a una de las verdaderas religiones, queda un vacío difícil de llenar; se ocupa con una profesión, con la preocupación ecológica, con la pasión política, con la búsqueda de poder o de riqueza, con la práctica de un arte, con la escritura o con otras instancias menos sacrosantas. Un amigo dijo una vez: “Entre la cordura y la locura, la literatura”. Es un poco eso.

Después de años de ejercicio profesional la escritura técnica me era familiar, pero en el campo literario tenía sólo algunos cuentos y dos

² Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura? Situations, Tomo II*, Buenos Aires, Losada (Biblioteca clásica y contemporánea), 1976, p. 76.

novelas cortas publicados. Mi relación con la literatura se parecía a la sostenida con esa amante que menciona Chéjov, a la cual uno se acerca y aleja en las oscilaciones alternativas del gusto y la culpa. Así que se me ocurrió ingresar por primera vez a un taller literario formal. Fue un acierto de mi parte, como lo fue salirme del mismo algún tiempo después. De ese modo, recuperé sin remordimientos el viejo gusto por inventar historias.

Ser médico significa no sólo ejercer una profesión, sino tener una forma de ver la vida. Pero ser escritor también. Por eso es tan difícil sobrellevar ambas profesiones. Es falso presentarse como médico-escritor. Se ejercen los dos oficios, pero en tiempos distintos. O con predominio de uno y sólo momentos del otro. El médico suele ser una persona conservadora: primero, de la vida, y segundo, en sus opiniones. Claro que ha habido médicos revolucionarios llevados a una lucha social por esa faceta de humanismo que conlleva su profesión, pero en la mayoría de los casos se trata de personas que se adaptan muy bien al sitio que su sociedad les ofrece: respetabilidad, buena posición económica y cierto liderazgo, al menos en las decisiones familiares. Sin embargo, sucede algo similar con los escritores: necesitados de reconocimiento, son incapaces de rechazar homenajes y premios, aunque provengan de su enemigo histórico, el poder. Los dos, médico y escritor, terminan acomodando el cuerpo en el comfortable vehículo de la burguesía. Tal vez, con razón, un ilustre maestro bastante burgués me dijo: “El que no es burgués es demagogo”.

En el arranque de ambas actividades, a la hora de tomar la decisión de cuál camino seguir, se muestran profesiones hartamente diferentes. El aprendiz de médico borda un discurso irrecusable: estudia para curar a los demás, para servir a la humanidad, para hacer el bien. No mostrará, desde luego, el lado perverso de su decisión —lo desconoce, inclusive—: la ambición de poseer un poder omnímodo que le hace creer que la preservación de la vida depende de su intervención.

Se sueña dios. Un pecado menor que también deja de lado, pues lo desconoce, es la perversión —pequeña, comparada con la anterior— de mirar lo que nadie más quiere mirar: la escrófula, el absceso, la cicatriz deformante, la sangre saliendo a chorros de los vasos sanguíneos, con el ingenuo pretexto de elaborar la historia clínica.

El escritor no le va a la zaga en ambición. También desea ser dios, creador del mundo que ha inventado y padre eterno de los personajes que lo habitan. Ni más ni menos. Es diferente, en cambio, su actitud juvenil: cuestiona, se rebela hasta en el vestir, quiere borrar todo lo existente en su materia para recrearla a partir de él. Se siente en la obligación de comprometerse políticamente, aunque su cultura política sea escasa. Debe cuestionar a su sociedad como la *conciencia inquieta* que es.

Si estas dos especies se reúnen en una sola persona se produce un híbrido. Se avergüenza por partida doble o por una de dos razones; Marguerite Duras lo deja claro: “Para los escritores, el otro trabajo es el que a veces avergüenza, el que casi siempre provoca el pesar de orden político más violento de todos. Sé que uno se queda inconsolable. Y que se vuelve malo como los perros de su policía”.³

Se me ocurre, entonces, proponer ese rasgo para una taxonomía que me sea útil: el escritor profesional es aquel que se apena del trabajo que realiza para sobrevivir. El escritor no profesional, en cambio, es el que se abochorna de escribir —como arte— y exhibe su trabajo de supervivencia y se enorgullece de él. Pueden darse otros casos: el escritor “profesional” que se avergüenza de escribir, como Kafka, y, el peor de todos, el escritor profesional que no se deshonra por hacerlo, porque no escribe. Vila-Matas tiene muchos ejemplos.⁴

³ Marguerite Duras, *Escribir*, Barcelona, Tusquets (Fábula), 2009, p. 52.

⁴ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama (Narrativas hispánicas), 2000.

Por el camino que fuese, hubo algo vergonzoso en el acto de escribir narrativa. ¿Qué iba yo a hacer con el relato terminado? ¿A quién tenía que mostrarlo sin que causara una reacción de repugnancia por el tiempo perdido? ¿No debía estar estudiando alguno de los temas médicos que apenas conocía y que, a esas alturas, debía dominar? Y en cuanto a la cultura general, tan necesaria para el escritor, ¿dónde me encontraba yo? Todo eso me llevó a renunciar a la pretensión de hacerme escritor sin abandonar el trabajo médico.

Como en cualquier relato del siglo XIX, debo agregar que pasaron casi veinte años sin visitar a la amante, o visitándola clandestinamente. Llegaba yo con timidez y ella seguía allí, lozana, rozagante, amorosa, aunque un poco disgustada por mi ausencia. ¿Ella disgustada por mi ausencia? ¡Qué bueno fuera! Yo, incompleto por mi renuencia a los encuentros. Yo, sin encontrar el secreto. ¿Cuál secreto? El que yo creía que estaba en posesión de cualquier escritor “profesional”, algo que entonces citaba como “saber escribir” y que tal vez circunscribía a la redacción correcta de un texto o al toque que intuía como poético en algún otro. No leía aún el libro *Escribir*, de Marguerite Duras, no conocía la idea de la autora: “Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena”.⁵

Entonces, escribir era descubrir, más intuitivamente que con el intelecto, pero con el mismo espíritu de aventura de la ciencia. No, no había leído ese texto de Duras y me colocaba en la posición de que, efectivamente, más allá de la correcta redacción y la buena ortografía, existía un “secreto”, el secreto de los grandes escritores. Creía algo peor: que el gran escritor sabía cuál era ese secreto —el suyo particular— y que no lo decía por alguna maldad intrínseca a los grandes escritores, la de no revelar el secreto y ser los únicos que lo poseyeran. Una especie de Cofradía de los Perversos. Yo desconocía

⁵ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 56.

lo ignorantes que pueden ser algunos escritores, no del arte de escribir, sino de todo lo demás: del material de su inconsciente, de la intención de sus arrebatadas pasiones, del discurso científico, de los conocimientos básicos de la vida y del secreto que los hace grandes escritores.

Reunidos algunos amigos en lo que pretenciosamente llamábamos “taller literario”, cultivábamos algo que tal vez sea más útil para un escritor que las mismas clases de literatura: el ocio y la amistad. Dos grandes valores para cualquiera que desee, algún día, no sólo escribir una novela o un volumen de cuentos, sino tomarse en serio la profesión de escritor. Sin embargo, mi ocio de esa noche se veía aplastado por la actividad del resto de la semana. No era posible escribir seriamente en tales condiciones. En esa época, en cambio, tenía yo una defensa granítica contra el nulo progreso en el terreno literario: era mi pasatiempo, pero yo no era escritor. Hasta que un día, algún amigo que sí lo era me reclamó airadamente esa posición ante el difícil arte de escribir bien y me dejó perplejo: se habían terminado mis disculpas. Fue entonces cuando decidí ingresar de manera formal al taller literario que he descrito antes.

Escribir es una profesión, un oficio, una razón de ser, un acto religioso o a saber lo que es. Quizá ya estoy capacitado para saber lo que no es: no es un pasatiempo, no es una actividad consagradoria, no es —no debería ser— un camino para hacerse rico, no es la actividad que me colocará en un lugar privilegiado en la sociedad. Es probable que sólo sea el acto humilde de combatir la entropía, una metáfora que intenta comprender el fenómeno físico de la muerte y que se manifiesta humanamente como aburrimiento. Es la mejor manera de combatir el *taedium vitae* y, en ocasiones, hasta ayudar a los demás a que no sucumban al mismo fenómeno. ¿Qué sería de nuestra vida actual si no existieran las obras de Dostoievski, de Kafka, de Faulkner y de tantos otros? ¿Qué sería de muchos de

nosotros sin la literatura? Tal vez nos quedaría un profundo vacío del que saldríamos huyendo mediante la inmólación.

Entremos en materia, entonces, lo que quiere decir que contemos historias personales, a fin de cuentas, es de lo que todos estamos ávidos. Y busquemos una respuesta a la duda original, respuesta que será útil, antes que a nadie, para el que hizo la pregunta: ¿por qué escribo?

I. Las tres preguntas de Sartre en nuestro tiempo

Para comenzar, quise revisar las tres preguntas que se hizo el filósofo francés Jean-Paul Sartre, en 1947, en su libro *¿Qué es la literatura?*, como un repaso del tema de la escritura ante los tiempos que corren. Esas preguntas son “¿qué es escribir?”, “¿por qué se escribe?” y “¿para quién se escribe?”.⁶ Parecerá una fecha lejana la del planteamiento sartreano. Se trata de un texto significativo en su momento y que sigue resonando con el paso del tiempo. Ha habido diarios, autobiografías, reflexiones sobre el acto de escribir, pero el suyo es desde la filosofía y, específicamente, desde la psicología de la conciencia.

Sartre, quien siempre dio la cara a sus detractores, acababa de fundar la revista *Tiempos Modernos*, al final de la Segunda Guerra Mundial, tiempo asaz colmado de desilusiones y espantos: los hombres occidentales, dueños de una cultura milenaria, no parecían tan inteligentes como creían al dejarse arrastrar en un conflicto armado que produjo, sobre todo, personas muertas y hogares destruidos. El horror sobrevino cuando el mundo se percató de la capacidad destructiva que podía alcanzar una sociedad humana. ¿No lo sabían? Por supuesto que sí. Cualquier individuo con educación media estaba enterado de las beligerancias a lo largo de la historia y estaba muy reciente la experiencia de la

⁶ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 44.

Primera Guerra Mundial, acontecimiento carnicero, si se puede llamar así. ¿Cuál era entonces la diferencia? ¿El número de muertos? ¿Las nuevas armas? ¿La devastación de países enteros? ¿El holocausto? Todo junto, con seguridad. ¿Qué papel podía jugar la literatura, el arte en general, en medio de esa posibilidad de barbarie? ¿De qué manera se relacionaban esas admirables actividades espirituales que el romanticismo había epitomizado con el troglodita que todos llevamos dentro y que había sido desvelado por Freud unas décadas antes? Los intelectuales que se preciaban de serlo eran, sobre todo, conciencias vigilantes: “El escritor proporciona a la sociedad una *conciencia inquieta*”.⁷

Las preguntas planteadas al principio son un motivo para entrar en materia. Pasemos a ellas como un solo tema; mezclemos las respuestas que ofreció el autor con opiniones personales en un acto de robo y deformación, porque, como ha dicho Borges, y constituye el primer argumento de la razón para ejercer el oficio: no se escribe sobre la realidad sino acerca de otros libros. Se hará de la manera más resumida posible, intentando captar la esencia del concepto.

“¿Qué es escribir?”

Son muchos elementos, pero es, sobre todo, escribir prosa. Porque escribir poesía se trata, más que nada, de *componer*, como se compone una pieza musical. Tiene algo que ver con mezclar, como se mezclan los elementos de una pintura. El lenguaje de la poesía no remite a otro significado y su significado está en sí mismo, en las propias palabras que utiliza. Rimbaud escribió sobre el color de las vocales, podría hablarse de la musicalidad de las palabras, sobre su peso específico, sobre su fin en sí mismo. Son metáforas. La prosa,

⁷ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 100. [Las cursivas son del autor].

en cambio, quiere servirse de las palabras para algo más. No es el único camino para transmitir ideas, pues la poesía lo hace también y con una gracia especial: la gracia de la síntesis. Lo hace para hablar de otras cosas más allá de las palabras; de hecho, la prosa atraviesa los objetos como el rayo del sol al cristal, según dijo Valéry. En cambio, “el significado de una melodía —si cabe hablar todavía de significación— no es nada fuera de la melodía misma, en contraste con las ideas, que pueden ser expresadas adecuadamente de distintas formas”.⁸

Entonces, la prosa es el marinero rudo, el minero, el campesino que quiere decir algo y no sabe cómo, porque saber es un asunto difícil. La poesía, en cambio, no quiere decir nada más que lo que dice y desea contemplar y sentir. Hay una cierta languidez en la poesía que la prosa no comparte. ¿Eso significa que el prosista no quiere hacer poesía? No exactamente. Estará haciendo poesía, pero no compone versos. Esto obliga a una aclaración. Dentro de la prosa se puede escribir ensayo o se puede escribir ficción. Eso significa que las preguntas que se refieren al acto de escribir y a la mía —¿por qué escribo?— deben centrarse en el tema de la ficción, es decir, en la narrativa. Porque escribir para comunicar un conocimiento o una idea no debería requerir mayor explicación, ni siquiera una breve. Conozco la experiencia. Se cree estar ante un hallazgo, o bien, se intenta protocolizar un sector de la realidad porque se tiene la pretensión de que la realidad se comportará como predecimos. Se tiene el resultado feliz de que la hipótesis de nuestro trabajo ha sido comprobada; sin embargo, se requiere su verificación con otros textos. Este camino emocionante de la investigación científica deberá comunicarse mediante un ensayo técnico que sigue reglas rígidas y que en las revistas especializadas se conocen como “instrucciones para los autores”. Cuántas secciones componen el artículo, de qué manera deberán ordenarse las citas bibliográficas,

⁸ *Ibid.*, p. 47.

qué palabras clave se sugieren para la ubicación del trabajo en el índice correspondiente, etcétera. La escritura ha quedado resuelta y, en todo caso, la dificultad se encontrará dentro de otro *episteme*:⁹ el de la ciencia. Tiene que ver con algo que está mucho más allá de las palabras y con un dilatado proceso de reflexión y estudio que incluye algo más que el texto escrito. Si se elige la prosa para escribir algo que ha surgido sólo de la imaginación de su autor, aparece la incómoda certeza de la inutilidad del hecho. Porque escribir ficción es irrelevante para el curso del mundo. Sin la ficción en prosa —cuento, novela— la vida de los grupos humanos seguirá igual, al menos para la inmensa mayoría de sus miembros. Situación muy diferente para los mitos orales. Eso tiene que ver con la pregunta “¿para quién se escribe?”, que comentaremos más adelante. Pero vayamos por partes.

La ficción existe sólo en la imaginación de su autor. ¿Es eso cierto? ¿Y el realismo? ¿Y la retratista novela del siglo XIX, incluyendo el naturalismo de Zola? ¿No eran retratos fidedignos de la realidad? ¿No se trató de mostrar a los lectores lo que era la realidad real? Lamento decir que creo que no. Porque la realidad que percibían los notarios de ese mundo, los novelistas realistas, Dostoievski incluido, era una realidad desconocedora de demasiadas cosas como para darle crédito: ignoraban el psicoanálisis, es decir, desconocían la psicología de lo inconsciente, no sabían qué pasaba en el cerebro humano; apenas en 1889, Ramón y Cajal percibió con los modestos microscopios de su tiempo la importancia de la neurona y la dirección del impulso nervioso para concebir una idea coherente de esa función: la teoría de la neurona.¹⁰ Por no mencionar lo mucho que se ignoraba sobre la

⁹ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel (Filosofía), 2004, p. 1039. Episteme: neologismo creado por Foucault y que se refiere a los nichos del conocimiento estudiados, finalmente, por la epistemología.

¹⁰ Rodrigo Garnica, *Nacimiento y evolución de la psiquiatría*, Ciudad de México, Trillas, 1991, p. 76. En 1889, Santiago Ramón y Cajal publicó once trabajos de histología de animales vertebrados e invertebrados que le permitieron establecer las bases del funcionamiento de las neuronas y la dirección del impulso nervioso, estableciendo con ello la teoría de la neurona, paradigma del funcionamiento del sistema nervioso desde entonces.

neurofisiología moderna, la neuroquímica, que quiere decir el papel de los neurotransmisores cerebrales y sus receptores y, por último, lo referente a la Gran Regidora, la genética, el imprescindible y un tanto sobrevalorado código genético que cada día se parece más al concepto del destino que concibieron los griegos antiguos.

Hay que repetirlo: la ficción sólo existe en la imaginación de su autor, porque la realidad sólo existe en la imaginación, a secas. Significa que escribir sobre esa realidad lleva a cometer un doble pecado: creer que se escribe acerca de la realidad y utilizar un método del todo fantástico, la escritura, porque sólo hablamos en metáforas. La única palabra que no es metáfora es la palabra ser, se ha dicho. O, como menciona el propio Sartre, el lenguaje es elipsis, siempre: “Si yo quiero advertir a mi vecino que una avispa ha entrado por la ventana no necesito pronunciar un largo discurso. ¡Cuidado! O ¡ahí!, bastan —una palabra, un ademán—; con que el vecino vea la avispa, todo lo demás sobra”.¹¹

Quienes creyeron que describían la realidad, no sólo en el siglo XIX, sino también en otras épocas, pensaban con los elementos que contaban para su tiempo. Cuando se piensa en Galileo defendiendo la teoría copernicana acerca del sistema planetario —casi dejándose quemar vivo y teniendo que abjurar de sus conocimientos para salvarse el pellejo— debería reflexionarse que un niño de nuestro tiempo no tiene dudas acerca del tema; se debe concluir, entonces, que un genio del siglo XVI parecería un cavernícola en nuestra época. Galileo no pudo saber lo que sabe cualquier persona en la actualidad, aunque la persona sea un hombre promedio y Galileo un genio. ¿Por qué? Por la idea que se tenía de la realidad en los tiempos del astrónomo italiano. Así de simple. Un escritor realista en la actualidad puede describir e interpretar los sueños, las alucinaciones inducidas por drogas y experiencias extrañas de sus personajes

¹¹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 90.

sin salirse de la realidad. Siglos antes hubieran tenido que describirse como las acciones de un loco: don Quijote o Gargantúa y Pan-tagruel. Por tanto, quién sabe qué será eso llamado realidad, y menos sabremos qué es la literatura realista. O bien, la realidad sí existe y es cambiante, por eso los escritores varían en su percepción de ésta y, por ende, en su escritura. Habría que agregar que escribir no es hablar; se trata de dos lenguajes abismalmente distintos. Es falso que un escritor escriba como habla. Escribir requiere del *logoi*, es un *logos*; hablar no requiere más que del aparato fonético funcionando y del área 44 de Broca del cerebro sano. La distancia entre la tradición oral y la escrita es enorme. La simpatía sentimental sobre la grandeza de las culturas que carecen de textos escritos es una de las tantas formas del altruismo antropológico. La cultura existe porque se escribe, lo demás es arqueología.

Escribir es un proceso distinto que el de hablar, como escribe Fernando Vallejo:

Los poemas homéricos estaban compuestos en una Lengua distinta de la hablada [han pasado casi tres siglos entre Homero y los *diascevestes* de Atenas, quienes escribieron los cantos] [...] Esa lengua fue sometida a la imposición del ritmo y vaciada en el molde fijo del hexámetro. Vale decir que la epopeya primitiva fue cantada en un idioma artificial construido con base en el dialecto jónico hablado; y que el verso precedió a la prosa.¹²

Quiere decir que escribir es un oficio que se aprende, se ensaya, se corrige, se mejora; el habla puede corregirse —hay que recordar la leyenda de Pigmalión, de la que George Bernard Shaw escribió una obra y después se filmó una película: una vagabunda

¹² Fernando Vallejo, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 10.

de los bajos fondos de Londres en el siglo XIX podía aprender a hablar con tal corrección que pasaba inadvertida en la alta burguesía inglesa—. Sin embargo, para escribir se requiere aprender un oficio, el oficio de escribir. Si se quiere escribir, hay que aprender a hacerlo. Hay que elevar el acto a esa categoría y, si se puede, a la de arte. Tan simple como eso. Todos podemos sentarnos en una silla, pero no todos podemos fabricar una.

Concluye Sartre esta parte de su ensayo con uno de sus arrebatos lúcidos, que tenían mucho de arrebatos a secas, diciendo:

Ya que para nosotros un escrito es una empresa, ya que los escritores son vivos antes de ser muertos, ya que creemos que hay que procurar tener razón en nuestros libros y que, incluso, si los siglos nos quitan esa razón después, no hay motivo para que nos la quitemos por adelantado; ya que entendemos que el escritor debe comprometerse por completo en sus obras y no proceder con una pasividad abyecta, exponiendo sus vicios, sus desdichas y sus debilidades, sino con una voluntad decidida y con una elección, como esa empresa total de vivir que somos cada uno; en estas condiciones, conviene que volvamos a abordar este problema desde el principio y que nos preguntemos a nuestra vez: ¿por qué se escribe?¹³

Lo que denuncia Sartre en esta parte es la exquisitez de ciertos escritores, su renuncia a la condición humana para no contaminarse, la literatura “pura”, por decirlo en una palabra.

¹³ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 66.

“¿Por qué se escribe?”

Cada quien tiene sus razones. ¿Por razones psicológicas? La respuesta inmediata de Sartre es no; por razones psicológicas entendemos una serie de lugares comunes popularizados por los medios y mal digeridos por la mayoría: el complejo de Edipo, el trauma infantil, la escena primaria, la homosexualidad latente: “Cada cual tiene sus razones: para éste el arte es un escape; para aquél un modo de conquistar [...] ¿Por qué precisamente *escribir*, hacer por *escrito* esas evasiones y esas conquistas?”.¹⁴

Es esta la pregunta fundamental, pero a la vez la más ingenua desde el punto de vista filosófico. Se valdría hasta responder “porque me gusta”. ¿Qué quiere decir eso? Tiene una serie de variaciones: porque me da la gana, porque sí y por razones psicológicas en el sentido más amplio de la palabra. Hay otras más complejas: para no morir, que quiere decir “para creer que mi vida tiene algún sentido o que existe la inmortalidad”. ¿De qué? Del alma, no puede ser de otra manera. Pero si se carece de sensibilidad suficiente para creerse una explicación metafísica del mundo ese argumento queda invalidado. Para saberse vivo, que no es lo mismo que no morir; para combatir el tedio, que es complemento de lo anterior, porque el tedio nos acerca peligrosamente a la muerte. El tedio, esa noción de pérdida de tiempo que obliga a pensar en los minutos, horas, días que se están “perdiendo” por no hacer algo importante. Concepto monetarista: podría comprar tiempo, pero ¿dónde lo venden?

Dice Sartre que una de las razones para la creación del arte es la necesidad de sentirnos esenciales en nuestra relación con el mundo. ¿Por qué? ¿Porque sobramos? Sin duda. Hay cierta noción de inutilidad del hombre en el mundo o, dicho de otra manera, la existencia del ser humano —y por tanto, la nuestra— resulta irrelevante para que

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

todo siga como está. Leo en un folleto turístico: “La peña de Bernal es uno de los tres monolitos más grandes del mundo. Se formó por la expulsión de lava, consolidada tiempo después, que fuera arrojada hace cuatro millones de años”. Yo no estaba entonces. Ella estará después de mí. ¿Por eso escribo? ¿Con la esperanza de que lo escrito perdurará tanto tiempo como la peña de Bernal? No puedo mentirme de manera tan flagrante. Pero lo hago. Y escribo. De pronto dejo de engañarme; luego escribo por otra razón.

¿Cuál otra razón? Sigamos. Vuelven a mí las palabras escuchadas a un viejo maestro: “Convertir el caos en cosmos”. ¡Cuánta belleza! Como toda belleza, es artificial, es un artificio, es un arte. Escribo para hacer arte, es decir, para engañarme. ¿Por qué desearía engañarme? ¿De qué no quiero darme cuenta? Ah, claro: de que voy a morir. Luego es cierto que escribo para no morir. Un contrasentido, porque tengo la suficiente lucidez para saber que escribir no evita el cumplimiento de la sentencia: la apoptosis, o muerte celular programada.

Lo primero que propone Sartre para el acto de escribir es una elección. No un accidente, ni una sobrecompensación, ni una enajenación, sino un acto que se elige y que arranca de lo más profundo del individuo. ¿De cuál profundidad? Quisiera decir de la del ser, pero eso equivaldría a decir que todos somos escritores, mientras que sólo unos cuantos escribimos y otros no. Afirmación insostenible. Volvamos, entonces, al filósofo francés en busca de ayuda.

La peña de Bernal es la cosa revelada, revelada por el ser que soy. La cosa revelada permanecerá y está desde antes de que mi ser la revelara. Está fuera del ser: existe. Este hecho le da un carácter absurdo al ser, un carácter de futilidad insoportable. Camus, en *El hombre rebelde*, nos dice que el hombre vive su rebeldía ante ese absurdo de doble futilidad: ser y rebelarse ante el hecho. Explica: “¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice no. Pero si se

niega no renuncia: es además un hombre que dice que sí desde su primer movimiento. Un esclavo que ha recibido órdenes durante su vida juzga de pronto inaceptable una nueva orden. ¿Cuál es el contenido de su no?”.¹⁵

Para expresar su rebeldía, inventa el arte, la ciencia, sus actividades complejas, llegando, incluso, a convertirlas en valores. La idea de que existen *valores* apacigua al ser, calma su angustia, evita el suicidio camusiano:

No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. Las demás, si el mundo tiene tres dimensiones, si el espíritu tiene nueve o doce categorías vienen a continuación. Se trata de juegos; primeramente hay que responder.¹⁶

A fin de cuentas, se trata de un filósofo que abrevó de Heidegger, quien lo planteó antes que él: el hombre es un ser para la muerte.¹⁷

El arte se nos presenta como una manera de mitigar la angustia del ser; no la angustia de los atributos del ser —la “neurótica”, la “situacional”, etcétera—, sino la angustia de estar vivos y saber para qué vivimos, que es para morir. Ese conocimiento conduce a múltiples actitudes, entre ellas, al arte —puede intentarse también hacer dinero, hacer el mal, dominar, alcanzar el poder—. Pero ¿por qué elegir la escritura? ¿Por qué no la danza clásica o la pintura?

¹⁵ Albert Camus, “El hombre rebelde”, en *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 121.

¹⁶ Albert Camus, “Un razonamiento absurdo”, en *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 16.

¹⁷ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 259. Recordemos la cita completa: “La razón de la imposibilidad de tener experiencia óptica del ‘ser allí’ como un todo que es, y por consiguiente de caracterizarlo ontológicamente en su ‘ser total’, no reside en ninguna imperfección de la *facultad de conocer*. El obstáculo se alza en el ser mismo de ese ente”. Para completar, unas páginas más adelante, en el parágrafo 53: “Tácticamente se mantiene el ‘ser ahí’ inmediata y regularmente en un ‘ser relativamente a la muerte’ impropio”.

¿O hacer dinero o adquirir poder? Cualquiera de esas actividades es una elección. Es una creación del hombre rebelde contra el conocimiento de su condición inesencial ante la brutalidad de la existencia de la cosa revelada. Elegir la escritura es querer comunicar esa verdad a los demás a través del único idioma universal del ser: la palabra. Es la actividad más ambiciosa, seguramente la más narcisista, pues pretende que *todos* o la inmensa mayoría de los seres humanos me escuchen —en este caso, me lean—. Si yo decido componer música sabré, desde que hago tal elección, que sólo unos pocos iniciados podrán recibir mi comunicación, en especial si compongo música contemporánea postdodecafónica. Estoy renunciando a una enorme mayoría de seres humanos para quienes la música es el ruido de fondo de sus actividades, pero nunca un compromiso serio con el otro. Lo mismo podría decirse de otras artes y de la actividad científica. En esta última, los avances técnicos y su comercialización darán una visión aproximada de mi hallazgo, aunque el detalle fino lo registrarán sólo mis pares. En el caso de la escritura en prosa, pretendo abarcar a *todos* los seres humanos en una actitud suplantadora de dios. Conforme escriba y publique lo que escribo, comprenderé, con dolor, a menos que mi narcisismo sea patológico, que esa intención primigenia ha fracasado porque no se escribe como se habla, para todos, sino sólo para unos cuantos, es decir, para mis iguales también. Y más me vale que comprenda que esa aristocracia de la escritura tiene, en realidad, la enorme ventaja de ubicar al escritor donde le conviene para preservar su salud mental: en la modestia de su modesto quehacer para unos cuantos. Esto no tiene que ver con conceptos como la fama o la popularidad, categorías muy menores del ser.

Con seguridad, el narcisismo no es la única razón para que alguien elija escribir. Ni el narcisismo “curado” la razón para que lo haga. Existe ese otro concepto vago, confuso, que llamamos vocación. No sólo se trata de un concepto indeterminado, sino de una

palabra polisémica. Escuchamos al político mencionar en su discurso que posee una gran vocación de servicio. ¡Válgame Dios! ¿Qué querrá decir con eso? Desde luego quiere significar la adquisición de votos. Ambiciona el poder y el dinero obtenido de manera fácil engañando a los otros, a los gobernados. *Vocación*, por tanto, es una de esas palabras-prostituta, como *cambio*, *crisis*, *futuro*, *haremos*, de las que siempre conviene desconfiar —con perdón de las prostitutas—. Si pensara descubrir la razón por la cual escribo mediante ese concepto de la vocación en este momento pondría un punto final a mi texto y lo abandonaría. Debe ser otro el verdadero motivo.

Tiene que ver con la tercera pregunta de Sartre: “¿Para quién se escribe?”. Eso podría englobar a las otras dos y, de paso, explicarnos más cuestiones. Se relaciona con el placer compartido con otros. El placer solitario satisface la necesidad, pero nunca se convierte en una pasión. El mismo Sartre dijo: “El infierno son los otros”.¹⁸ Se le olvidó agregar lo que afirma poco después: “Los otros son, también, el paraíso”.¹⁹

“¿Para quién se escribe?”

Para los otros. ¿Para todos? Ya lo habíamos mencionado: de ninguna manera. Para muy pocos, de hecho. En esta sección, Sartre pone el ejemplo de un escritor negro, norteamericano, de la primera mitad del siglo xx, Richard Wright. Este autor poseía una conciencia lúcida de su tiempo que se condolía de la historia esclavista que se daba en su país y de las conductas racistas del mismo, persistentes aún en su tiempo. Escribió novelas altamente comprometidas en donde “pintaba” la cruda realidad de una sociedad blanca, hipócrita, que va a la iglesia protestante los domingos, ama a su prójimo en el discurso,

¹⁸ John Gerassi, *Conversaciones con Sartre*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2012, p. 219.

¹⁹ *Idem.*

pero se cambia de banqueta cuando viene en sentido contrario un hombre de raza negra. Se ha filmado un sinnúmero de películas valientes denunciando esta conducta. Se podría pensar que Richard Wright escribió para sus congéneres, los negros discriminados del sur profundo de Estados Unidos. Es su voz su estandarte. Nada más alejado de la realidad. Ese grupo no lo leía, porque no sabía hacerlo. La mayoría eran analfabetos. ¿Para quién escribe Richard Wright entonces? Sartre nos lo revela: para un pequeño grupo de intelectuales negros del norte y para intelectuales blancos de izquierda, tanto de París como de Nueva York, que lo “descubren” y lo aprecian; asimismo, escribe para algún despistado de otros sitios que se mantiene a la vanguardia de autores contemporáneos. Y para nadie más. Porque Richard Wright es un intelectual de vanguardia, en todo semejante a los intelectuales de París y Nueva York; de ninguna manera pertenece a los pobres de Nashville o de Little Rock, a esos barrios de casas de madera a las que acude una blanca, protestante y bienintencionada trabajadora social a preguntar qué se les ofrece. Por supuesto que no. Richard Wright vive en el Greenwich Village neoyorquino y si se le ocurriera viajar a París residiría en la Rive Gauche, de preferencia en el Barrio Latino. Las chabolas de Nashville o de Little Rock o del Bronx son para los negros pobres e incultos.

Para finalizar con esta parte de las citas de Sartre, y para recordar su idea de la literatura como un compromiso, debemos repetir que escribir es una elección, no un accidente y que, en última instancia, es un acto de libertad, uno de los más evidentes. Pero es el ejercicio de una doble libertad: la del autor y la del lector. El lector elige leer a un autor, no importa que no lo conozca, lo elige —por curiosidad, porque se lo recomiendan, porque conoció una reseña en el periódico— y elige continuar la lectura. Del intercambio de esas dos libertades surge una forma de comunicación que los iguala y democratiza. Los homenajes a los escritores suenan un tanto

artificiales si no se considera al lector. El escritor sin el lector no existe, a diferencia de la peña de Bernal que seguirá existiendo sin mí. El escritor juega con el lector el papel dialéctico de ser un elemento inesencial cuando el libro está terminado, es el libro y quien lee los elementos esenciales; y a la inversa, cuando el escritor pretende comprender y explicar el proceso de la escritura se vuelve esencial y el libro inesencial. Podría hablar de cualquier libro, es el proceso creativo el que cuenta. En ambos casos el escritor, su libro y el lector *son*, no existen, como existe la cosa revelada. La vanidad del escritor ante su obra escrita es un juego de niños:

- Mira lo que hice.
- ¿Qué hiciste, escritor amigo?
- Nada o casi nada.

En resumidas cuentas, escribir tiene que ver con la libertad, con la comunicación y con el compromiso. Pero tiene que ver con otro elemento que afirma Vargas Llosa: la rebeldía.²⁰ ¿Rebeldía ante qué? Ante el hecho de que las cosas sean como son y no sean como no son, de que el mundo no guste así como es y se prefiera como pudiera ser en las historias fantásticas que inventamos. Quizá, podría agregarse, que es mejor crear personajes literarios y construirles vidas ficticias a creer que se es un personaje literario y vivir en la ficción. La diferencia entre la locura y la literatura sería, por tanto, la conciencia clara de que se está mintiendo y que, en el fondo, uno sabe que no es el personaje que ha creado en su libro.

Pero faltan elementos para completar una respuesta. Mejor dicho, no ha habido una respuesta suficientemente satisfactoria y por eso cualquier búsqueda es válida. También se escribe —en particular novelas— porque se es aficionado a leer novelas. Rosa

²⁰ Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 11.

Montero dice que los escritores prefieren ser lectores. ¿Cómo es eso? Sí. La escritora española refiere que anduvo preguntando a cuanto escritor se encontraba qué preferiría dejar de hacer, si leer o escribir. La mayoría eligió continuar leyendo, aunque nunca volviera a escribir.²¹ El escritor de novelas es, seguramente, primero que nada, un gran lector de novelas, con lo que ello implica. Un enamorado de la fantasía. Sorprenden biografías como las de Jack London y Ernest Hemingway, quienes reunieron dos cualidades: ser escritores —tener en alto el mundo de la fantasía— y ser hombres de aventuras. Cervantes es otro caso: pasó de soldado a escritor de la obra más importante de la literatura en lengua castellana. Creo que son excepciones y que la mayoría de los escritores se mueven en forma predominante en uno de los campos: la acción o la escritura; la espada o la pluma. Uno se pregunta: ¿a qué hora leían? Pero la lectura será siempre indispensable.

A propósito de los tormentos de las vocaciones y las grandes dudas que abruman a un hombre joven a punto de decidirse por ser escritor, nada como recordar la manera sencilla y humorística en que cuenta William Faulkner cómo lo decidió él:

Yo vivía en Nueva Orleans, trabajando en lo que fuera necesario para ganar un poco de dinero de vez en cuando. Conocí a Sherwood Anderson. Por las tardes solíamos caminar por la ciudad y hablar con la gente. Por las noches volvíamos a reunirnos y nos tomábamos una o dos botellas mientras él hablaba y yo escuchaba. Antes del mediodía nunca lo veía. Él estaba encerrado, escribiendo. Al día siguiente volvíamos a hacer lo mismo. Yo decidí que, si ésa era la vida de un escritor, entonces eso era lo mío y me puse a escribir mi primer libro.²²

²¹ Rosa Montero, *La loca de la casa*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L. Punto de Lectura, 2006, pp. 181-183.

²² Partisan Review, *El oficio de escritor*, Ciudad de México, Era, 1970, p. 171.

Cuando el escritor concedió la entrevista en la que hizo la anterior afirmación, hablaba desde la cima de su consagración, había ganado el Premio Nobel unos años antes y seguro se sabía un viejo lobo de mar en eso de las opiniones. El fenómeno es más complejo, pero queda allí el punto de vista de algunos autores que tratan de restarle importancia a su acto creativo; así, el mismo autor opinó en la misma entrevista: “Mi propia experiencia me ha enseñado que los instrumentos que necesito para mi oficio son papel, tabaco, comida y un poco de whisky”.²³

La idea sartreana del *compromiso* y la escritura de ficción

Desde la fundación de la revista *Tiempos Modernos*, Sartre propuso la idea del compromiso que inevitablemente habría de contraer el intelectual con su quehacer. A raíz de la editorial que salió en el primer número, recibió una andanada de críticas en las cuales lo acusaban de venderse a la causa soviética, al estalinismo y de que, en adelante, el artista debería convertirse en un vocero del régimen comunista. Es decir, el arte y él, pero sobre todo la literatura, estarían al servicio de una enorme burocracia socialista para lanzar loas y no admitir crítica alguna al sistema. Era 1947, como ya dijimos antes, y Europa —siempre Europa, nada más Europa, los demás hemos sido siempre los comparsas y nada más— vivía la crispación de la posguerra, la división artificial del mundo en dos bandos: el mundo libre y el comunismo; se iniciaba, asimismo, la absurda Guerra Fría —que por poco se calienta alguna vez y hace desaparecer la vida humana del planeta— y se establecía, como lema mundial irrecusable el “estás conmigo o estás contra mí”. ¡Vaya alternativa! Ante esta situación, podemos hablar de “el primer Sartre” y “el segundo Sartre”. El primero, de

²³ *Ibid.*, p. 179.

1947, ya era de izquierda, pero, sobre todo, era un intelectual burgués. Por tanto, creía en el arte burgués. Abarca esto su obra literaria y filosófica. El segundo corresponde a su apasionada actividad política al lado de la izquierda proletaria francesa. En ambos periodos, la palabra *compromiso* pende de su obra como un vigilante diurno que no le permite desviaciones y que lo impele a la *acción*. Otra de sus palabras favoritas.

El tema se vuelve a plantear en un libro titulado *Conversaciones con Sartre*, de John Gerassi —una especie de “Manual de Sartre para principiantes”—, transcripción de sus encuentros entre 1971 y 1974. Allí puede seguirse el virar de un notable escritor burgués a un militante marxista de radicalismo casi insoportable.

Quedémonos con el buen escritor burgués, el otro nos llevaría al terreno de la política “dura” o *realpolitik* y ya se sabe el callejón sin salida al cual conduce. Tiene, además, una exigencia moral inalcanzable para la mayoría. Porque la mayoría fuimos marxistas en nuestra juventud, pero salimos corriendo a nuestro bienestar pequeñoburgués, prácticamente sin el menor remordimiento. Quizá porque hemos optado por la tercera vía: la socialdemocracia, mucho más tolerante.

Pero en su tema preferido, la literatura —el arte en general—, Sartre sostiene que ésta significa un compromiso de tal magnitud que cualquier otra actividad pasa a segundo término. En el libro de John Gerassi, Sartre rememora lo que su gran amigo, el pintor Fernando Gerassi —Gómez, como lo llamó en *Los caminos de la libertad*—, le dijo: “Ante todo, pinto; luego, está mi familia. No me importa que Stépha [su esposa] o Tito [su hijo pequeño] se mueran de hambre; ante todo, pinto”.²⁴ El filósofo francés continúa: “Eso mismo pensaba yo por aquel entonces, aunque no tuviera familia:

²⁴ John Gerassi, *op. cit.*, p. 27.

ante todo, escribo”.²⁵ ¿Tenemos en nuestro tiempo las agallas para decir lo mismo? Algunos, sí. La mayoría, me temo que no.

Sartre no nos suelta del cogote, pues afirma también: “El arte verdadero es una expresión de la libertad, de lo que los críticos burgueses llaman el alma, o lo que Heidegger llamaba las entrañas. Así es como definiría mi escritura”.²⁶ Sólo una cita más, proveniente del mismo libro y a manera de remache: “Escribir significa creer en la libertad, en una libertad absoluta. Todas las artes consisten en crear un mundo rebosante de libertad, un mundo querido, meditado, construido por una conciencia, una conciencia libre”.²⁷

Sin embargo, no podremos comprender del todo la idea sartreana del compromiso si no seguimos al autor en su concepto de *situación*. Sólo se puede tener un punto de vista al ser una expresión idealista. Todos tenemos un punto de vista acerca del racismo, de la homofobia, de la misoginia, y podemos sentir asco ético ante tales posiciones, pero si no somos negros, si no somos homosexuales o no somos mujeres tendremos sólo un punto de vista, no estamos en *situación*. El escritor, por tanto, tendrá el compromiso de escribir desde su situación, sin que esto lo conlleve a la autobiografía.

No me arrogaré el derecho de ser el intérprete, ni siquiera el amanuense, de una de las mayores inteligencias del siglo xx; sin embargo, a pesar de la posible contradicción lógica que podría intuirse al pensar que el artista se vuelve esclavo de su arte a riesgo de perder su sacrosanta libertad, se trata, en este caso, de una libertad *para* algo, más que una libertad *de* algo. Los hombres nunca somos libres del todo.

En este espacio no me he referido al tiempo que se dedica a escribir como sinónimo de compromiso, sino a una actitud ante

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 80.

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

la vida. El primero en caer en una incómoda contradicción soy yo mismo, médico por más de treinta años, apasionado por esa forma extraña del conocimiento, los síntomas y la búsqueda de los remedios y, al mismo tiempo, entrañablemente enamorado de la literatura; lo puse en alguno de mis escritos: mi relación con la literatura fue, por muchos años, como la relación del homosexual con su preferencia, un asunto de clóset. La misma sensación de descanso se tiene cuando se sale de él.

Escribir ficción es realizar una obra de arte —intentarlo al menos— o no es nada. En los talleres literarios rara vez se plantea esta cuestión. En ellos suele haber dos clases de participantes: los que escriben por muy diversas razones —“comunicarme, desahogarme, recordar, referir algo que me impresionó”, etcétera— y los que quieren ser escritores, aquellos que desean crear una obra de arte. Un buen maestro debería señalar al grupo esta diferencia. Se evitarían malentendidos. De manera intuitiva, más que racional, cada uno de los alumnos escogerá lo que desea hacer con su tiempo y su talento —el que posea— para crear sus textos. Por tanto, aquellos que se acercan al taller con la clara intención de ser escritores —es decir, de crear arte—, los principiantes y los no pocos maestros se enfrentarán a la primera dificultad de descubrir lo que es una obra de arte. ¿Por dónde o por quién empezar? ¿Por Aristóteles? No es mal comienzo. ¿Seguir el método de Husserl, poniendo entre paréntesis el arte dejando fuera sus categorías? Enorme dificultad si consideramos que el arte mismo es una categoría del ser y no el ser mismo, por lo que estaríamos investigando el atributo de un atributo del ser: la belleza.

Una de las primeras dificultades para el escritor es enfrentarse a saber si es legítimo relacionar el arte con la belleza. ¿Hay arte feo de manera intencional? Probablemente no. Hay arte o un intento de arte fallido: no nos conmueve y no reparamos en él. En un taller literario debería hacerse el mayor esfuerzo por producir

textos bellos y desechar los que no lo son. Ésta sería la labor de todo alumno, a menos que asista al taller para encontrarse con los amigos o reunirse con un grupo que disfruta la lectura tanto como él; tal vez no escriba o lo haga por otras razones, que no son convertirse en escritor. Pero ¿qué es un texto bello? ¿Cómo reconocerlo? ¿Cómo darse cuenta de que se está ante una obra de arte, aunque sea en sus inicios? Aclarar esta duda y orientar la intención de los aprendices debería ocupar todo el tiempo del taller. Buen nudo. Resolverlo puede llevar al surgimiento de uno o dos escritores verdaderos por grupo; el resto, habrá fundado un bello club de amigos de la buena lectura o algo así, pero nada más.

El arte es la fijación del momento bello; tiene que ver con la idea del instante y éste, a su vez, con la detención del tiempo para no ser arrastrados por él. Por lo mismo, no basta con hacerse la ilusión de que se ha detenido el tiempo y nada más; también el miedo, el dolor físico y muchas otras experiencias vitales pueden conducirnos a la misma impresión. El arte tiene la gracia de paralizarnos de forma placentera mediante el éxtasis. El éxtasis sería, por tanto, un momento de sumo placer en la secuencia de instantes habitualmente anodinos, si no es que dolorosos en verdad. El arte es, pues, un invento excepcional, creado desde el comienzo de la civilización para ilusionarse de que, en efecto, se ha logrado detener el tiempo. El hombre es tiempo y muerte, según Heidegger, y eso le ocasiona dolor a cualquiera. Existirían artes de instantes eternos —contradicción de por medio— como la pintura y la escultura, y artes del devenir o de la sucesión de instantes, como la música y la literatura. La arquitectura se colocaría en un punto intermedio, porque se le da la simultaneidad y la sucesión, dependiendo del desplazamiento del espectador o de su quietud ante la obra.

¿Y esto qué tiene que ver con el texto? El escrito ocupa un sitio irregular en el contexto de las artes. Se compone de palabras, las cuales sirven para todo, inclusive para hacer arte. Pero

se deben suceder entre sí, porque una palabra debe seguirse de otra y de otras para formar frases y párrafos y páginas y hasta libros. ¿El texto es un instante? ¡Claro que no! ¿Es la sucesión de muchos instantes? Digamos que sí. El observador debe desplazarse, como en la arquitectura, y detenerse en un instante único, como en la pintura que, además, debe significar, en el sentido sartreano que ya mencionamos. ¿Qué es el texto, entonces? Es algo más complejo que las otras artes, porque en su desarrollo evoca recuerdos, ideas, emociones. El texto narrativo representa una fusión entre el trabajo intelectual más estricto y la emoción más entrañable.

Vendría muy bien que en los talleres literarios —pensados en ser los primeros pasos del aprendizaje— se ambicionara crear grandes obras; algunos profesores fomentan esta idea, otros se rinden ante la evidencia de que no todos los participantes tienen como meta convertirse en grandes escritores. Sabemos de experiencias que podrían acercarse a esta idea: como las clases literarias de Nabokov —supongamos que fueran equivalentes a un taller literario—. Quienes de ninguna manera pudimos haber asistido a ellas, nos consolamos en gran medida con sus testimonios escritos en *Curso sobre el Quijote*²⁸ y *Curso de literatura europea*.²⁹

Rematemos este apartado con una reflexión que me produjo cierta conversación escuchada recientemente. Se hablaba del uso de un sinfín de medios actuales para la “comunicación” entre los seres humanos: correo electrónico, Twitter, Facebook, WhatsApp, y debe seguir un largo etcétera del cual soy desconocedor casi absoluto. Era notable el orgullo de los presentes —aprendices de escritores, algunos con libros ya publicados— por el abundante uso que hacían de tanta tecnología, de manera que, asustado, sólo atiné

²⁸ Vladimir Nabokov, *Curso sobre el Quijote*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

²⁹ Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

a hacer una pregunta general: “Pero, entonces, ¿a qué hora escriben?”. El medio no cambia en absoluto el contenido. Eso es válido para la imposición inevitable del futuro: el libro electrónico.

II. La profesión del escritor

El escritor profesional

¿Existe la profesión de escritor? ¿Desde cuándo? ¿Desde Homero? El oficio, tal vez; la profesión, es difícil saberlo. Además, Homero nunca escribió, más bien contó o cantó. Para los tiempos modernos, tal vez Gustave Flaubert inventó la profesión de narrador, porque el autor francés se retira “voluntariamente” de todas sus actividades parisinas —incluyendo su formación como abogado— para consagrarse a la escritura con abnegación de monje. Se convierte, así, en el “ermitaño de Croisset”.³⁰

Lo de “voluntario” estaría por verse. Primero que nada, se sabe de una crisis que nunca se aclaró si fue epiléptica o histérica y que lo alejó de la actividad formal que había elegido. En todo caso, esto debió unirse a su gran vocación literaria y a un limitado entusiasmo por estudiar una profesión liberal, contrario al interés de su padre y de su hermano mayor, médicos ambos. En segundo lugar, habría que reconocer la situación económica desahogada que vivió desde su infancia, que le permitió sobrevivir sin trabajar y, más adelante, llegado el momento, recibir una buena herencia. Alguien con su talento, y con el problema económico resuelto, puede descubrir

³⁰ Herbert Lottman, *Gustave Flaubert*, Barcelona, Tusquets, 1989, pp. 85-87.

nuevas profesiones: la de contemplador del mundo, la de haragán de tiempo completo o la de escritor de novelas inmortales.

A querer o no, surge el tema económico en la determinación de la vida de un escritor, porque ¿cuántos escritores lo pudieron ser de tiempo completo como Flaubert en su época? Son conocidas las dificultades económicas de Balzac a lo largo de toda su vida y de las múltiples triquiñuelas de las que se valió para no enfrentar a sus acreedores.

En México, los escritores que se inician en el oficio sufren de un conflicto invencible en su relación con el dinero: lo desprecian al mismo tiempo que suspiran por él. Son excepcionales los escritores que viven de su pluma narrativa, por lo que los demás deben echar mano de otras variantes de la escritura y de otras variantes de trabajo a secas. De cualquier modo, la situación del escritor ha sido con frecuencia la de quien tiene que ganarse la vida de diferente manera, otra que no sea necesariamente la escritura. Al menos, no la escritura de ficción: ha habido periodistas, abogados, médicos, traductores, locutores de radio, sablistas, gorriones y, en menor medida, escritores de profesión con ingresos decorosos provenientes de sus textos.

Están las becas, por supuesto. Pero muchas veces éstas representan un conflicto para el escritor: el gobierno las subvenciona y el autor debe guardar vergonzosos silencios ante el papel de los funcionarios políticos en su país, quienes fomentan escasamente la cultura y, en ocasiones, son profundamente reaccionarios. El papel de la libertad en estos escritores —que representa uno de los elementos centrales de su actividad— puede resultar dañado en serio. Una manera de resolver la contradicción interna, si existe, es aceptar que el patrocinio proviene del Estado mexicano y no de sus gobernantes que, como tal, son un accidente en la vida política del país. Lo mismo sucede con los premios literarios. El malestar de un autor que pretenda convertirse en la conciencia desgraciada, o cuando menos incómoda para su

sociedad, estriba en que recibe el apoyo por parte de aquello que está incomodando: el poder. El escritor es una especie de empleado mal pagado por la burocracia intelectual, mientras que los gobernantes gastan carretadas de dinero en promover sus carreras políticas. No se me ocurre, entonces, otra solución que la anterior separación entre gobierno y Estado.

Igual podemos decir de los premios: argumentos a favor y en contra. Los premios literarios han despertado desconfianza en los últimos tiempos, pues se conocen casos en los cuales se cuenta con elementos suficientes para pensar que hubo un arreglo entre los convocantes y el premiado. Un caso reciente tuvo mucha resonancia en los medios, puesto que debió aclararse ante los tribunales. En este punto es muy delicado dar nombres, ya que se hace indispensable aportar pruebas irrefutables, cuestión nada fácil. De cualquier modo, para quien quiera ahondar en el tema, existen abundantes fuentes sobre ello en internet. Al igual que en el caso de los rechazos de editoriales, hay información insuficiente a favor o en contra de la hipótesis del arreglo, pues el elemento que asegura el hecho corrupto es su capacidad para no dejar pruebas. El corrupto debe ser inteligente para que el señalamiento a su persona no pase de ser un rumor; el que es corrupto, y además tonto, terminará de manera inevitable en la cárcel.

La fuerza del rumor en los premios se basa —sobre todo— en el hecho de que éstos son cada día más cuantiosos en el recurso metálico que otorgan, y la reflexión inmediata lleva al pensamiento de “¿cómo es posible que se otorgue tanto dinero a un autor desconocido, aunque no se garantiza la recuperación de éste?”. No es malo el argumento cuando uno piensa que hay galardones que ascienden a seiscientos mil euros: ¡muchos millones de pesos mexicanos al tipo de cambio actual! Aun después de pagar impuestos, resulta una cantidad suficiente para que cualquier trabajador se retire para siempre y para que el escritor no vuelva a preocuparse

por realizar otra tarea que no sea escribir. Ante una propuesta tan seductora, la República de las Letras, no, el proletariado del Imperio de la Escritura desconfía. ¿Será posible que me lo den a mí, que sólo he publicado una novela en una editorial marginal y debí pagar para que saliera mi libro, y completo mi obra con dos cuentos en revistas de nula circulación? La literatura es bastante generosa para que ese cuento de hadas se realice, hasta el momento de la reflexión: ¿por qué escribo? No por dinero, debemos responder los que todavía sentimos palpar en nuestro pecho, o si se quiere en nuestro vientre, la turbamulta de emociones que nos ha provocado el último texto que escribimos, hundidos en la humilde buhardilla parisino-mexicana o petersburguesa, sin dar importancia a los toquidos brutales de la casera exigiendo su paga, al sastre que amenaza con detener la confección de nuestro nuevo traje a menos que liquidemos la deuda o, en una visión moderna, soportando la envidia de los abogados del banco porque hace seis meses que no pagamos el mínimo de nuestra tarjeta de crédito y, ahora sí, nos llevarán a juicio.

Por lo demás, es claro que nadie puede pensar seriamente en resolver su situación económica con base en los premios recibidos por su obra, a menos que el monto de éstos sea inusualmente alto. Sí los hay, por supuesto, pero, de nuevo, son una excepción: tanto los premiados como el monto del premio.

Al parecer, a la inmensa mayoría de los escritores no le queda más remedio que trabajar en otra actividad para obtener sus ingresos; esa otra labor puede ser cercana o no a la escritura.

Un escritor que comienza quiere hacerse profesional y ofrece su trabajo a las editoriales. Tarea difícil desde el principio. El que cree que es rechazado por las editoriales porque hay un complot de las mafias literarias de su país en su contra no es un escritor, es un simple paranoide. En ocasiones, el autor excluido tiene un discurso más elaborado: las mafias literarias de su país, encabezadas

por —aquí un nombre—, se organizaron porque no tienen nada mejor que hacer que rechazar y, en ocasiones, perseguir a un autor que apenas comienza. Es probable que haya casos donde sea así, pero en realidad, a lo que el autor no aceptado se enfrenta es una de varias posibilidades: 1) que su texto sea muy malo, en cuyo caso deberá revisarlo y corregirlo, no le queda de otra; 2) que ignore lo subjetivo del juicio del árbitro, pues el valor de una obra de arte no puede medirse, pesarse o demostrarse, se basa en la opinión del experto y éste es el menos confiable de los juicios;³¹ 3) que la línea editorial sea demasiado rígida y no pueda incluir la obra presentada. No puede ignorarse que publicar un libro cuesta dinero que sale del bolsillo del editor, y sólo en raras ocasiones de la bolsa del autor, que ese dinero deberá recuperarse y hasta dar ganancias, de otro modo no se explicaría la profesión de editor. ¿A nombre de qué, yo, editor, he de gastar mi dinero en una obra sobre la que mi árbitro guarda razonables dudas?; 4) que, en efecto, exista un sesgo mafioso en la editorial y los dueños intenten publicar antes que a nadie a autores que les convengan, sea por amistad o por buenas relaciones públicas; 5) por supuesto, hay una razón muy consoladora: que el o los árbitros no estén a la altura de la obra que dictaminan. La lista de grandes autores y grandes obras en esta situación es suficientemente amplia, por lo que abrigaremos siempre la esperanza de la incomprensión. Recordemos la vieja historia del rechazo que perpetró André Gide al primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust, y que le ocasionó jornadas enteras de arrepentimiento: “Haber rechazado

³¹ Este punto ha cobrado una gran importancia en algunas disciplinas, como la medicina. La medicina basada en evidencias, como se le llama al método, propone que, en la toma de decisiones para elegir un tratamiento, en especial el farmacológico, se consideren varios criterios en orden de importancia: a) los estudios de metaanálisis, que comprenden un buen número de estudios controlados que suman una casuística mayor; b) en el caso de los estudios únicos, que estos sean doblemente ciegos acompañados de un grupo control; c) los estudios observacionales, siempre y cuando el número de casos nunca sea menor a diez; d) la opinión del experto. Un experto puede tener un amplio conocimiento en la ejecución de un trabajo, pero eso no descarta que siempre lo haya hecho mal.

este libro será siempre el más grave error cometido por la NRF [*Nouvelle Revue Française*], y también uno de mis mayores pesares, por no decir remordimientos, ya que, para mi vergüenza, yo fui en gran parte responsable de aquel error”.³²

Recordemos, también, la desconfianza de varios contemporáneos ante el manuscrito de *Ulises*, de James Joyce, sin manifestarse al principio abiertamente partidarios de la calidad del libro — ¡nada menos que T. S. Elliot y Virginia Woolf! —.³³ Mencionemos también el caso de la novela *Adiós, Mr. Chips*, de James Hilton, citado por Rona Randall,³⁴ que fue rechazada por catorce editoriales y después se convirtió en un éxito de librerías que fue llevada al cine en diversas ocasiones. Y qué decir de la que es, sin duda, la obra más importante de la biología —naturalismo se llamaba entonces— en toda la historia, *El origen de las especies*, de Charles Darwin, juzgada por su primer editor como un aburrido libro sobre la cría de palomas.³⁵

Somos escritores. Por encima de todas las tribulaciones que la actividad nos da, subsiste ese elemento intransferible de la satisfacción absoluta de la escritura inmejorable, a nuestro juicio, para combatir la muerte y soportar lo demás.

El escritor es uno de los últimos miembros puros de la sociedad. Escribe porque sí, “porque siente bonito”. Tiene conflictos con el dinero, en especial si es hispanohablante, aunque en los países desarrollados la situación tal vez no sea mejor. Escribe por encargo y se ufana de contar, para publicar, con un editor en Nueva York para la versión inglesa, y otro en París, para la francesa. Disfruta de las regalías, lo consagran los entrevistadores. El escritor moderno en esas naciones negocia sus contratos con la misma desfachatez que los basquetbolistas, los beisbolistas o las estrellas del fútbol, aunque

³² Edmundo Valadés, *Por caminos de Proust*, Ciudad de México, Samo, 1974, p. 40.

³³ Richard Ellmann, *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 587-588.

³⁴ Rona Randall, *Escribir ficción*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 32.

³⁵ Charles Darwin, *El origen de las especies*, México, Conacyt, 1981, p. 29. La anécdota es relatada por Leakey, quien escribió la introducción y sintetizó la enorme obra darwiniana.

con menos ganancias. Con muchísimas menos retribuciones, aunque con el mismo deseo: joderse un tiempo y huevonear luego tanto como le sea posible. Sartre despreciaba a esos mandarines de la cultura, los que ordenaban, los que se rodeaban de lujos, los que estaban obligados a soportar las entrevistas televisivas porque habían ganado un cuantioso premio. Y, sin embargo, por ciento setenta y cinco mil dólares, doscientos mil euros o, no digamos, por seiscientos mil euros, todos concederíamos una entrevista a quien la solicitara. Hasta recibiríamos el premio de manos de un rey, figura caduca y decadente si es que las hay, aunque tengamos un pensamiento de izquierda.

El papel del escritor en las sociedades burguesas ha quedado siempre en entredicho, sobre todo en momentos en que guarda pasmosos silencios: ante las injusticias, ante los fraudes electorales, ante el desprecio por las mayorías que suele tener un régimen de derecha. Y en los experimentos radicalmente socialistas su posición no ha sido más cómoda: vocero del régimen, panfletero sin opiniones propias. El papel social del escritor es siempre incómodo, aunque puede serlo en forma gloriosa, de acuerdo con la cita que dimos antes acerca de la conciencia incómoda que genera el escritor en la sociedad.

A manera de conclusión, me atreveré a decir que la profesión de escritor parece no existir en México; no podemos llamar profesión a una actividad que ejercen unos cuantos como tarea exclusiva y el resto debe ganarse la vida de otra manera. No tengo dudas de que éste es uno más de los signos de nuestro subdesarrollo.

A la búsqueda del currículum anhelado

¿Cómo se hace un escritor? ¿Asistiendo a la universidad? ¿Inscribiéndose en un taller literario —a los que en la bibliografía anglosajona llaman “clases de creación literaria”—? ¿Viviendo grandes

aventuras y retirándose después a la cabaña de ensueño para escribir sobre ellas? ¿Mediante una férrea disciplina autoimpuesta que signifique escribir todos los días, se tenga algo que anotar o no, se tengan ganas o no? ¿Conviviendo con un escritor consagrado hasta arrancarle sus más íntimos secretos y de esa manera aprender del maestro? ¿Viajando a París para habitar el *Quartier Latin*, pasar hambres y sobrevivir como “negro literario” o como locutor de la radio-televisión gala? ¿Trabajando en una compañía de seguros, en un hospital, en una distribuidora de llantas o en cualquier otro empleo que asegure la supervivencia y deje un tiempo libre para escribir? ¿Escribiendo sólo los fines de semana y los días festivos, siempre y cuando la pareja y los hijos no quieran ir de paseo?

La lista puede continuar, volverse interminable y hasta interminablemente aburrida. En realidad, es una pregunta doble. Tiene que ver con la disposición de tiempo que posea el incipiente escritor, y antes de eso, con la manera en que se forma como profesional u oficiente de la escritura. La respuesta a las dos preguntas sólo puede ser una que, a su vez, son muchas: cada escritor ha encontrado la manera de formarse como tal y de dedicar el tiempo que le ha sido posible, deseable o necesario para escribir. Pero, para todos los caminos, aplicará siempre la máxima de Stephen King: “Si quieres ser escritor, lo primero es hacer dos cosas: leer mucho y escribir mucho. No conozco ninguna manera de saltárselas, no he visto ningún atajo”.³⁶

Las profesiones liberales poseen un currículum consagrado por la historia. Comienzan por allí del siglo XIII con la creación del concepto de universidad y siguen tan campantes hasta el día de hoy. Hablo de la medicina, de la abogacía, de la arquitectura y, créamoslo o no, de la filosofía. Las cuatro primeras son “carreras” inventadas por la universidad. Al paso de los siglos y con la aparición del Renacimiento, de la ciencia como disciplina, es decir, con la creación del

³⁶ Stephen King, *Mientras escribo*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2001, p. 114.

método científico y su aplicación como técnica, del surgimiento del concepto de los derechos del hombre y, por tanto, de las humanidades, este concepto de las profesiones liberales se ha ensanchado de una manera inabarcable. ¿Y dónde queda el ficcionista? *Ficcionalista*, neologismo, porque todos los demás escriben, pero aquí nos preguntamos acerca del que escribe ficción. Queda en un terreno nebuloso, defendido únicamente por su genio, si lo tiene, y en suficiente cantidad, la universidad, los modernos talleres literarios, los cursos de redacción y toda la parafernalia docente le vienen sobrando. Volvamos a citar a William Faulkner —en la entrevista, la pregunta fue “¿qué técnica utiliza usted para cumplir su norma?”—:

Si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos. Para escribir una obra no hay ningún recurso mecánico, ningún atajo. El escritor joven que siga una teoría es un tonto. Uno tiene que enseñarse por medio de sus propios errores; la gente aprende sólo a través del error. El buen artista cree que nadie sabe lo bastante para darle consejos. Tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al escritor viejo, quiere superarlo.³⁷

Me alargué en la cita, innecesariamente, porque me parece hermosa y porque Faulkner es, quizá, el escritor que más admiro.

Así que ¿cómo se forma un escritor para serlo? No hablo de los tormentos de la adolescencia donde se está descubriendo la vocación. No hablo, por tanto, de las novelas de aprendizaje, que son un capítulo entrañable para cualquier escritor y tienen que ver con sus verdaderos orígenes, aunque no dejan de ser la parte más romántica de su proceso. No estoy hablando tampoco de *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; de *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland, o de la alucinante

³⁷ Partisan Review, *op. cit.*, pp. 174-175.

Paradiso, de José Lezama Lima, que son los monolitos de Stonehenge, las pirámides de Egipto o el Chichén Itzá de la novela de iniciación. No. Pretendo aproximarme al lado formal, estructurado, de la profesión de escritor, como los pasos del cirujano, quien debe comenzar como espectador, seguir como instrumentista, continuar en calidad de segundo ayudante, en el quinto año de su carrera ser el primer ayudante, la mano derecha del maestro y, si bien le va, estar operando como jefe de quirófano antes de recibir el título de especialista. ¿Existe algo semejante en el ficcionista? Creo que no y, por tanto, la obra se deja en manos del que nunca recibe un título que le autorice realizar esta actividad y, sin embargo, se va a dedicar a ella. Esto, unido al hecho de que el juicio acerca de la calidad de su trabajo, el árbitro de una editorial, el crítico literario, el investigador de la historia de la literatura, el reseñista que recomienda o condena libros, el profesor que instruye a sus alumnos acerca de lo que deben leer o no, pertenece al mundo de lo subjetivo. No parece haber dudas acerca del gran texto y tampoco acerca del mal texto. Pero, en medio, entre un extremo y otro, está la inmensa mayoría de la literatura. Por eso algunas editoriales se limitan a responder acerca de la solicitud de publicación con modestas cartas:

No obstante, después de considerar con interés su amable propuesta, lamento comunicarle que no vemos viable su inclusión en nuestro programa de publicaciones actual, debido a que no se ajusta a las condiciones y criterios de nuestro catálogo. De ninguna manera esto significa un juicio negativo para su obra y esperamos que en el futuro próximo nos presente otra oportunidad de colaboración.

Las he recibido. Sus letras se borraron ya porque he derramado mis lágrimas sobre ellas —casi—. ¿No es hermoso? Así ni se enoja uno, ni odia a la editorial ni al jefe de la oficina que toma las decisiones. Pero no es para desanimarnos. ¿Consideramos a Malcolm Lowry un gran escritor y a *Bajo el volcán* una novela clásica del siglo

xx? Pues dicha novela fue rechazada por al menos diez editoriales antes de ser publicada.³⁸

Pero, en sentido estricto, poco o nada queda claro acerca de por qué se rechaza una obra. Pudiera tratarse de la más fina diplomacia para no decirle al autor lo malo que es, que debe seguir algún curso de redacción, que para la próxima revise su ortografía o, de plano, ¿qué son esas huellas digitales estampadas en el manuscrito, porque se le esparció la tinta de la impresora impidiendo la lectura del texto? Más desconcertante aún es cuando el director de la editorial, que se hizo nuestro amigo ya, nos envía el dictamen del árbitro donde la conclusión es “positivo; pero en junta de consejo editorial no se aceptó la publicación de tu libro”. ¿Es comprensible semejante arabesco para un modesto escritor? También me sucedió.

Más allá de las fallas obvias, ¿cuál es la razón para no publicar un original? El dinero, primero que nada. ¿Es bueno, entonces, editar por cuenta propia, en eso que llaman *ediciones de autor*? No es mala idea, pero nos hemos salido del tema y debemos volver al mundo idílico de las universidades, los currículum, los méritos, los cursos, o como se llame a todo lo que alguien, con la ambición de convertirse en escritor, debe efectuar.

Inevitablemente, debo pasar a mi experiencia personal, la menos doctoral de las opiniones, pero, otra vez, sobre la que más información poseo.

Como he dicho, soy médico de profesión; modestia aparte, creo que he hecho bien mi trabajo. Entre 1980 y 1981, me publicaron dos novelas realizadas en calidad de escritor de fin de semana y siempre que mi trabajo me permitiera un pequeño respiro de tiempo y obligaciones. Un año antes había publicado tres cuentos en una

³⁸ Juan Carlos Rodríguez, *Los errores de la historia de la literatura (los rechazos más sonados de la industria editorial)*, Ciudad de México, El Economista, 2008, p. 10.

antología de nuevos escritores gracias a la generosidad de un ser humano excepcional y cálido, Eugenia Revueltas, quien, en ese tiempo, dirigía una revista llamada *Punto de Partida* y un departamento de cursos, conferencias y publicaciones estudiantiles, y al apoyo de su colaborador de entonces, Marco Antonio Campos. Como el nombre de la revista da a entender, estimulaba a los futuros escritores a comenzar una carrera. Yo no pensaba que podría emprender nada en la literatura. Me daba el gusto; así de simple. Tanto así que pasaron veinte años para que volviera a publicar. Entre tanto, mi profesión me devoró. Las dos actividades requieren todo el tiempo, toda la dedicación y toda la preparación. En mi opinión, es imposible combinarlas. No estaba mal. Había sido yo un profesionalista que se adornaba escribiendo. Sin embargo, seguía tomando mis quince minutos kafkianos para escribir sin parar. Podía ser los miércoles en la tarde, siguiendo la vieja tradición de los médicos privados que tomaban una tarde de descanso. Podía ser algún fin de semana de paseo con mi familia, interrumpiéndome para sacar de la alberca a uno de mis hijos que se ahogaba. O entre la preparación de una sesión del hospital o un trabajo a presentarse en un congreso. La medicina era mi pasión, mi obligación y mi modo de ganarme la vida. Pero algunas noches despertaba en la madrugada para pensar en la amante: la literatura. No era un error en mi elección vocacional, significaba el gusto por la escapada para ver a la amante. Por lo mismo, esta actividad tenía algo de clandestino, de prohibido. Se trató de un caso claro de segunda vocación, como se anota más adelante en este texto.

En 1996, había pasado lo más intenso de mi trabajo médico: la jefatura de división, la formación de nuevos especialistas, la participación en congresos, así que decidí darle un giro a mi segunda vocación e ingresé a un taller literario que tenía fama de ser muy formal. Una vez a la semana asistía a clases, a la presentación de textos y a lo que fuera surgiendo en ese grupo. Lo capitaneaba una

escritora conocida y participaban diversos profesores que dictaban cursos diversos de literatura. Ha sido hasta ahora mi acercamiento más formal a la teoría literaria. Año y medio duré en él. Después continué un trabajo de taller con un escritor de ese grupo, haciendo dueto con una compañera aprendiz. Más adelante, entre varios amigos formamos otra cofradía, y, por último, revisé una de mis novelas con una maestra de literatura. En total, había pasado unos cuatro años y medio entre talleres, cursos y diferentes tipos de encuentros con los aspectos más o menos formales de la literatura. Por razones de tiempo, consideré que había cursado una licenciatura. Creo que los talleres literarios son de gran utilidad con tal de que duren poco tiempo. ¿Qué es poco tiempo? Difícil de precisar. Mi impresión es que nunca deben durar más de dos años y, tal vez, no menos de uno. Creo que el resto del tiempo se puede trabajar individualmente con un maestro y que siempre vendrá bien contar con lectores amigos, interesados en la literatura y generosos en cuanto a opinar con la mayor veracidad posible.

El taller literario tiene un enorme riesgo dependiendo del maestro que lo dirige, al ser indispensable para hacer las primeras recomendaciones, para sugerir cursos de redacción y para señalar algunas pifias notables. Pero se cierne sobre el aprendiz el peligro de la influencia excesiva: escribir como escribe el maestro admirado, o como quiere, o como piensa, porque se da la paradoja de maestros de taller literario que no escriben. Creíble o no, el principio de incertidumbre de Heisenberg, tan estudiado en la investigación científica, aplica de forma cabal en la creación literaria: el método puede alterar el resultado.

Al final de mis experiencias como miembro de un taller literario de gran calidad como al que asistí, me inventé un decálogo que, en mi opinión, debería tener presente cualquier futuro escritor cuando ha decidido asistir a uno de esos talleres. Helo aquí:

Decálogo del buen tallerista

(Sugerencias a los asistentes a un taller literario)

1. Elige bien al titular del taller. Puedes caer en manos de un burócrata cuyo último interés sea la literatura o enseñar a otros. Debe ser como Virgilio, porque te acompañará y guiará por todos los círculos del infierno y del purgatorio de la escritura. El paraíso no existe. No te equivoques. Procura que el grupo sea pequeño.
2. Escribe mucho, aunque sueña con publicar poco. Escribir mucho quiere decir que un solo texto podrás escribirlo decenas de veces.
3. Lleva siempre material a la clase, aunque no te toque turno de leer. Tal vez no vuelvas a tener en tu vida otra oportunidad de tallerear tus textos ante compañeros con los mismos intereses que los tuyos y delante de un escritor de valía. No importa que debas esperar turno, acude con tu carpeta lista. Todo el tiempo hay esperanza de que al que le tocaba leer no cumpla —podría haberlo atropellado un autobús, sufrir un ataque de apendicitis— y tú entres como emergente. Una sesión más a tu favor.
4. Como sugería Elena Poniatowska: economía es estilo. Lo que tengas que decir hazlo directamente. Las florituras estilísticas las agotaron los narradores franceses del siglo XIX y tu tiempo de experimentar vendrá después. Quizá tu maestro te lo diga, si no sábetelo: la descripción física de personajes, de inmuebles, de salas de estar y demás es un tema superado. Balzac ya lo hizo por todos. Si describes, hazlo durante la acción narrativa o mediante el desplazamiento físico de un personaje: “Durante la carrera, su larga levita ondulaba como una bandera”, o algo así.
5. Escucha música de manera constante; encuentra el ritmo interno de tu prosa, tu voz interior. Después lee en voz alta,

- para ti, tu propio texto, y encuéntrale sus cacofonías. Si tienes mal oído musical, lo tendrás también para la literatura. Si no puedes escuchar música mientras escribes, como yo, está bien, pero date tu tiempo para escucharla.
6. Evita en lo posible el uso de verbos compuestos —verbos contiguos para describir una acción—. En vez de “había ido”, *fue*; de “estaba diciendo”, *decía*, etcétera. A menos que tengas el genio de Juan Rulfo, en cuyo caso ni siquiera te tomes la molestia de leer esto.
 7. Huye de los adverbios y de los gerundios como del sida, y úsalos sólo en caso necesario. *Estrictamente* necesario.
 8. Si lo anterior te parece muy difícil, toma al mismo tiempo un curso de redacción. No hay otra manera de aprender a redactar. Pero si aprendes a escribir y no tienes nada que decir, olvídate del oficio para siempre.
 9. Inscríbete en un taller literario con la meta de publicar, no para hacerte famoso o rico. Lo que tengas que decir lo harás a través de la letra impresa, única culminación razonable del acto de escribir.
 10. Pon mucha atención al momento en el que debes salir del taller. Un taller no es para siempre y a partir de cierto momento puede convertirse en tu mayor obstáculo para escribir.

Por supuesto que, como en el caso de Los Diez Mandamientos, *El manual de Carreño* o *El origen de las maneras de mesa*, de Lévi-Strauss, si no necesitas los consejos porque estás más allá de ellos, tíralos a la basura. Un escritor como tú no necesita nada más que escribir.

La experiencia con mi novela que cité en el capítulo anterior, al describir el proceso de la escritura que opera en mí, sucedió al mismo tiempo que el acontecimiento escolástico más importante de mi modesta “carrera” literaria. Con los elementos que ya contaba

—unas ochenta cuartillas de la imagen primera y demás—, me incorporé a un pequeño grupo de amigos en algo que llamamos “taller literario”, para seguir la costumbre; fuimos cuatro en total y un profesor. El trabajo duró unos cuantos meses y comencé a sospechar que iba yo hacia el camino de una cierta estandarización de la novela, la cual había comenzado de manera bastante alocada y divertida. Vivía bajo la presión de dar gusto a mis compañeros de taller y sobre todo al maestro, para que, de esa manera, pasara yo una especie de prueba. Esto no sólo me limitaba, sino que me hacía corregir insistentemente antes siquiera de tener una primera versión del libro. Llegué a paralizarme y a abandonar el proyecto original de la novela. Continué asistiendo al taller por razones de amistad y porque era una fuente continua de buena información y comentarios acerca de la literatura, pero no llevé más mis textos. No eran mis compañeros quienes me limitaban, el profesor tampoco, pues ambas partes representaban un enorme estímulo intelectual para escribir. Pero la novela seguía allí, en mi estudio, atorada en la página ochenta, y yo sin saber para dónde continuar. Un día comprendí que era yo quien colocaba los límites, me trababa por miedos, inseguridades y “fantasmas” más bien neuróticos. Decidí romper con la trabazón —quizá el viejo problema de la “página en blanco”— y, estando en casa, encendí la computadora, escribí una hoja que quise diseñar con solemnidad, le dibujé garigoleos, un cierto barroquismo en los márgenes, recordé en forma vaga el fraseo ceremonioso que se utiliza en algunos documentos oficiales y la titulé algo así como: “Universidad de la Vida”. Después de enlistar una supuesta tira de materias aprobadas, y debido a algunos méritos que de seguro había mostrado, la tal universidad me otorgaba el diploma de escritor y de allí en adelante tenía licencia para escribir lo que se me viniera en gana; enseguida una fecha, una firma ficticia —la de un rector imaginario— y algún sello que encontré a la mano. No volví al taller literario; de hecho, nunca más

asistí a un taller literario ni he llevado ya a cabo ningún intento escolar. Como por arte de magia, me destrabé. Seguí alegremente hasta las más de doscientas cuartillas que tiene la novela y, lo mejor de todo, conservé la amistad de mis compañeros de taller y del profesor. Con mi manuscrito terminado y limpio de los errores gramaticales gruesos, lo revisé capítulo por capítulo con una maestra extremadamente brillante que me hizo los mejores señalamientos que pude tener sobre la novela. Como dije antes, envié la obra a un concurso y ganó el Premio Nacional de Novela “José Rubén Romero”, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Instituto Michoacano de Cultura.

¿Sirve de algo esta experiencia para quien se inicia en la literatura? No lo sé. Tiendo a pensar que sí, por eso la describo. Creo que la participación en los talleres literarios no debe ser interminable, infinita o para siempre. Es como la escuela. El taller literario es útil, sirve por un tiempo sumamente corto, en mi opinión no mayor a dos años, se parece a lo necesario en una licenciatura, aunque con menos tiempo de duración y debe enfocarse al aprendizaje del abecé de la escritura que muchas veces abarca, a lo más, las bases de la redacción, las recomendaciones siempre útiles de libros de consulta y diccionarios y sugerencias para perder el miedo a escribir. Por supuesto, ningún taller literario enseña a crear y si se desea quedarse por un tiempo más prolongado deberá ser sólo para disfrutar de la compañía de algunos amigos que aman la literatura. Pero nadie nos enseñará a escribir, en estricto sentido.

Esto me lleva de manera inevitable a uno de los temas centrales de la creación literaria, que es el estilo. El tema del estilo es medular porque significa la razón de ser de todo escritor. Y también uno de los asuntos más confusos para los aprendices.

¿Desde cuándo ha preocupado el tema a los escritores y a los críticos literarios? Difícil saberlo, pero hay intentos de definición

muy antiguas. La de Buffon: “*Le style, c’est l’homme même*”.³⁹ O la de Stendhal: “*Le style c’est ajouter à une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire tout l’effet que doit produire cette pensée*”.⁴⁰ ¿Tautologías? Tal vez. O más aún: “Todo lo que contribuya a hacer reconocible lo que un hombre escribe se incluye en su estilo”.⁴¹

Pero nadie ha escrito con más claridad acerca del estilo literario que Roland Barthes. ¡Y vaya que Barthes es un escritor oscuro! A continuación, ofrezco algunos de los conceptos del ensayo de este autor francés titulado *El grado cero de la escritura*: “La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte”.⁴² ¡Allí está la clave! Y sigue:

El estilo siempre tiene algo en bruto: es [...] la dimensión [...] del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la “cosa” del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad [...] no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre Literatura [...] se despliega fuera de su responsabilidad.⁴³

Todavía más:

El estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, la transmutación de un Humor [...] las alusiones del estilo están distribuidas en profundidad; la palabra tiene una estructura horizontal [...] en la palabra todo está ofrecido, destinado a

³⁹ “El estilo es el hombre mismo”.

⁴⁰ “El estilo está ajustado a un pensamiento, proporcionando todas las circunstancias propias para producir todo el efecto que debe producir ese pensamiento”.

⁴¹ John Middleton Murry, *El estilo literario*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1966, pp. 9-10.

⁴² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, 4.ª ed., Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1980, pp. 17-20.

⁴³ *Ibid.*, p. 18.

un inmediato desgaste [...] Por el contrario el estilo sólo tiene una dimensión vertical, se hunde en el recuerdo cerrado de la persona [...] el estilo no es sino metáfora, ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor [...] El estilo es un secreto, la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor; la virtud alusiva del estilo no es un fenómeno de velocidad, como la palabra, sino un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje.⁴⁴

Concluamos ya con estas largas citas:

“Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad. Podemos imaginar, por tanto, autores que prefieran la seguridad del arte que la soledad del estilo”.⁴⁵

¡Ojo, compañeros talleristas! Jamás, bajo ninguna circunstancia, renunciemos a lo más profundo de nuestra estructura mental, nuestra visión de la vida, nuestra música y ritmos interiores. Solamente aprendamos a escribir.

Los puntos suspensivos que he colocado en el texto de Barthes son esos artilugios de los autores galos para quienes todo texto se convierte en un chisporroteo de metáforas, imágenes, adornos. O como dijo Karl Jaspers: le das una idea a un francés y enseguida te hace un texto literario.

Tratando de resumir, Barthes nos dice que el estilo es algo orgánico y no se aprende en ningún curso o conversación literarios. En

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

ningún taller literario o clase de creación literaria, debemos agregar. Pertenece al escritor —si lo es— como le pertenece su manera de metabolizar el azúcar o resistir los rayos del sol. Mientras que la conversación y la relación con los otros son horizontales, la escritura es vertical, pues arranca de y va a lo más profundo del ser.

El estilo es el escritor mismo; por tanto, cada escritor tendrá su propio estilo, a menos que haga un esfuerzo enorme por imitar el estilo de otro. Desarrollar su propio estilo no lo hace mejor o peor escritor, pero sí único. Eso quiere decir que un aprendiz de escritor de lo último que debería preocuparse es por encontrar su estilo; ése ya lo posee y nada podrá destruirlo. Más bien, de lo que deberá *ocuparse* es de aprender a redactar, a no cometer faltas de ortografía y que su sintaxis sea correcta para que exprese lo que quiere decir; por lo demás, será un demiurgo de sus fuerzas interiores, su inconsciente o, como les gusta decir a los mismos escritores, sus demonios internos, lo que lo hará surgir. El escritor que está preocupado de manera consciente por encontrar su estilo quizá no tenga verdadera vocación y piense en trivialidades como la popularidad, las ventas, hacer dinero escribiendo, conquistar una dama, conseguir un empleo en la universidad. Para ser un escritor verdadero, sus preocupaciones deberán ser otras: entender la vida —si eso quiere decir algo—, responder ante la pasmosa brutalidad de la muerte, intentar convertir la poesía de la vida en poesía escrita y no en cursilerías redactadas, aunque si su estilo es cursi nada podrá evitar que lo haga.

Claro que el estilo puede modificarse en el mismo escritor al paso del tiempo. El adolescente, el hombre maduro, el escritor viejo habrán leído, pensado y vivido diferentes libros y situaciones que podrían modificar su estilo. Esos cambios se darán, igual, de una manera espontánea, de la misma forma que el cuerpo cambia: el tejido muscular va siendo sustituido por tejido graso al paso de los

años, la piel y el tejido nervioso se adelgazan, la columna pierde la fuerza y la gente se va jorobando.

¿Es indispensable estudiar formalmente la carrera de letras para llegar a ser un buen escritor? La experiencia parecería demostrar que no. En ocasiones coinciden las dos experiencias: los académicos de las letras que llegan a ser grandes escritores. El caso de Vargas Llosa, doctor en letras, ha sido emblemático de esta coincidencia. En todo caso, el número de grandes escritores que ni de forma remota realizaron estudios universitarios con obtención de título y posgrados en literatura es enorme, comenzando por Homero. Por supuesto, los estudios universitarios no estorban, pero la experiencia y la revisión de una enciclopedia mundial de escritores nos podría mostrar con mucha claridad que la formación literaria de ese tipo es irrelevante para la buena escritura —excepción hecha de lo ya mencionado: un buen curso de redacción—. Entonces, se presenta la paradoja de que los escritores no estudian su materia de manera escolar y son los que crean la obra. No puedo pensar una situación similar en otras actividades de gran formato: medicina, arquitectura, ingeniería. ¿Por qué en la literatura sí? Por la razón, bastante obvia, de que escribir ficción es una actividad que no depende de la profesión de las letras. En cambio, la cantidad de escritores reconocidos que tuvieron otra profesión u oficio para la supervivencia es enorme: químicos, abogados, militares, religiosos, médicos y un largo etcétera. ¿Esto querrá decir que no es importante la formación literaria para el escritor de ficción? De ninguna manera. Todos los grandes escritores han sido hombres cultos y muy versados en las diversas manifestaciones de la literatura. Juan Rulfo, uno de los mejores escritores mexicanos, se disfrazaba de modesto, casi de ignorante en sus conferencias; gustaba mencionar que él sólo había transcrito las historias que le contaba su tío Celerino y concluía con algo más o menos así: “¿Escribir? Es muy fácil; sólo es cuestión de saber colocar en orden el sujeto, el verbo y el complemento

de la oración”. Pero a la menor provocación hablaba largo y tendido acerca de la literatura de su tiempo y de otros tiempos; y de otros temas. Era un hombre extremadamente culto.

De cualquier manera, quisiera concluir esta posible polémica con una cita un poco larga del maestro Alberto Vital:

A ningún escritor le estorba el distinguir por ejemplo entre la sustancia del sustantivo y la movilidad del verbo. Desde luego, los aciertos literarios en el plano morfosintáctico se dan felizmente sin que el escritor se detenga a hacer disquisiciones gramaticales. Tampoco debe incurrir en el error de suponer que necesita los términos técnicos, los cuales especialmente a partir de la gramática estructural se volvieron más precisos pero más difíciles: más estructurales y menos sustanciales.⁴⁶

La tarea más compleja y de mayor importancia para un escritor que comienza o para alguien que siente los primeros síntomas del deseo de escribir es leer sin descanso. Nada hay peor que un novato que repite lugares comunes en su texto creyendo que ha hecho el gran hallazgo. Y la atención debe estar puesta en sus historias, en sus frases, en las situaciones que describe, en el uso de sus metáforas, en las comparaciones que se le ocurren. Hablar a estas alturas de un cabello negro “como ala de cuervo”, de “senos turgentes”, de “el tiempo se detuvo” —ante un hecho inesperado—, de “un silencio amenazador”, de “un miedo que erizaba los cabellos” es arruinar el propio escrito, demostrar que se trata de un escritor haragán, incapaz de pensar en sus propias imágenes. Razón suficiente para que cualquier árbitro de una editorial o de un concurso interrumpa la lectura *para siempre*, que quiere decir, lo elimine de la posibilidad de publicación o de asignarle el premio.

⁴⁶ Alberto Vital, *Rilke, Rulfo*, Ciudad de México, Samsara, 2012, p. 83.

Uno de los retos para todo escritor, como para el científico, es el descubrimiento. Su estilo hará el resto. Pero el escritor que sólo repite los lugares comunes, que en otros fueron hallazgos, corre el riesgo de ser un escritor del montón. Es importante para el gran cuerpo de la literatura, pero pertenecerá a lo que en ciencia se llama la “ciencia normal”. Según Kuhn, una vez que ha sucedido el descubrimiento para cambiar el paradigma de su campo, se requerirá mucho trabajo confirmatorio, llamado “ciencia normal”, para que no queden dudas acerca del genial descubrimiento.⁴⁷ Sin embargo, ¿a qué escritor le apetecería saber que pertenecerá a las decenas o centenas de escritores que confirmarán que el realismo mágico, en efecto, es un hallazgo genial o que el texto del *fluir* de la conciencia es conmovedor y desestructurador si todo el mundo lo ha puesto en alguno de sus textos? Ante la duda, sería mejor optar por la economía. “Economía es estilo”, escuché decir a una gran escritora mexicana. Es un sabio consejo. Entiéndase economía como sencillez.

Así, el aspirante a escritor no debería tener frente a sí otras tareas que aprender a escribir, como un ebanista aprende a manejar el torno. Lo que haga con ese conocimiento dependerá sólo de su talento. El estilo ya existe, aparecerá solo y no hay que hacerle mucho caso a su nacimiento. Pero hay que saber redactar, ¡por favor!, es indispensable no cometer faltas de ortografía, hay que comprarse algunos diccionarios y hay que leer como enfermo, incluso, posponiendo otras tareas más urgentes, incluyendo la de escribir. De cualquier modo, nadie nos enseñará a crear obras literarias.

Si nada de lo anterior convence al aprendiz de escritor, echaré mano de una cita de un autor de más luces que las mías, Paul Auster:

⁴⁷ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 33.

El antiguo doctorando y erudito se aclaró la garganta y me pidió licencia para expresar su desacuerdo. No había normas en lo que se refería a escribir, afirmó. Cuando se consideraba la vida de poetas y novelistas, se acababa frente a un absoluto caos, una absoluta sucesión de anomalías. Eso se debía a que escribir era una enfermedad, prosiguió Tom, algo así como una infección o gripe del espíritu que podía atacar a cualquiera en el momento más insospechado. Al joven y al viejo, al fuerte y al débil, al borracho y al sobrio, al cuerdo y al loco. Echa un vistazo a la lista de los gigantes y semigigantes, y descubrirás a escritores que siguieron todo tipo de tendencias sexuales, que asumieron todas las posiciones políticas, que mostraron todas las facetas del espíritu humano: del idealismo más noble a la corrupción más insidiosa. Eran criminales y abogados, espías y médicos, soldados y solteronas, viajeros y enclaustrados...⁴⁸

La segunda vocación

Pero si quien escribe ficción tiene otro oficio, es médico, carpintero o físico nuclear, el acto raya en el escándalo. Estamos ante un caso flagrante de segunda vocación. La segunda vocación como otra opción. ¿A cuál? ¿Al pistoletazo en la sien, como Ismael? ¿Al tedio de Meursault? ¿A la náusea de Roquentin? ¿A una manera de recobrar el tiempo perdido, Proust mediante? ¿Al experimento de Joyce? ¿O para reír a sus anchas, como Laurence Sterne?⁴⁹ No. Todos ellos eran

⁴⁸ Paul Auster, *Brooklyn Follies*, Ciudad de México, Planeta, 2014, pp. 174-175.

⁴⁹ Son varias las referencias en este párrafo; las he reunido en una sola para no interrumpir demasiado la lectura: Ismael es el personaje de *Moby Dick*, la novela clásica de Herman Melville, quien se supone narra en primera persona y comienza su relato de esta manera: “Esos viajes son, para mí, el sucedáneo de la pistola y la bala”. Meursault es el personaje de *El extranjero*, la novela de Albert Camus, quien al parecer sufre de tedio crónico y mata a un hombre por razones por demás baladíes. Roquentin es un arquetipo de la novela de Jean-Paul Sartre, *La náusea*, que popularizó la sensación metafórica de la náusea o asco del mundo, tan cara entre los escritores existencialistas. Proust y Joyce son considerados como dos de los novelistas más importantes del siglo xx, quienes renovaron el concepto de novela y la manera de narrarla. Por último, Laurence Sterne es el autor de la obra *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, libro de gran sentido del humor, convertido en un clásico de la digresión en la novela.

“escritores profesionales” o se convirtieron en ello a partir de su fama; al parecer, escribían como su gran vocación. Me interesa saber por qué la novela —la poesía, la pintura— se vuelve un recurso para médicos, abogados, políticos, amas de casa, personas normales, jubilados, libertarios de domingo.

No es el aficionado que elige la poesía. No son los pintores de fin de semana o los jubilados que estorban en casa. Alguna vez presenté a una amiga como *experta en cultura precolombina* y ella me corrigió presta: “Enamorada de las antiguas culturas mexicanas”, dijo. Me dio una lección. La escuchaba hablar con soltura de un tema que yo ignoraba y la calificué de experta; pude haberla insultado peor llamándola aficionada. Su ubicación exacta me resultaba difícil.

Se escribe con pasión, con el hígado, con el esternocleidomastoideo, con el músculo tensor de la fascia lata, con el epiplón mayor y hasta con el menor, pero no con la negligencia de un aficionado a coleccionar estampillas. Sin embargo, tampoco con la dedicación del profesional. ¿Qué somos entonces? ¿Híbridos? ¿Arribistas? ¿Aprendices eternos? No lo hacemos por dinero ni soñaríamos siquiera con ganarnos la vida de ese modo. No escribimos guiones de cine, de radio o de televisión para sobrevivir, y escribir una telenovela nos resultaría más difícil o desagradable que escalar alguno de los ochomiles. Tampoco cambiamos el rumbo de la historia de la literatura. Azorados, ya mayorcitos, nos enteramos de que han existido desde los poemas de Gilgamesh hasta las obras de ciencia ficción. Toda una historia. Si lo único que deseábamos era escribir una novela, eso es. No esperábamos otra cosa de nuestra segunda vocación. Alguno fue porque leyó *Crimen y castigo* durante la adolescencia y quedó marcado, o *Moby Dick* y el resultado fue el mismo. Y en nuestra actividad cotidiana estuvimos lanzando una mirada lánguida a ese platillo apetitoso que llamamos, por

ejemplo, cuando-tenga-tiempo-y-los-niños-hayan-crecido-y-pueda-dejar-uno-de-los-dos-tres-cuatro-empleos-que-tengo-y-por-fin-pueda-sentarme-a-escribir-la-Novela. Pienso entonces vengativamente que algunos escritores profesionales sufren lo mismo: falta de tiempo, necesidad de ganar dinero con otras actividades: “¡Ah, si pudiera encerrarme en un sótano donde me pasaran la comida por una compuerta y nadie viniera a visitarme, las obras que escribiría!”,⁵⁰ dijo Kafka.

Pero tampoco es así. Los de la segunda vocación hemos vivido apasionados la primera: la medicina, la antropología, la abogacía, todas las *-ías* que siguen, los negocios, el deseo de ganar dinero. También en ello hay pasión. Por tanto, se hace necesario, indispensable para mí, comenzar con una pregunta personal: ¿por qué una novela o un cuento o un poema o un ensayo? Desde luego la pregunta está mal hecha y conlleva su lado tramposo. Prefiero la novela. Es igual para cualquier segunda vocación. La novela me apasiona como le pasaba a mi amiga con la cultura precolombina.

¿Cómo hacer para escribir una novela si el autor es alguien que proviene de otro mundo —de otro planeta, en sentido estricto—? No es un escritor profesional y ama tontamente el género al grado de ponerle su casita, visitarla por las noches, volverla su cómplice, igual que a una amante. Tenemos un autor emblemático, Antón Chéjov, en cuya frase ya citada relaciona la medicina con la literatura.

Como todas las historias, ésta es personal —¿existen otras?— y sólo busca conspirar con los iguales. ¿No mencionamos que lo dijo Sartre? “¿Para quién se escribe?” Para los iguales. ¿Quiénes son mis

⁵⁰ Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 297-298. Como se sabe, Kafka fue abogado de profesión y trabajó la mayor parte de su vida en una compañía de seguros. Mostró gran responsabilidad en su empleo, aunque poca convicción. Ahora sabemos con claridad que su vocación literaria fue la principal y de su anhelo, no sólo por dedicarse de tiempo completo a escribir, sino por disfrutar de una soledad monacal que lo mantuviese apartado de su familia y de las mujeres con las que se comprometió a lo largo de su vida. La cita mencionada corresponde a su diario.

iguales? Yo no los escojo, pero los reconozco. Como los enanos, se distinguen a la primera mirada. Los maestros no escogen a sus alumnos, ni los padres a sus hijos, ni los hijos a sus padres, ni los trabajadores a sus compañeros de empleo. Porque sí. Porque Dios los crea y ellos se juntan.

Se puede escribir una novela para alcanzar la felicidad. Después de todo, para ser feliz, según Julian Barnes, sólo se requieren tres condiciones: ser estúpido, ser egoísta y gozar de buena salud.⁵¹ Pero tampoco aspiramos a la felicidad. Para eso está allí la robusta profesión, los blasones, la presidencia de la sociedad de colegas, los homenajes *préstumos*, los *póstumos*. Allí están los ideales cumplidos: mi ranchito, mi mujer y mi buey; tres pesos en el banco para invertir en la bolsa, una posible jubilación para no morir de hambre; en ocasiones, una posición económica desahogada. Entonces: ¿para qué tomarse la molestia de escribir una novela? ¿Porque es molestia? No. Porque es novela.

Se desea escribir, escribir ficción, inventar con palabras, indagar cómo se ejecuta el difícil arte de mentir, según dicho de Vargas Llosa, mencionado como el poder de persuasión del escritor.⁵² Por fin algo cercano a la verdad. Se trata de mentir. ¿Por qué mentir? Mentir es negar la realidad. La realidad es bastante desagradable; la ficción es mejor que la vida, parafraseando al que dijo eso del cine. Por ello se escribe una novela. Por eso se escribe ficción. Se invocan aires vocacionales. Bello nombre para un tratado de la fenomenología del asco: “La vida cotidiana”.

¿Cómo? ¿La vida es un asco? Y hasta dos. Excepto cuando se tiene una familia querida, cuando se ama, cuando se está ejerciendo una profesión, cuando se deposite con los amigos. Pero más allá de esos instantes luminosos, y por desgracia breves, la existencia diaria

⁵¹ Julian Barnes, *El loro de Flaubert*, 4.ª ed., Barcelona, Anagrama, 1999, p. 180. La frase la atribuye Louise Colet a Gustave Flaubert en una sección al parecer escrita por Colet acerca de su relación con el escritor.

⁵² Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, pp. 33-38.

que incluye la situación económica, la política internacional, al primer presidente Bush, al segundo presidente Bush, al expresidente Hussein, a todos los presidentes, incluido el brandy, a todos los expresidentes, los partidos políticos, los empleos, el desempleo, la pobreza, la injusticia, la inequidad, lo es.

Ya lo dijeron hombres doctos, se escribe para corregirle la plana a Dios. Y se posee su misma gracia: la eternidad. El resultado podrá ser malo, pero es eterno. A menos, claro, que la obsesión del autor lo lleve a corregir aun después de publicado.

Una novela bien escrita es un sueño bien logrado. Gardner lo dijo: dame mi sueño y no me despiertes de él.

La noción individual más importante que he bosquejado en la teoría de la novela (en esencia, la teoría tradicional de la literatura de nuestra civilización) es la del sueño ficticio continuo y vívido [...] En la novela mala o insatisfactoria, este sueño ficticio es interrumpido de vez en cuando por algún error o por alguna táctica consciente de parte del artista.⁵³

¿Cómo hacer para arrullar a un lector que deberá convertirse en el rey Shahriar y cómo hacerlo sin tener los encantos de Sherezade? He ahí el reto.

Hay veces en que la segunda vocación se ejerce en la tercera edad. Sin embargo, la vocación pudo haber comenzado desde la infancia. Así es esto del tiempo. Un escritor profesional escuchará esto —si le llega a prestar atención— con verdadero desagrado. La literatura lo es todo para él: razón de ser, interpretación del mundo, motivo de admiración de los demás hacia él, trascendencia de la vulgaridad mundana, inmortalidad. Todo ello es cierto.

⁵³ John Gardner, *El arte de la ficción. Apuntes sobre el oficio para jóvenes escritores*, Ciudad de México, Publicafics, 1987, p. 91.

Ah, pero decimos algunos de la segunda vocación: también es para aligerar la carga, facilitar la interpretación de un hecho, para disfrutar algunos exabruptos del espíritu. Sí, pero no. Tal vez no entiendes. No perteneces. Eso plantea algo ineludible: ¿los escritores de la segunda vocación son escritores de segunda clase, a secas? Dime: ¿cuántos premios literarios has ganado? ¿Qué editoriales te han publicado? ¡Si todavía encontramos fallas de redacción en tus textos! ¡No dominas el uso de la coma! ¡Te falta oficio! ¡Y no me vendas con la musiquita de que no tienes tiempo!

Absolutamente cierto. Porque tiempo siempre se tiene. Se escribe en libretas mientras se espera pasar con el dentista, en la antesala de una oficina de gobierno, durante las vacaciones mientras los niños chapotean en las olas y tu mujer se crispa ante el horror de que el mar los revuelque. Tiempo hay: mientras los demás ven televisión o van al cine o a una fiesta o a un desayuno. Pareces un monje. Eres de bostezvo. Y cuidado te niegues a contestar el teléfono, ni que fueras Hemingway; o a recibir a tus amigos, ni que tuvieras tantos. No. No puedes negarte a nada porque tú no eres escritor, ¿Y-A-L-O E-N-T-E-N-D-I-S-T-E? Tú eres el doctor Pérez o el abogado Dorantes o la licenciada Sánchez. ¡Tú no eres escritor! Así que más vale que ocultes ese perverso vicio de andar escribiendo a escondidas y cuando todos duermen. ¿Eh? Piensa en las horas-trabajo-hombre que significan todas esas cuartillas acumuladas; además, no es seguro, siquiera, que posean alguna calidad. Para colmo, te han rechazado de quién sabe cuántas editoriales de prestigio y a pesar de ello sigues asistiendo a cuanto taller literario siente lástima por ti y te recibe en su grupo porque ese rechazo, está muy claro, es por tu culpa. ¡Bestia!

Sin embargo, hay un atenuante. Una lucecita de esperanza. La última vez te dijeron: el dictamen resultó favorable, pero la editorial sólo publica autores reconocidos, ¿lo sabe usted?

La mayor dificultad para alguien que escribe como una segunda vocación es asumirse escritor, sobre todo, si nunca lo ha sido desde el punto de vista profesional. “¿Así que escribes? ¿Pero en qué piensas trabajar? Ay, no mi hijito, hazte médico o abogado, algo normal”.

Así se determinan las vocaciones.

Al margen de ello, persisten las segundas, terceras o más vocaciones. Escribir es una pasión, como el amor: intensa, en ocasiones dolorosa. Nadie dijo que te iba a retribuir. Si a pesar de eso persistes en escribir, adelante, está visto que no tienes remedio.

III. *Modus scribendi*

Con seguridad, hay algunos elementos que son clave en la escritura de una novela, de acuerdo con los textos que tratan el tema. Es difícil citarlos en orden de importancia, porque la jerarquía varía según los autores que uno consulte. Algunos de esos factores podrían ser: la aparición de la idea, su desarrollo, la documentación, el purgatorio de la corrección y los personajes. No importa cómo se describan, no importa que uno se salga del tema y después vuelva a él, cuando estamos pensando en el género de la novela no podemos evitar una explicación contagiada de cierto espíritu novelesco.

¿Cómo opera ese acto, en apariencia misterioso, de la escritura de ficción? Ocupémonos del tema de la novela, tema multitratado por los más diversos autores; no nos detendremos en la sesuda discusión de saber en qué consiste el género así llamado. Limitémonos a una definición clásica, la que da E. M. Forster, citando a Abel Chevalley: “Una novela es ‘una ficción en prosa de cierta extensión’ [...] ‘La extensión no debe ser inferior a las cincuenta mil palabras’”.⁵⁴

¿Cómo se escribe una novela, más allá de los juicios de calidad que se hagan? Mi orden cronológico podría ser, más o menos, de la manera que comento a continuación.

⁵⁴ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 1983, p. 12.

La aparición de la idea

Es bastante difícil saber cuándo surge la idea de una novela. Los novelistas declaran con frecuencia que hacía muchos años tenían una idea rondando por su cabeza sin que pudieran darle forma hasta que, finalmente, surgió la chispa y allí estaba la historia entera. Pero nada descarta que la idea parezca tan fresca que dé la impresión de haber surgido apenas hoy. Por supuesto, no puede uno dejar de pensar en ese misterioso sistema que emplea nuestra mente llamado la libre asociación, que resultó uno de los puntos clave en el método freudiano para conocer el inconsciente, y que se completa con los sueños, los olvidos y los actos fallidos. Hay autores que han declarado que la novela entera ha surgido de una imagen, como si se tratara de una fotografía. William Faulkner, por ejemplo, afirmó que su novela cumbre, *El sonido y la furia*, se le reveló a partir de una sola imagen; después de esa visión casi mística supo que tenía la historia completa:

Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica. La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida en un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se lo contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol. Cuando llegué a explicar quiénes eran ellos, y qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña, comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser un libro.⁵⁵

Esa niña asomada a la ventana para observar el funeral de su abuela y los fondillos de sus *bloomers* manchados de lodo representaron el resumen de una historia que, de seguro, Faulkner conocía

⁵⁵ Partisan Review, *op. cit.*, p. 175.

de antemano. ¿Desde cuándo la conocía? Imposible saberlo. No habrá sido como el capítulo de un libro que hay que aprender para un examen; más bien, debió tratarse de un aprendizaje gradual, milenario, añoso al menos, que pudo haber arrancado en su infancia, en su temprana juventud o en el inicio de su madurez. Dicho conocimiento estaba contextualizado, lo que significa que en él participaron diversos factores.

Desarrollo del libro

Lo siguiente tal vez consista en esa otra parte indispensable para escribir ficción, en especial novela: dejarse llevar por un estado de duermevela durante el cual se intenta —o debería intentarse— ejercer la menor crítica, es decir, la menor autocrítica, sobre lo que va surgiendo. Pero ¿qué va surgiendo? Material inconsciente, profundo, relativamente desconocido, maldades, brutalidades y todo lo que un hombre tiene dentro. Freud escribió: “El inconsciente asesina por bagatelas”.⁵⁶ De eso se trata. De asesinar, violar, destruir, renegar tanto como sea posible, a través del texto. ¿Se es responsable ante tanta perversidad, tanta patología puesta en palabras? En un sentido total, en el sentido del compromiso sartreano, sí. El compromiso, ya quedamos, no debe tener un color partidista, aunque resulte difícil evitar la visión política implícita. El compromiso, repitémoslo, es con el hombre, con sus pasiones, con su dolor de existir y con esa situación en ocasiones olvidada: su condición desamparada y miserable ante la omnipresencia del mundo, ante los objetos revelados. Hay que dejarse llevar por eso. Ardua tarea si se anteponen frenos y autocensura. Algunos autores, sobre todo en los primeros años de escritura, creen que están hablando de ellos mismos; se toman a la letra

⁵⁶ Sigmund Freud, “Dostoievski y el parricidio”, en *Obras completas. Tomo XXI*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1976, pp. 175-191.

aquella afirmación de Vargas Llosa de que escribir ficción, y sobre todo novela, es realizar un *striptease* de afuera para adentro.⁵⁷ Como estar desnudos y vestirse a pausas, pudorosamente. El primer relato que publiqué era una novela corta de unas cien cuartillas, escrito en primera persona por un narrador joven que era el hijo bastardo de un “segundo frente”. Cuando la leyó un amigo mío, me miró de forma grave y comentó: “No sabía que eras hijo natural”. Quedé admirado porque ello no es cierto, pero me impresionó lo que podía suponerse del autor ante un texto; me sentí orgulloso, asimismo, porque mi relato adquirió tales tonos de verosimilitud que había engañado a un amigo cercano.

La documentación y los personajes

¿Qué sigue a la primera imagen, a la fotografía inicial y al desarrollo “inconsciente” del material que sugiere la idea, suponiendo que ése sea el método seguido por el autor? Con seguridad, cada escritor tendrá su propio sistema. Aparte de lo anotado acerca de permitir que “las fuerzas del inconsciente” salgan con la menor censura posible, uno de los pasos ulteriores consiste en detenerse después de un tiempo para tomar varias decisiones: ¿archivar todo lo referente a nuestra historia o llevar un fichero y anotar por orden alfabético acontecimientos, personajes secundarios, lugares físicos donde sucede la historia y demás detalles? ¿La libreta de apuntes o la computadora y sus respectivos resguardos son suficientes? No dudo que para algunos escritores el método funcionará, en particular si se opta por escribir novela histórica y se pretende alcanzar un realismo como historiador. Piénsese en la descripción detallada que hace Umberto Eco acerca de su método para escribir una novela y que resulta de gran interés para cualquier aprendiz:

⁵⁷ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 22.

Como he dicho anteriormente, para escribir ese capítulo [el 115 de *El péndulo de Foucault*] recorrí la misma ruta [de su protagonista] varias noches, llevando una grabadora, anotando lo que veía y las impresiones que tenía [...] Sin embargo, como tenía un programa de ordenador que me mostraba el aspecto del cielo a cualquier hora del día, en cualquier longitud o latitud, averigüé incluso que esa noche [la descrita en la novela] había luna, y que podía verse desde lugares concretos en momentos distintos.⁵⁸

Eco es un erudito y sabemos que esos eruditos son capaces de volver aburrido hasta un Congreso Mundial de Payasos. Yo he desechado el método desde un principio; primero, porque no me gusta la novela histórica, y, segundo, porque creo que el escritor debe estar siempre al límite del realismo y dispuesto a violarlo en cuanto la ocasión se presente, sin hacer a un lado el tema de la verosimilitud. La historia es un sistema abierto que siempre podrá modificarse, es un asunto temporal y depende de posibles nuevos hallazgos, así como también de cuándo sucedieron los hechos y cuándo se escribe sobre ellos. La novela, en cambio, es un sistema cerrado, eterno e inmodificable. Las correcciones que algunos autores llegan a hacer para ediciones subsiguientes de sus novelas suelen ser menores, quizá de simples errores ortotipográficos o algo así. Buena o mala, la novela, obra artística al fin, es para siempre; tiene la dureza del mármol de las obras de Miguel Ángel, con la ventaja de que, aunque aparezca un loco que quiera destruirlas, siempre habrá ejemplares, registros, copias, que harán imposible la tarea del vándalo. Eso forma parte,

⁵⁸ Umberto Eco, *Confesiones de un joven novelista*, Ciudad de México, Lumen, 2011, p. 51. Si hemos de tomar como propio uno de los conceptos sartreanos sobre el arte, tendríamos que defender el principio de que escribir no sólo es una elección; repitémoslo: “escribir significa creer en la libertad, en una libertad absoluta. Todas las artes consisten en crear un mundo rebosante de libertad, un mundo querido, meditado, construido por una conciencia, una conciencia libre” (véase John Gerassi, *op. cit.*, p. 70). Si sólo fuera por esa razón, no podemos objetar el modo en que trabaja un escritor, sólo podemos juzgar el resultado. Tratándose, además, de un sabio como Eco, sólo nos queda intentar aprender lo más posible de su sabiduría.

también, de la responsabilidad del escritor: está elaborando una obra de arte que dejará de pertenecerle, que deberá serle ajena en cuanto la entregue para su publicación.

Prefiero optar por un cuaderno y una buena pluma —si se puede Montblanc, del tipo *rollerball*— y hacer anotaciones, eso sí, detalladas hasta la obsesión, aunque escritas en desorden porque se escriben cuando a uno se le ocurren. Yo suelo hacer apuntes con entradas de fechas, como si se tratara de un diario. De hecho, es un “diario”, aunque no tenga anotaciones todos los días, en el sentido de que constituye una bitácora acerca de la historia completa: los personajes, las situaciones, los lugares, las dudas. Conforme avanza el relato, se vuelve indispensable realizar algún alto: quiero saber la estatura, de qué número calza, cuál es el tono de piel, el color de cabello y de ojos de los personajes principales y también de los secundarios, de ser posible, de todo aquel que vaya apareciendo en la novela; si tiene lunares o señas particulares. Es más cómodo trabajar así. No sé, nunca se sabe, si requeriré describir cada una de sus características físicas y psicológicas; tal vez nunca las mencione en el relato, pero quiero saberlas yo más que nadie. Es conocida la anécdota de Ibsen sobre el personaje denominado Nora, de *Casa de muñecas*, quien se llamaba en realidad Eleonora, pero desde niña le decían Nora. ¿Desde niña? ¿Eleonora? En ninguna parte de la obra se hace referencia a la infancia del personaje ni a su nombre, pero Ibsen lo “supo” o lo tenía contemplado, por si se ofrecía.

El cuaderno va relacionado con el gusto por escribir a mano. Desde la aparición de las computadoras personales la predilección es hacerlo de forma directa en el aparato. Con las *laptops* la batalla está casi ganada. Sin embargo, aún existimos piezas de museo que disfrutamos en gran medida de la escritura a mano, en el cuaderno y con una pluma que se deslice tan rápido como se pueda. Yo confieso que me encuentro en un estado intermedio y a mi inveterada costumbre de escribir a mano, he ido accediendo cada vez con más

frecuencia a hacerlo en la máquina, aun para una primerísima versión. No sé si le estoy diciendo adiós a una costumbre entrañable y me convenga ya incorporarme a los métodos contemporáneos.

Quizá no esté de más saber que el personaje de la novela que estamos escribiendo mide un metro con setenta y ocho centímetros, calza del número veintiocho, comienza a quedarse calvo, su piel es de una blancura sonrosada y los ojos son grises con algunos tonos verdosos. Quién sabe si eso se dirá en la novela, pero *hay que saberlo*. No soy partidario de las descripciones detalladas de los personajes y de los lugares, porque hice mía la observación, no sé de quién, de que, desde la aparición de la fotografía, la descripción detallada en la literatura ha perdido su fuerza y estorba a otros elementos: ritmo, tensión y placer del relato. Léase la descripción meticulosa que hace Balzac de un inmueble de importancia para su relato: “Hacia la mitad de la calle de Saint-Denis, casi en esquina de la calle del Petit-Lion, existía poco ha, una de esas valiosas casas que proporcionan a los historiadores la facilidad de reconstruir por analogía el antiguo París”.⁵⁹ A esta cita le sigue un párrafo de dieciocho renglones en donde “retrata” a cabalidad todo detalle de dicha casa. Es admirable, no cabe duda, pero ¿qué lector contemporáneo desea detenerse tanto tiempo, no frente a la casa descrita, sino frente a la descripción de esta? Probablemente ninguno. Además, está el hecho que no siempre percibimos: la literatura también evoluciona y, por consiguiente, los lectores. Dejemos claro, de inmediato, que no estamos hablando ahora de un método que podría parecerse a la descripción pero que no lo es: me refiero a ese enjambre de nombres que utiliza Joyce en *Ulises* y que perfecciona en *Finnegans Wake*; quienes han leído la última novela del autor refieren el capítulo de “Anna Livia Plurabelle”, en el que se mencionan “unos seiscientos ríos; probablemente no todos los ríos del mundo, pero sin duda

⁵⁹ Honoré de Balzac, *La comedia humana. Vol. I*, Ciudad de México, Colección Málaga, 1969, p. 23.

tantos como los nombres que Joyce pudo localizar”.⁶⁰ En este caso, se trata de “enumeración”, un método que tal vez arranca de muy atrás en la literatura: ¿no es una irritante y fatigosa enumeración los diferentes nombres populares que recoge Rabelais sobre cómo se han llamado los órganos sexuales masculinos a través del tiempo y las diferentes sociedades? Swift continúa con este método en *Los viajes de Gulliver*, después corre por Flaubert en *Bouvard y Pécuchet*, llega a Joyce y acaba perfeccionándolo Beckett en su famosa trilogía de *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. Es esta la lista de cosas que tanto gustaba a Umberto Eco.

Con frecuencia se habla de que el realismo ha pasado de moda, quizá se trata de un fenómeno más complejo, quizá es que la percepción de la realidad es distinta en cada época de la historia. Cuando los surrealistas incorporaron los sueños a la literatura, a las supuestas distorsiones que el inconsciente producía en el arte, estaban haciendo arte realista, porque la realidad era otra ya. Y la clásica escuela realista del siglo XIX podría resultar tan irreal y fantástica como la ignorancia humana lo determinaba en ese tiempo. Entonces, quizá ese artificio del escritor para hacer sus finas y exhaustivas descripciones es un fenómeno tan irreal como cualquier otro. La percepción de la mansión balzaquiana pudiera ser distinta si la persona es un hombre moderno, urgido por las necesidades contemporáneas y con escaso tiempo para dedicarlo a la lectura... y a la contemplación de los inmuebles.

Los personajes son el centro de la historia. Para la autora inglesa Rona Randall, la novela conforma una serie de acciones de los personajes, de manera que la novela sería sólo la envoltura de esos personajes para que el libro no parezca la obra de un psicótico cuyos personajes no tienen soporte.

⁶⁰ Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce y Beckett. Los comediantes estoicos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2011, posición 933, e-book.

Existió una corriente [habría que llamarla moda] en Francia entre los años cincuenta y sesenta del siglo xx que se llamó ‘la nueva novela’ o *nouveau roman*, en la que se intentaba suprimir las emociones y casi totalmente a los personajes. Por suerte fue una moda pasajera, pero quien se interese en el tema se agregan al final del libro algunas referencias sobre el tema [Robbe-Grillet, Natalie Sarrautte].⁶¹

Otra teórica del tema hace la siguiente afirmación:

Los personajes son una pieza primordial en el proceso de la novela. Cabe dos modos de trabajarlos: considerándolos el centro del interés de la novela o entendiéndolos como medio para conocer y explorar el mundo novelesco. En ambos casos, si aparentemente son individuos como nosotros, inmersos en el tiempo y en el espacio y cuya existencia podemos curiosear, se debe a la eficacia de la construcción.⁶²

Los personajes son parte del autor, quizá todos, pero nunca un personaje es exactamente el autor. “¿Madame Bovary soy yo?”. ¡Claro! Pero no del todo. Los especialistas nos han explicado que Flaubert sintió tal identificación, simpatía, conmiseración, curiosidad por su personaje, y que, a través de él, conocimos muchos elementos subjetivos del escritor. De seguro ese mecanismo opera en cualquiera que escribe ficción. No hay manera de escapar a los elementos esenciales del autor a través de los personajes. Incluidos los asesinos, los sádicos, los que roban, los amorosos, los estúpidos. Pero, sin pretender estudiar algunos elementos del inconsciente del escritor, lo que me interesa señalar aquí es la parte consciente de la

⁶¹ Rona Randall, *op. cit.*, p. 85.

⁶² Silvia Adela Kohan, *Cómo se escribe una novela*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, pp. 131 y ss.

creación de los personajes de la novela. Creo que se trata de creaciones sincréticas en relación con personas reales. Tienen la estatura de éste, la profesión de aquél, las manías del tercero de los conocidos del autor o por cualquier otro medio. Escribí una novela en la que deseaba contar la historia amorosa de Gustave Flaubert y Louise Colet,⁶³ tocaba la afortunada coincidencia de que unos amigos míos, con quienes viví una interacción emocional importante en su tiempo, se llamaban Gustavo y Luisa. ¿Habrá sido esa, además, la “imagen primera”? No lo sé. Pero Gustave Flaubert, por múltiples razones que no viene al caso detallar ahora, constituye no sólo un escritor importantísimo para cualquiera que se interese en el tema de la novela desde el punto de vista teórico, sino que él mismo representa un candidato ideal para convertirlo en personaje literario. La ocasión la pintaban más calva que el propio Gustave y no pude desaprovecharla. Louise, en cambio, siempre estuvo más borrosa ante mi mirada; debí darle claridad visualizándola, primero como alguien muy cercano a mí, después con algunos rasgos de otras mujeres. El personaje principal de la novela —que no era ninguno de los dos anteriores sino el narrador en primera persona— era un poco yo, pero no mucho, pues contenía elementos de algunos conocidos a lo largo de mi vida.

Trabajo del doctor Frankenstein este de crear personajes novelescos. La gracia del autor consistirá, digámoslo una vez más, en la verosimilitud con que lo realice.

Algunos críticos han creído reconocer a la persona a través del personaje en algunas novelas famosas. Pobre tarea, porque la coincidencia exacta nunca sucederá, quizá con la única excepción de esos raros retratos que pretenden ser biografías noveladas. Aun así, el buen escritor trampea siempre. Léase la “biografía novelada” de Nietzsche escrita por el doctor Irvin D. Yalom. *Es novela*; por

⁶³ Rodrigo Garnica, *El cerco de tu piel*, Ciudad de México, Ediciones Eón, 2007.

fortuna, utiliza a un famoso como pretexto. ¿Por qué? Me voy a permitir hacer una afirmación temeraria: porque no creo que exista una sola vida real que se parezca, ni un poco siquiera, a la apasionante vida del personaje de una buena novela. “El lenguaje es elipsis siempre”, ya lo mencionamos citando a Sartre. ¡Claro! ¡Cuánta estupidez cotidiana nos ahorra esa bella figura de la retórica! Repitámoslo: la literatura es más bella que la vida.

La corrección: ¿infierno o paraíso?

Para algunos escritores, ésta es la verdadera tarea de la escritura: corregir. Un novelista norteamericano, James Salter, dijo en una conferencia: “Ser escritor es estar condenado a corregir”.⁶⁴ Conozco, incluso, a un autor que la disfruta. Piensa que ésa es la verdadera literatura, cuando trabaja el artista que lo hará diferente a cualquier otro artista, artesano, trabajador, empleado, ingeniero y demás. Porque es cuando, por fin, pule la materia de su oficio: las palabras. Otro amigo escritor ha dicho que no existen los sinónimos. Se escandaliza que algún autor trabaje con un diccionario de sinónimos al lado. Cada palabra tiene un significado intransferible y nada más ése. ¿“Habitua-ción” sinónimo de “acostumbramiento”, de “familiarización”, de “aclimatación” y otras?⁶⁵ ¡Qué horror!, exclamaría mi amigo que no cree en la existencia de sinónimos. Porque cada palabra sirve para lo que fue hecha, por tanto, no puede tener sinónimos. Cuando un escritor busca un sinónimo en el diccionario, lo que quiere decir es que está buscando una palabra que signifique, con mayor precisión, lo que está queriendo decir, no algo que quiera decir lo mismo de otra manera. En efecto, los sinónimos no existen.

⁶⁴ James Salter, *El arte de la ficción*, Salamandra, 2018, posición 251, e-book.

⁶⁵ Fernando Corripio, *Gran diccionario de sinónimos*, Barcelona, Bruguera, 1974, p. 578.

Hay quien no disfruta las correcciones. Yo me cuento entre quienes piensan que la corrección es un tormento que parece no terminar nunca. No sólo eso, quien no gusta de las correcciones, como yo, llega a pensar que la primera versión o tal vez la segunda eran mejores que la última. Tengo once versiones de una de mis novelas y la duda me asaltó en algún momento; sólo cuando la expuse a otros lectores pude suponer que la decimoprimería debería ser la última y la única digna de publicarse. Recibí un premio... pero yo seguí dudando sobre cuál sería la mejor.

¿De qué escribir?

Uno de los mayores tormentos de los escritores y también uno de los lugares comunes de muchos falsos escritores es el famoso síndrome de la página en blanco. Algunos grandes autores han dado por concluida su vida de creación de ficciones aún en vida, aunque las razones han sido bien distintas. Cito aquí a Fernando del Paso, que lo manifestó después de la publicación de *Linda 67. Historia de un crimen*. Sartre lo hizo como un acto voluntario cuando descubrió su condición burguesa de escritor de ficciones. Hemingway se suicidó porque, cuenta la leyenda romántica, se percató de que no tenía más ideas para continuar escribiendo novelas o cuentos —la versión más realista y brutal fue que el cáncer de estómago que sufría era de evolución rápida y sin esperanza de cura—. Philip Roth lo declaró en una entrevista. Aquí estaríamos hablando de retirarse, una situación más compleja que no abordaremos aquí. En la mayoría de los casos, por fortuna, la muerte sorprende al escritor a mitad de una obra, o bien, con uno o más libros sin publicar, porque la vida no le alcanzó para corregirlos. Es decir, si una cualidad tiene la escritura de ficción es que, una vez que se aprende a hacerlo y se aprende a disfrutarlo, es difícil dejarlo. Muy probablemente, quienes no

tienen tema para escribir no son escritores verdaderos, no están convencidos de hacerlo o lo hacen como un pasatiempo. Hipótesis atrevida y molesta, pero no tengo otra.

Cuando se ha logrado desarrollar el instinto de narrador, la vida se vuelve un chisporroteo de historias ficcionables: la propia y la de los demás. Se está con un amigo que se dedica a cualquier oficio menos a escribir y, en un acto de intimidad amistosa nos cuenta pasajes de su vida, describe el carácter de su padre o de su madre, la tremenda rivalidad con un hermano, su enamoramiento incestuoso y nunca confesado de una hermana; y allí está la historia, la que nos remite, de manera invariable, a los grandes mitos y a la gran literatura. Estamos escuchando una anécdota que ya trataron Homero, los trágicos griegos, Shakespeare y todos los autores que terminan denominándose clásicos en la jerga del oficio. Y si algo no resulta, está la propia vida, las experiencias personales o la familia del autor, verdaderos ríos interminables de sugerencias para escribir una novela o un libro de cuentos. El problema, como es común decir, no radica en la idea, sino en el arte de escribirla bien. Esto incluye tener imaginación suficiente para deformar la realidad del presente o del pasado, recrearla, suelen decir los mentores. Un maestro mío ha dicho: la gran literatura trata de lo inconfesable. Es ése un punto que no habría que perder de vista. Y, para vencer pudores, contar siempre con el personaje principal de toda historia de ficción: el narrador. “El narrador no soy yo”. Si no acabamos de comprender este hecho podemos quedarnos atorados por años en la ficticia falta de temas sobre los cuales escribir. No es raro que, en un taller literario, quien leyó su texto diga para defenderlo: “Así sucedió en la vida real”. Ese aprendiz no ha aprendido. Se trata de que la obra de arte suceda en su cabeza, no en la vida real, aunque ésta sea la fuente de inspiración.

El libro concluido

¿Cómo sabe un autor que su libro de ficción está terminado? Hay infinidad de opiniones al respecto. Algunas brutales. Escribe Sartre:

Un aprendiz de pintor pregunta a su maestro: “¿Cuándo debo estimar que mi cuadro está acabado?”. Y el maestro contestó: “Cuando puedas contemplarlo con sorpresa diciéndote: ¡Soy *yo* quien ha hecho *esto!*”. Lo que equivale decir *como si lo hubiera hecho otro*. Pues esto equivaldría a contemplar la propia obra con ojos ajenos y a revelar lo que se ha creado.⁶⁶

Se supone que el genio lo sabe. Joyce supo no sólo que había terminado *Ulises*, sino también que había escrito una obra genial. Es lo que cuenta Ellmann, su biógrafo oficial. Los que estamos de este lado, es decir, los mortales, dudamos todo el tiempo. Quizá no somos artistas genuinos, si es que la expresión quiere decir algo. Sin embargo, me atrevo a especular que muchos pasamos por la experiencia de la obra no acabada, de la obra que, si hubiéramos tenido más tiempo, más preparación, otra visión, más revisiones, si nos hubiéramos extendido en éste o aquel pasaje... ¿Y qué tal una relectura de nuestro texto diez, quince años después? ¡Cuánto habríamos podido profundizar en las ideas vertidas, en los aspectos técnicos, en el punto de vista! Son conocidos los casos de autores que han tardado treinta años escribiendo una sola obra. Musil con *El hombre sin atributos* es un ejemplo de la larguísima ejecución de una obra maestra. Conozco un escritor que dice no tener prisa, a pesar de que lleva más de veinte años escribiendo una novela. Como en cualquier otra parte del quehacer literario, hay tantas respuestas como escritores. Como el estilo, como la huella

⁶⁶ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 68.

digital, como el ADN. Y, sin embargo, algún día hay que dar por terminado el libro. Tendremos más oportunidades para extraer de nuestro propio *topus uranus* aquello que no supimos hacer en esa ocasión. Y la siguiente vez será una nueva oportunidad para quedar insatisfechos.

Ahora bien, ¿qué hacemos con nuestro libro terminado? Allí está él, desamparado, como nuestro hijo la primera vez que lo llevamos a la escuela. Sabemos que estamos haciendo lo correcto, comprendemos que la maestra que lo arrebató con brutalidad de nuestros brazos cuidará de él, que nadie lo va a maltratar o a dañar, pero ¿no podrían dejármelo un poco más de tiempo para prepararlo mejor? Nuestro libro se deberá enfrentar al juicio de los demás, igual que nuestro hijo deberá enfrentar al mundo, con el rechazo y las reprobaciones correspondientes. Por eso se han inventado los concursos. Es una buena opción y es anónima. Se parece a jugar a la lotería, porque a algunos concursos concurren varios cientos de libros como el nuestro y muchos podrían ser mejores que el nuestro. Ni modo. Hay que participar. Algunos son tan bien pagados que, estoy seguro, muchos escritores famosos acuden a ellos con la esperanza de ganar y la ventaja de no saber que perdieron. O no ganaron. Pero, para un principiante, es una magnífica opción con tal de que se cuide de: *a)* no escribir para el concurso, esto es, no preocuparse por saber cuáles son los criterios para obtener el premio o los gustos de las editoriales para premiar una obra de venta segura; escribir es un acto de libertad o no es; *b)* nunca creer que el juicio de los árbitros es un juicio de valor en sentido estricto: ya comentamos antes que la obra literaria se juzga con criterios básicamente subjetivos; *c)* no creer que los premios literarios dan algo más que dinero y la publicación de la obra y nunca delirar con que son el camino a la fama y a la consagración, a menos que sea el Premio Nobel —y aún está por verse— o el Príncipe de Asturias o el Príncipe de Cundinamarca. Los premios

literarios sólo dan la alegría de una fiesta, dura unos meses y desaparece con la prontitud con que llegó, no dejan nada más que cierta pretensión curricular si uno busca trabajo como corrector de estilo o profesor universitario. Más que eso, sirven para poco; *d*) se buscan con la idea de que es el camino que los editores han elegido para escoger las obras desconocidas que han de publicar y el escritor, finalmente, lo que busca es eso, publicar; *e*) los premios, la fama, la popularidad, el reconocimiento, las entrevistas por televisión o por radio o las que aparecen en los periódicos son poca cosa comparados con la verdadera felicidad del escritor: escribir. Escribir es ser artista y está a muchos años luz más allá, rumbo al mismísimo paraíso, de esa barata mundanidad de los honores. Quien no esté pensando en acercarse siquiera al círculo que habita Zeus será mejor que entre en un concurso de baile o de canto en la televisión, para que deje de ocupar un espacio que sólo pertenece a los dioses. Escribir, y de preferencia hacerlo bien, no tiene premio equivalente a la propia grandeza del acto. Aquí debería romper la computadora —el equivalente de romper el lápiz, como dijo un escritor consagrado— para unirme a la afirmación de Shakespeare, uno más de los únicos grandes: “Lo demás es silencio”.

¿Las editoriales no cuentan? Esas historias interesantes de los escritores norteamericanos que envían su novela a una editorial —o mejor, un cuento— y la editorial, formalidad anglosajona de por medio, les responde que aceptan su *short story* para publicarse en una revista y que le pagarán a tanto la palabra, son de una belleza inimaginable. ¿Existen esos cuentos de hadas? Yo creo que en un país en el que predominan los miserables, física y espiritualmente, como México, no. Menos, cuando esos miserables detentan el poder. Por tanto, hay que contar con conocidos, influencias, como se dice, hacerse de amigos, moverse en el ambiente. Aun así, las editoriales son negocios muy complejos para ocuparse de un novato que entrega su trabajo y espera una respuesta. Dije bien: negocio.

No se trata de arriesgar el dinero a lo tonto, por lo que siempre será mejor publicar a un autor conocido. A menos que sea un nuevo Rulfo o alguien así de espectacular. Ya dijimos que puede tratarse de un libro tan malo que su rechazo sea ampliamente justificado, pero la duda persiste. Se vale ser, en esos casos, un autor paranoico y además histérico. De cualquier manera, las editoriales parecieran estar cerradas para la mayoría de los principiantes. Ignoro si de manera justificada o no, pero es una batalla que el novato tiene perdida de antemano y que debe aprender a despreciar tan pronto como sea posible.

El asunto es publicar el libro concluido. Ya habíamos dicho que no es necesario que el escritor publique todo lo que escribe porque, al final, mucho de su material será sólo un ensayo en el largo proceso de aprender a escribir. Pero de ninguna manera resulta admisible lo que algunos principiantes, y otros no tan principiantes, ante la inseguridad vocacional o las opiniones negativas de los primeros lectores afirman: “escribo para mí, no me interesa publicar”. Es la disculpa más burda que puede idearse. Por supuesto que se escribe para publicar, de otro modo no vale la pena molestarse y basta con pensar. ¿Basta con pensar? “El hombre razonador, el hombre pensante”, para Heidegger, “lo es porque tiene una mano que utiliza de cierta manera, como no pueden hacerlo las demás criaturas vivientes. Una mano para ejecutar signos, para saludar, pero sobre todo para dar. El pensamiento humano es, pues, pensamientos del *don*”. Es concebir “el pensamiento como una función del complejo cabeza-mano”.⁶⁷ Más todavía: el pensamiento es un trabajo manual porque se convierte en palabra escrita. Lo demás, es *charlería*. El filósofo alemán exagera al hablar de la cabeza, mientras que los biólogos hablan de la relación cerebro-mano, pero ésa es la trampa que Heidegger hace

⁶⁷ Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, cuatro.ediciones, 1999, pp. 37-38.

al plantear sus dudas como un auténtico niño precoz que se preguntara acerca de todo con supuesta ingenuidad: “¿Por qué existen cosas en vez de nada?”.

El pensamiento es, entonces, un trabajo manual porque se convierte en escritura.

Podemos utilizar la rotundez de Sartre, como siempre: “La soledad del artista encierra una doble falsificación: no disimula solamente una relación real con el gran público, sino también la reconstitución de un público de especialistas [...] El público de Stendhal es Balzac, el de Baudelaire es Barbey d’Aureville y Baudelaire es a su vez público de Poe”.⁶⁸

Escribir es, a la postre, la acción más evolucionada del hombre. En un sentido amplio puede querer decir “escribir simbólicamente”, construir un edificio, pintar un cuadro, crear una partitura. En el sentido de la palabra significa culminar una obra, trascender. No en el sentido rimbombante de hacerse famoso o volverse inmortal, sino en el de ir más allá de mi pensamiento que es solitario, tal vez único y, nunca estoy seguro, quizá extravagante. Hablar sirve poco; pensar, casi nada: es un placer masturbatorio que tal vez satisfaga una necesidad, pero no pasa de allí. Trascender significa que pasa de allí. Lo que pensé queda en manos de los otros, del Otro. Otro casi imaginario, pero que existe: que pudiera ser uno, diez, diez mil o un millón, nunca se sabe. Publicar es casi lo mismo, pero no es igual; publicar es la sociabilización de la trascendencia, significa que, además de escribir, lo estoy enviando a más personas de las de mi círculo primario. En el largo camino histórico de la verbalización del pensamiento, escribir constituye la más alta humanización del proceso cabeza-mano. Lo que no se escribe no existe —sé que es exagerada esta afirmación, pues hubo grandes culturas antes de la

⁶⁸ Jean-Paul Sartre. *op. cit.*, p. 132.

escritura; sin embargo, al final del largo proceso, las conocemos porque alguien se dedicó a describirlas a través de la palabra escrita—.

Pero otra vez me salí del tema porque escribir podría parecer que no es sinónimo de publicar. Kafka sería el ejemplo, pero Kafka murió a los cuarentaiún años y no sabemos si algún día haría la revisión deseada de sus libros para buscar su publicación. Tiendo a creer que sí porque había publicado ya buena parte de su obra. El mito que corre de que no deseaba publicar nada por razones misteriosas es uno de los lugares comunes que tanto gusta a los escritores que no pueden publicar por timidez o por falta de calidad. Al parecer, Kafka era muy exigente con su trabajo, lo cual no es raro que suceda a los verdaderos genios, quienes tienen la desgracia de ser sus primeros lectores. Esto se sumó a rasgos bastante neuróticos de Kafka, que lo volvían muy inseguro en los campos de la literatura y en las relaciones de pareja, y el hecho trágico que ya mencionamos: murió joven. El resto de la historia es demasiado conocido: su amigo Max Brod cometió un acierto y un error en relación con la obra de Kafka, al desobedecer la última voluntad del autor, quien quería destruirla tras su muerte —ése fue su acierto— y meterle mano despiadadamente sin la presencia del autor —ése fue su error—.

Según Derrida, para Heidegger el pensamiento no existe o no es suficiente con la palabra hablada. Para que se pueda hablar de pensamiento deberá escribirse. Derrida hace un repaso por lo que significa escribir a mano, adaptarse a la máquina de escribir —primer fetiche de la intelectualidad moderna: la máquina de escribir—, pasar a la máquina eléctrica y finalmente a la computadora personal. En ese proceso histórico, el capítulo final es escribir-publicar o escribir-comunicar.

O que unos escriban lo que otros dijeron. Existen tres figuras emblemáticas de la cultura occidental que nunca escribieron, sólo hablaron: Homero, Sócrates y Jesucristo. ¿Qué sería de la cultura

occidental si alguien no se hubiera ocupado de pasar a la escritura lo que se atribuye al pensamiento de esos tres gigantes? Debieron pasar doscientos años de la muerte de Homero para que alguien escribiera las primeras versiones de *La Iliada* y *La Odisea*, las cuales eran conocidas por los relatos —¿cantos?— de su autor en la isla de Quíos. Cantos o versos que, de cualquier modo, recogían leyendas y versos populares.

Si no fueran suficientes las razones anteriores, agrego otra más: ¿para quién se escribe? Son agradables y en ocasiones sueñan a música celestial los elogios y estímulos provenientes de los amigos, de la pareja o de los familiares que leen nuestros textos. Pero están deformados por el afecto y, lamento decirlo, no cuentan. Falta la prueba de fuego: mi texto leído por alguien que no me conoce, que no tiene que sentir la menor simpatía por mí y que hasta pudiera vivirme como una amenaza al ocupar un lugar que él detenta, tener un éxito que despierte envidia y demás pensamientos de la torcida mente humana. Convencer a los que les podemos ser antipáticos es el reto. La primera conferencia que uno escucha al ingresar a la facultad de medicina, a los diecisiete años de edad, con la cabeza rapada por ser novato y frente a un viejo cuarentón o cincuentón muy bien vestido pero con cara de aburrimiento, se ocupa del tema de la estupidez que hemos cometido al elegir esa carrera: nunca ganaremos suficiente dinero, siempre viviremos niveles de angustia y responsabilidad desconocidos en otras profesiones, abandonaremos a nuestras familias, no tendremos descanso ni en las vacaciones. Algo de cierto hay en eso pero, incómodo y amenazante, está el hecho innegable de que, más tarde o más temprano, los nuevos que allí estamos podremos convertirnos en la competencia del que habla y acabaremos quitándole parte de su clientela. ¿Por qué no habría de suceder algo semejante con el aprendiz de escritor a quien ni conozco ni estimo?

El principiante debería saber desde el inicio de su esfuerzo en la escritura que el juez no está nunca en una posición mejor. Dijo un profesor inglés hace muchos años: “El crítico llega a sentirse insatisfecho de la vaguedad de su actividad, o su arte, y se entrega al fantástico sueño de que sea posible reducirlo a la firme precisión de la ciencia”.⁶⁹

Por eso, a pesar de las dificultades que implica publicar, no debería olvidarse que se escribe con ese objetivo.

Para volver al tema del origen de las ideas para una novela, utilizaré un ejemplo personal, por conocer a detalle el proceso de su elaboración, y de esa manera ilustrar con mayor facilidad lo dicho hasta ahora en este capítulo. La culminación de esta historia —que comprende la escritura de mi novela— consiste en un final feliz: la obtención de un premio nacional y la publicación de la obra. No me dio la fama y muy probablemente tampoco la inmortalidad, pero tiene la gracia del trabajo concluido en forma satisfactoria y que podría servirme como modelo para mis siguientes intentos.

Puedo asegurar, con muy pocas probabilidades de equivocarme, que la historia —otra vez, la *esencia* o el *leitmotiv* de la novela— surgió de una imagen, esta vez no visual como en la anterior, sino mental o psicológica. Estando en mi consultorio, recibí una llamada por la extensión, a unos metros de mi despacho, para informarme que mi siguiente paciente acababa de llamar y me pedía calma porque venía retrasada, el tráfico de la ciudad la detenía, pero le era indispensable tener su consulta, ojalá pudiera esperarla. Un buen momento para estirar las piernas, abrir un libro o el periódico, recostarme en la mesa de exploración, dormir una pequeña siesta sentado, como no es raro que hagamos quienes tenemos un trabajo intenso sin pausas. Por la razón que sea, no hice nada de lo anterior, sino que

⁶⁹ John Middleton Murry, *op. cit.*, 1966, p. 7.

surgió la pregunta: ¿Y si me fuera sin avisar a nadie? Si la pregunta era vaga, imaginen la respuesta. Sin avisar a nadie podía significar “a nadie de mi despacho”, ni a mi secretaria, ni a los compañeros de piso, ni al portero del edificio mientras sacaba el automóvil del estacionamiento. Pero podía querer decir sin avisar a nadie *más*: a la esposa, a los hijos, a los amigos, a los pacientes. Eso significaba, sin duda, proponerse un cambio absoluto de forma de vida sin demagogia. ¿De qué podría vivir un hombre que tomara esa decisión? Viene a la mente, de inmediato, la legendaria historia del pintor Paul Gauguin. Siendo un prominente banquero parisino, padre de varios niños, esposo ejemplar, dejó todo para viajar a Tahití con la finalidad de dedicarse a la pintura, su verdadera vocación. Quién sabe si el relato resultara de calidad literaria o no, pero la propuesta sería fuertemente seductora para cualquier miembro de la clase media y baja que suda y muere en el trabajo sin esperanza de abandonar la condición de enajenado, en el sentido marxista de la palabra. Es una rebelión, aunque no alcance las dimensiones épicas de la revolución. Toda la novela estaba planteada allí, al menos la trama misma, a reserva de planear su desarrollo, con el atractivo para el autor, de ser libre de imaginar cualquier situación porque se estaba frente a la libertad del personaje. Hago énfasis en el atractivo para el autor recordando aquella afirmación de Barthes acerca de *El placer del texto*: el texto será placentero para el lector si para el autor fue placentero escribirlo.⁷⁰

Escribir esa novela lo fue. La máxima de Barthes aplica en el otro sentido. Si y sólo si, el escritor disfrutó su escritura podrá aspirar al contagio del placer, pero no lo garantiza. Y fue placentero escribirla porque me tomé la libertad, entre otras, de robar —no

⁷⁰ Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1974, p. 12. El autor lo dice casi con esas palabras: “Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor). Pero, ¿y lo contrario? ¿Escribir en el placer me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera”.

recibir la influencia, ni acercarme a los genios de la literatura, dije *robar*— fragmentos enteros de algunos de mis autores favoritos. Por ejemplo, uno de Albert Camus acerca de la inutilidad de la vida; otro de *La Ilíada* —¡ni más ni menos!—, consistente en la arenga que Tetis, la madre de Aquiles, en compañía de las Nereidas, lanza contra su hijo en la rapsodia XVIII, para exhortarlo a que se reincorpore al sitio de Troya. Un capítulo entero de la novela es una paráfrasis de *El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare. No, si malos padrinos no escogí.

Esto es lo que los expertos llaman intertextualidad. Recorro aquí a la definición del término de acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de la maestra Helena Beristáin, obra de singular utilidad para ser precisos: “Relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro: *cita, plagio, estereotipo, catacrexis, pastiche, imitación literal*”.⁷¹

Debo reconocer que lo mejor de mi “delito de robo a mano armada” ha sido lo divertido del método. En la novela inspirada en Flaubert y Louise Colet, ya publicada, copié palabra por palabra unas cartas de Gustave a Louise, con mínimas modificaciones para que se adaptaran a mi relato. Mi personaje Gustavo era uno de los actantes, el oponente del eje actancial del deseo, pero seguía siendo un personaje importante. Hasta su descripción física copié de la biografía de Lottman. Y su “condición psicológica”, para llamarla de alguna manera, la extraje del libro de Sartre acerca de Flaubert: *El idiota de*

⁷¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8.ª ed., Ciudad de México, Porrúa, 1997, pp. 269 y ss. “Un texto puede llegar a ser una especie de *collage* de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, y puede hacernos rememorar no sólo temas o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de otras Lenguas, de géneros, de épocas, etc., pues, en efecto, otras Lenguas y otros textos entran en un nuevo texto ya sea como citas (copiados), ya sea como recuerdos; ya sea entre comillas o como plagios (Kristeva)”. En el título de este apartado, la autora coloca entre paréntesis otras denominaciones cercanas (¿o sinónimas?): transtextualidad, intertextualidad, configuración discursiva, recorrido figurativo, formante intertextual, etcétera. Y agrega: “La intertextualidad es hoy un concepto cada vez más utilizado en análisis de textos y en semiótica”.

la familia, ya citado. “¿Por qué Flaubert?”, le preguntaron a Sartre en una entrevista. El filósofo respondió:

La primera [razón] es puramente circunstancial: hay muy pocos personajes de la historia o de la literatura que hayan dejado una masa tal de información sobre ellos mismos. La correspondencia de Flaubert ocupa trece volúmenes de cerca de 600 páginas cada uno [...] Hay igualmente muchos relatos y testimonios sobre él. Los hermanos Goncourt veían a menudo a Flaubert y anotaban en su diario no solamente lo que pensaban de él sino lo que él decía de sí mismo [...] Y, además, está toda la correspondencia con George Sand, las cartas de George Sand a Flaubert, las ‘autobiografías’ en su juventud y otras mil cosas.⁷²

Algunos elementos de esa idea se combinaron con una historia personal, íntima y entrañable que no relataré aquí por aquello que dijo Freud cuando afirmó que existen las cosas privadas y las cosas privadísimas. El origen de esta novela pertenece a mis hechos privadísimos, pero ya convertido en novela no lo es tanto. El resultado fue una mezcla que me satisfizo, aunque, ya se sabe, no se puede ser juez y parte.

Otro modo de hacer una novela es adaptar un mito o una obra clásicos a nuestro tiempo. Ése fue el caso de otra novela mía, en prensa ahora. Consiste en una versión contemporánea de la trilogía de Esquilo, *La Orestíada*, que se conforma de las obras *Agamenón*, *Las coéforas* —*Los coéforas*, según las traducciones en España— y *Las euménides*. Mi novela sucede en una ciudad de mediano tamaño, como hay varias en México —Puebla, León, Querétaro, San Luis Potosí, la que se quiera, aunque en mi interior, en mi recuerdo, era León, en el estado de Guanajuato—, llamada Aldama, para fines

⁷² Jean-Paul Sartre, *El escritor y su lenguaje*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971, p. 31.

de la ficción. La obra está dividida en varias partes de acuerdo con cada uno de los personajes principales, narradas en tercera persona, con excepción de una narrada en primera persona por un personaje secundario, especie de oidor del rey y relator en consecuencia, pero que muy poco interviene en la anécdota. También tiene una sección de coro, que así se llama, en la cual los personajes son del todo anónimos y hablan sin acotaciones. La historia, por supuesto, terminó modificándose en varias partes y nunca se completó la trilogía —falta, por ejemplo, el juicio hecho a Orestes por las Furias y la defensa misógina del dios Apolo—, pero fue un excelente pretexto para crear una historia. La escribí en tres meses, tiempo en verdad récord para mi costumbre, ya que suelo tardar de dos a tres años para completar una novela. No fue una hazaña, la historia salió con cierta facilidad porque conocía la anécdota y sabía de principio a fin lo que iba a suceder. Es cierto que el resultado fue diferente a lo planeado, pero no me perdí en “páginas en blanco” o en preguntas angustiosas de “¿qué sigue ahora?”, porque eso ya lo sabía. Leí todo lo que pude acerca del teatro del Siglo de Pericles, la mitología helénica y hasta los estudios arqueológicos sobre los descubrimientos de la antigua ciudad de Troya. En sentido estricto, es difícil para mí saber cuánto tiempo me llevó realmente la creación de la novela completa y no sólo su redacción, pues debo haber leído sobre el tema por muchos meses, y quién con vocación literaria no va y viene por esos temas clásicos desde la preparatoria hasta el final de sus días. Es cuando me hago la pregunta que ya he planteado con anterioridad: ¿Cuándo se tiene la primera idea de una historia que se convertirá en la novela que escribiremos? Desconozco la respuesta.

Daré otro ejemplo personal, porque son los únicos que me constan. Quizá por ser una novela reciente —la más recientemente publicada—,⁷³ tengo bastante claridad sobre sus orígenes.

⁷³ Rodrigo Garnica, *Los ácratas*, Ciudad de México, Editorial Terracota, 2011.

Parte de tres elementos, sin que pueda estar seguro del orden cronológico, no de los sucesos reales, sino para convertirse en ideas de una novela. Había dos personajes que despertaron mi interés y provenían de mi novela anterior —la del premio—. Se llamaban Marcelo y Carmelo; les di ese nombre en honor a la novela de Beckett *Mercier y Camier*, que me ha fascinado las tres o cuatro veces que la he leído. Tiempo después, ya publicada mi novela, una maestra de literatura me hizo el señalamiento de que los nombres Marcelo y Carmelo constituyen, en realidad, un anagrama; yo no me había dado cuenta; ¡ah, las trampas del inconsciente! Sostengo la idea de que los personajes de Beckett están inspirados en Bouvard y Pécouchet, de la novela homónima de Flaubert, que sólo se publicó después de la muerte del autor, así que “abueleaba” porque en mi interior rendía el debido culto a dos de mis escritores preferidos. Los personajes me habían fascinado, tanto en las dos novelas de estos grandes clásicos como en mi modesta evocación; sin embargo, su aparición en mi novela anterior había sido muy secundaria y pensé que merecían un protagonismo incuestionable.

El segundo elemento era una emoción. ¿No se ha escrito hasta el cansancio que las novelas tratan, sobre todo, de las pasiones humanas? ¿No se ha extendido esta afirmación a toda la literatura, incluyendo las obras de teatro y la poesía? Claro que sí. ¿Cuál era esa misteriosa emoción que movía todos mis resortes vocacionales de la escritura, si es que los tengo, y que hacían irrefrenable el impulso de escribir? La indignación. Es un hermoso sentimiento, no cabe la menor duda; quiere decir, ni más ni menos, que estoy ofendido porque alguien ha atentado contra mi dignidad. El sentimiento provenía de la lectura de los periódicos y de las revistas de un país latinoamericano, mi país, México, en los que, literalmente, a diario aparecen noticias que tienen que ver con la corrupción: impunidad de un latrocinio del funcionario en turno, elecciones trucadas y fraudulentas, fallos imbéciles de una Suprema Corte de Justicia

de changuitos tropicales que imitan el sistema democrático de los países desarrollados, miseria de la mayoría de la población acompañada de los discursos más cínicos, huecos, carentes de la menor lógica, abusivos y, por los años que tengo de escucharlos, aburridos; un medio de transporte urbano repleto de miserables campesinos expulsados de sus comunidades por el hambre sufrida por siglos, para venir a sufrir hambres a la ciudad gigantesca y, antes de morir por ello, engrosar los ejércitos del crimen organizado y, en tanto, el discurso político con su sonsonete. No me interesaba hacer una novela política, ni convertirme en un luchador social. El altruismo puro me genera una profunda desconfianza para la que no es el momento de explicar. Pero cualquiera que sea la construcción arquitectónica de la ideología política que uno pretenda detentar, la vida en las grandes ciudades —y en el campo y en los pueblitos— de los países de Latinoamérica es repugnante y causa indignación: por injusta, por inequitativa, por estúpida, por atropellada, por sin esperanza. ¿Quieren que me indigne más? Creo que con eso basta.

El tercer elemento es la vieja idea de la imagen primaria, mental o visual, que puede echar a andar el proceso que ya expliqué. Recorriendo Ciudad de México, sin que pueda recordar con exactitud el motivo, quedé atrapado en el tráfico de una calle estrecha del centro. En ese tiempo, la calle desembocaba en la antigua Central de Abasto y delante de mí quedó un camión de carga con una caja repleta de productos del campo. No se requería pensarlo mucho para deducir que se trataba de una carga que provenía de algún lugar del campo, de algún pequeño o mediano productor, que llevaba su mercancía a la mencionada Central de Abasto. Estábamos detenidos porque en ese camión, justo delante de mí, se daba el fenómeno habitual, normal, cotidiano e indiscutible del espíritu de nuestro contrato social: la mordida. Subió un policía de panza magna al andén del camión, se echó la gorra para atrás,

sonrió al chofer, a quien apenas alcanzaba yo a ver, estiró la mano como cualquier limosnero del rumbo, recibió varios billetes enrollados, se tocó la visera de su gorra, amplió su sonrisa y bajó del andén. Podíamos continuar. Todo muy normal. La operación habrá durado uno o dos minutos. La fotografía había sido tomada, ¿se acuerdan? La lente, la cámara oscura de mi cerebro y esas pretendidas metáforas, estaban trabajando. ¿Por cuánto tiempo? No lo sé. Quizá veinte, veinticinco, o más años, tras los cuáles me pregunté: ¿qué habría pasado si el chofer del camión carguero, en lugar de sacar de su bolsa un fajo de billetes para entregárselo al policía, hubiera sacado un arma de fuego, digamos para no exagerar, una pistola calibre 38, la apuntara a la frente del policía y hubiera jalado del gatillo, teniendo al otro a escasos cuarenta centímetros de distancia? ¡Allí estaba la historia-novela-argumento o como se llame! El *leitmotiv* estaba allí. El primer esbozo del plano arquitectónico de la novela se encontraba ya reunido con unos cuantos elementos: los personajes, la emoción, la imagen. No sé en qué momento los junté y cuándo supuse que eso era una novela, pero, cuando haya sido, estoy seguro de que me sentí, emocionalmente, como el gran científico ante su hallazgo, toda proporción guardada, por supuesto. Más bien, toda desproporción guardada. No importa el resultado, no importa la trascendencia del hallazgo, no importa la genialidad o la infinita modestia del trabajo que se está haciendo, la emoción es la misma. Ahora ¿cómo la desarrollo? Recordé un raro sistema que ignoro quién sugirió: ¿Gide? ¿Forster? Escribir el primer capítulo y el último. Después dejar fluir la historia. Tenía su lógica, al menos en esta novela mía, *Los ácratas*, porque en ella parecía estar muy claro el destino del o los personajes que se metían en ese berenjenal. ¿Dispararle a un policía en pleno centro de la ciudad, estando atrapado en un camión torton de seis toneladas en medio del tráfico citadino, sin el menor hueco para escapar? ¿Qué otro destino podía tener un personaje así si no sucumbir a la imposición de una

justicia que, por supuesto, era todo menos justa, pero que reunía los elementos suficientes para que el inculpado no saliera impune? Lo demás fueron cuartillas de vericuetos que hacían ir y venir a los personajes con una autonomía desesperante, utilizando el maravilloso invento de Sterne, la digresión, pero condenados a cumplir su indefectible destino.

Volvamos a decirlo. No importa el resultado, porque el juicio del experto puede ser demoledor. Lo verdaderamente interesante del fenómeno, y que es al final a lo que apuesta un editor con agallas, es que se le revele un nuevo Flaubert, un nuevo Faulkner, un nuevo Rulfo y haga el gran descubrimiento. O tope con uno más de tantos que intentamos deslumbrar a los otros con nuestro supuesto talento. El escritor ignora todo acerca de esa parte de su trabajo, pero algo que sí debería intentar es una honestidad a prueba de tentaciones para lanzar los dados con su mano de la fortuna y nunca, bajo ninguna otra circunstancia, escribir una obra para dar gusto a un público o para alcanzar el éxito. Si gana el concurso, si obtiene premios, si lo editan, si se hace famoso, que sea bajo sus condiciones. Remitámonos de nuevo a uno de los dioses, a William Faulkner:

El escritor no tiene tiempo para escuchar a los críticos. Los que quieren ser escritores leen las críticas, los que quieren escribir no tienen tiempo para leerlas. El crítico también está tratando de decir yo pasé por aquí [...] El artista está un peldaño por encima del crítico, porque el artista escribe algo que moverá al crítico. El crítico escribe algo que moverá a todo el mundo, menos al artista.⁷⁴

Que no se nos olvide la lección: el escritor es un artista o no es nada.

⁷⁴ Partisan Review, *op. cit.*, pp. 181-182.

Todo lo que uno sabe de su propia novela lo sabe hasta terminada la historia, de otro modo el placer podría extinguirse.

La primera idea de la novela era, siguiendo de manera involuntaria el consejo de Randall, reconocer a los personajes; ellos harían su historia por sí mismos. Sin embargo, me sucedió algo que todos los escritores dicen en las entrevistas y que nunca había creído del todo: los personajes decidieron seguir su propia ruta. Yo deseaba hacer una obra cómica, absurda, llena de *gags*, pero, sobre todo, que tratara el fenómeno del disparate que mucho me interesa. Sin embargo, la realidad de esos personajes me fue acotando y en cierta manera obligando a seguirlos. Parecía magia: habían cobrado vida propia.

IV. El lado práctico de la escritura

Tiempo y dinero

Si hablamos de escritores profesionales, podremos comprender que sean capaces de organizar su vida alrededor de la escritura, igual que cualquiera lo hace con su trabajo. Esto no siempre es posible. Bueno, en la inmensa mayoría de los casos resulta imposible. Conocemos, es cierto, los ejemplos de los famosos que sólo se dedican a escribir y que eso les deja suficientes recursos para no preocuparse por realizar otra actividad. Todos tenemos los mismos nombres en la mente y no vamos a repetirlos aquí. El trabajo del escritor que vive de su pluma incluye, por supuesto, una actividad promocional intensa que abarca entrevistas, conferencias magistrales, presentaciones de sus libros y demás. Que se entienda que no es posible imaginar a un escritor que sólo escribe, y lo hace de manera tan genial y convincente, que eso baste para vender miles de ejemplares y resolver su situación económica. ¿O existirán casos así? Cuando esto se llega a presentar, el autor está muerto. También sobran los ejemplos. En forma periódica sabemos de autores vivos —sobre todo en los países ricos—, de fenómenos de este tipo en que el libro, convertido en *best seller*, vende, como el nombre lo sugiere, millones. ¿Lo hará sin la participación del autor en todo lo mencionado anteriormente? Lo dudo.

Hay algunos casos excepcionales en nuestro idioma, el castellano; son insólitos porque quienes hablamos este idioma vivimos

en conflicto permanente con el tema del dinero. Gabriel García Márquez lo sufrió, pero no hay duda de que ha sido un éxito económico como escritor. Se conjugan en él la consagración literaria y la rentabilidad. Se calcula que se han vendido alrededor de sesenta millones de sus libros, *Cien años de soledad* a la cabeza, por supuesto. Elija el lector cualquier cantidad ganada por el simple concepto de regalías y haga el resto de la cuenta. Ello significa, en efecto, un enriquecimiento único para cualquier autor en español, quizás en toda la historia. García Márquez tiene, además, la enorme gracia de dosificar sus promociones: una entrevista por aquí, alguna participación en congresos por allá, nunca demasiado, y, con el paso del tiempo, la consagración definitiva en la que sus editores, sus amigos y muchos de sus lectores hacen su propia labor. La fama está más que sustentada por un portento de obra, pero el autor, aunque no participe en sus homenajes, deberá permanecer en silencio mientras se los hacen. Nada de oponerse a ellos y nada de opinar sobre la matanza de Acteal o el fraude electoral en las elecciones presidenciales de 2006. Un escritor de tales dimensiones de fama se ve mejor callado. Que los demás hablen por él. El resto de los escritores deberá expresarse sin descanso, porque eso que se llama “el público” puede olvidarlos en un santiamén y su obra dejar de venderse. No es que sea un trabajo indigno, simplemente es trabajo. Entonces, la idea del escritor puro —creo que fue en el siglo XIX cuando se inventó la idea de la “torre de marfil”—, quien sólo ocupa su vida productiva en escribir, es relativa. La gran mayoría de escritores deben hacer algo para favorecer las ventas de sus libros, o al menos, mejorar cada vez que puede su posición en el mundo profesional de las letras. En su libro *Bartleby y compañía*, Vila-Matas hace un recuento y anecdotario de un número muy importante de escritores que dejaron de escribir o escribieron poco por diferentes razones que enunciaron cuando fueron entrevistados. Han sido

autores de poco texto y, desde luego, ninguno de ellos vivía de la escritura.

Por tanto, dejémonos de rodeos y hagamos una afirmación obvia sobre el oficio de escritor y que con frecuencia se soslaya. Muchos de los más grandes y casi todos los demás escritores jamás han vivido de la literatura en el sentido puro, esto es, de sus novelas, de sus cuentos, de sus poemas. Aunque hablo aquí de la gran mayoría, vuelvo al principio de este capítulo: todos tenemos en mente casos de escritores que sí lo han logrado. Un ejemplo interesante es el de Vladimir Nabokov. Vivió mucho tiempo de dar los llamados cursos de creación literaria. Hay ediciones de dichos cursos. Después sobrevino el fenómeno *Lolita* que, como en el caso de *Cien años de soledad*, resultó un trancazo económico para la editorial y para el autor. Esto le permitió cumplir el sueño de todo escritor burgués que se respete, la gran masturbación mental: retirarse a una casa en Suiza, rodeada de montañas nevadas y sin una sola preocupación económica por el resto de sus días. ¿Fue feliz? Claro que no estamos hablando de eso.

Grandes talentos y talentos menores no han tenido tanta suerte. Pongamos el caso de James Joyce. Cualquiera que lleve un curso acerca de historia de la literatura universal o la novela en el siglo xx, o el que quieran inventar, se enterará a las primeras de cambio de la importancia de Joyce en la historia de la novela moderna. ¿Vivió de su pluma, como se dice? Según su biógrafo clásico, Richard Ellmann, lo habría hecho si no se combinaran varios factores en su contra: ser extraordinariamente manirroto, que su literatura no fuera del todo comprendida en su tiempo y el haber tenido una hija psicótica, Lucia. Sin esos tres elementos, tal vez Joyce habría tenido una situación muy desahogada en lo económico. Murió lleno de deudas y en condiciones más bien precarias, viviendo al día. Sin tomar en cuenta lo anterior, Joyce fue un constante promotor de su obra a través de cartas dirigidas

a grandes personajes de la literatura de su tiempo, los que, con mucha frecuencia, se volvían sus amigos: W. B. Yeats, T. S. Eliot, entre otros. Sin su ayuda, su obra habría caminado con grandes limitaciones de venta. ¡Estamos hablando de una de las obras más importantes de su siglo!

¿Y Oscar Wilde? Murió en el cuartucho de un modesto hotel en París y él mismo era casi miserable. Balzac conoció el éxito en vida y, sin embargo, vivió siempre endeudado hasta la parálisis. Podríamos seguir, después de todo, se trata de la imagen más apreciada en la historia de la literatura: el escritor que vive en una buhardilla en París, desde luego, y escribe a mano alumbrado con una vela porque le cortaron la luz debido a la falta de pago. Es un muerto de hambre. La historia ideal se completa cuando ese mismo escritor se consagra y gana dinero de sobra. ¿Antigua la historia? ¡Claro que no! Véase la trayectoria de Paul Auster, escritor recientísimo, vivo aún, nacido en 1947. ¿Vive de sus libros? ¡Por supuesto! Pero los promueve. En su caso, se llama fama y premios literarios. Ni en lo más remoto de su mente le apetecería convertirse en un escurrizado y desconcertante B. Traven, a quien nadie lograba identificar a plenitud.

Pero, queríamos hablar de tiempo para escribir y terminamos hablando de dinero: signo de nuestro tiempo. ¿Será porque, en efecto, *time is money*? Pensemos si el tiempo resulta indispensable para crear una obra literaria. Por supuesto que sí; la literatura es producto de un ocio dilatado, de acuerdo con los criterios convencionales del empleo del tiempo. En el caso de la escritura, la noticia es también desalentadora: por lo general, habitualmente se carece de tiempo suficiente para dedicarlo a escribir.

Me parece que la conclusión inevitable en este apartado es que el escritor que se inicia deberá contar con una actividad no necesariamente relacionada con la literatura, con seguridad ajena a su obra de ficción, con la cual deberá ganar lo suficiente para

sobrevivir. Lo que los gringos llaman *to make money*. Lamentarse de que la sociedad no lo comprende, de que los valores espirituales están perdidos, de que lo que hace tiene un gran valor y debería permitirle vivir de ello, por más que se apoye en hechos reales, corre el gran peligro de hacer que el escritor novel se desgaste sin sentido y convierta su inconformidad en una neurosis paralizante. ¿Cuántas buenas obras nos estaremos perdiendo porque su autor no se decide a producirlas hasta que encuentre las condiciones ideales para llevarlas a cabo? Esas condiciones no existen para la mayoría de los escritores y para todos aquellos que se inician. Se escribe en la sala de espera del dentista, durante las vacaciones, acompañado de la esposa y los hijos, cuando se hacen viajes largos en cualquier medio de transporte, en la noche, cuando todos duermen, o en el día, cuando se cuenta con algunas horas libres. Se escribe, se escribe, se escribe. Y ya.

La soledad

Se ha dicho en repetidas ocasiones: “Escribir es un acto solitario”. ¡Y cómo no! El escritor es un ente delicado a quien perturba el mínimo de los ruidos, la pregunta a media frase, el chillido de un pájaro inoportuno. ¿Un niño cerca?: el lamento por la muerte de Herodes. ¿La mujer pidiendo para el gasto?: la llamada al abogado para repasar las causales de divorcio. ¿Una inesperada llamada telefónica del amigo?: riesgo de terminar la amistad. Un individuo así es insoportable, hay que reconocerlo. Sin embargo, no hay otra manera de escribir. El propio escritor puede crear o soportar algunas interferencias que prefiere porque sabe bloquearlas: música de fondo, ruidos de la calle, el sonido de la naturaleza a su alrededor; pero nada inesperado, nada fuera de su cálculo. ¿Por qué? ¿Porque está muy concentrado y ésa es la manera en que surgen las ideas? La respuesta es sí, *casi*. El escritor

era ya un individuo solitario antes de saber que iba a ser escritor. Era un hombre con la amenaza continua del tedio sobre su existencia. Escribe para hacerse la ilusión de que el tiempo corre más despacio o, al menos, de que él sí lo aprovecha. Escribe para hacerse la ilusión de que no es cierto que cada día, cada hora, cada instante, está más cerca de la muerte, lo cual, desde luego, le demuestra la absoluta inutilidad de su existencia, incluyendo su obra escrita. Este horror de vivir se manifiesta, por suerte para él, de una manera inteligible: le llama “tedio”, que es una palabra menos aterradora que “absurdo”. El fantasma del tedio flota siempre sobre su cabeza. Un día descubre que esa soledad monstruosa que se ha fabricado, o que le ha tocado vivir, puede llevarlo al suicidio si no hace algo maravilloso y sublime; entonces, se da a la tarea de pensar y pensar en cuestiones que siente que valen la pena, mucho más allá de la televisión, si estuviera en casa, más allá del trabajo, si tuviera uno cualquiera, más allá del noble acto de colaborar con la crianza de sus hijos, más allá de hacer el amor con su mujer. En pocas palabras, más allá de todo. Entonces descubre que escribir lo puede llevar a condiciones superiores en espíritu o algo así, más que cualquier otra actividad que pudiera intentar. Se da cuenta de que, por disparatado que parezca, vale la pena gastar su tiempo en esa actividad tan incierta y de escasa utilidad práctica que es escribir. En el fondo, está dándose cuenta de que lo importante es *escribir*, más que el resultado. Salvo algunas excepciones, el escritor, sobre todo el que se inicia, mantendrá dudas acerca de la importancia de su texto y todo lo que escriba, incluyendo lo publicado. ¡Incluyendo lo elogiado! Siempre y cuando no sufra de esa enfermedad tan común entre los escritores que es el narcisismo patológico, capaz de producir una ceguera psíquica que impide ver lo más evidente de los propios defectos. Esto lo sufren no pocos escritores, en especial, los de obra más endeble. No puedo olvidar la frase inicial

de José Saramago, durante una conferencia dictada en la UNAM un año antes de ganar el Premio Nobel: “Yo soy un pobre diablo —dijo—; todos somos unos pobres diablos”. No era falsa modestia ni estoy sacando de contexto tales afirmaciones. Desarrolló el tema —creyendo en su grandeza, es lo curioso— de esa situación miserable de la condición humana que algunos idiotas no comprenden y cuya ignorancia les permite pavonearse en los salones de la fama, del poder y de la fortuna.

Pero estábamos en la cuestión de la soledad. No me importa salirme del tema tratado y repetir esto de manera continua, pues estoy disculpado por la lectura de un clásico de la novela y debemos asimilar nuestras buenas lecturas: Laurence Sterne inventó la digresión en la novela, o al menos la hizo explícita en su maravillosa *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, al grado de que él mismo se burla de sus rodeos diciendo que hablará de sus orígenes en este mundo y ya lleva no sé cuántas páginas sin que suceda siquiera su concepción.⁷⁵ Aunque no exageremos.

El escritor verdadero requiere, en forma periódica, de soledad. Esto no es un don; pudiera ser una desgracia. Con frecuencia, el escritor envidia, desde lo más profundo de su ser solitario, al amigo rechoncho, bonachón, fácil de palabra, cálido, que a la menor provocación convoca a una multitud para celebrar ¿qué?: el simple hecho de estar vivos. Todos lo aman, a todos simpatiza y, lo más envidiable, da la impresión de no necesitar más que el amor de sus amigos. En cambio, el escritor, con frecuencia, está enojado con la vida, quién sabe con cuál parte de la vida, pero “es una conciencia desgraciada” para su sociedad. Y si, además, está rechoncho, es porque come demasiado por ansiedad.

⁷⁵ Laurence Stern, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid, Cátedra, 1996.

Un lugar dónde escribir

Junto con pegado, es decir que, si hablamos de la soledad, debemos ocuparnos del sitio. Hemos mencionado dos situaciones extremas: por una parte, la del escritor que escribe en donde le agarra, porque no puede detener la corriente de la vida y debe trabajar y ser padre y ser pareja y demás actividades de su vida diaria; por el otro, hemos soñado con la cabaña en el bosque, la casa en la playa o, como mencionamos antes, gracias a la morbosidad de un autor como Kafka, en el sótano aislado sin el menor contacto humano, a donde nos llegarían los alimentos por una pequeña abertura de la puerta: “¡Ah, las obras que escribiría!”.

En lo personal, no tengo dudas de que el lugar que más echa a andar mi vena lírica y más me ayuda a invocar eso que llamamos inspiración es el mar. Sin embargo, las circunstancias y quizá una cierta falta de convicción religiosa —de la religión de la literatura— me han impedido pasar más allá de unos cuantos días en una playa, y ni pensar en vivir en un sitio así. No tendría de qué vivir. Por tanto, he debido adaptarme a lo que tengo. Y lo que tengo es bueno.

Es ya legendario el ensayo de Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, producto de dos conferencias impartidas en la Universidad de Cambridge, Inglaterra, en 1928 y convertidas en libro al año siguiente:

Pero, dirán ustedes, nosotros le pedimos que hablara sobre las mujeres y la novela [...] me puse a pensar en lo que esas palabras querrían decir. Podían significar simplemente unas observaciones sobre Fanny Burney; otras sobre Jane Austen; un tributo a las Brontë y un esbozo de la casa parroquial de Haworth bajo la nieve; [...] Pero, repasándola bien, la empresa no me pareció tan sencilla.⁷⁶

⁷⁶ Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Ciudad de México, Colofón, 2004, p. 7.

Y, puesto que un genio es un genio aunque se le pida hacer el anuncio televisivo de una pasta de dientes, Virginia Woolf convirtió su conferencia en un ensayo ahora clásico de la lucha por la liberación femenina y en un grito libertario a nombre de la mitad del género humano: “Para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio”.⁷⁷ Así de simple y de complicado. Estamos en la tercera década del siglo xx y la situación allí planteada sigue aplicando para una gran cantidad de escritores, hombres y mujeres, en especial los que tienen la desgracia de nacer en un país subdesarrollado.

No siempre se cuenta con el mejor sitio. No siempre ese espacio posee la mejor vista. No siempre es todo lo aislado que deseáramos, pero es nuestro, es el único lugar donde tenemos nuestras cosas en el desorden que nos conviene. En ocasiones debe ser una habitación estratégica en nuestra propia casa; no es lo ideal, pero tal vez no tengamos de otra. ¿Lo ideal? Salir de casa. Yo poseo un pequeño departamento de interés social, en una colonia proletaria, fuera de mi casa habitación. Le llamo “mi estudio”. Se me llena la boca cuando digo: “Voy a mi estudio, nos vemos en el estudio”. No necesito más. Tengo mi cuarto propio y he pasado en él las mejores horas de eso que puedo llamar creación literaria. Y carezco de conflictos económicos. No tengo derecho a invocar la falta de oportunidades, el ruido del mundo, la falta de un lugar donde escribir; en realidad, no tengo derecho a disculpar fracasos y mediocridades más que por las limitaciones de mi talento. Pero ¿cuánto tiempo me costó alcanzar mi cuarto propio? Más del que hubiera deseado, aunque ésa es otra de las cuestiones privadísimas que no estoy dispuesto a contar aquí.

Se sabe de algunos lugares donde escribieron los famosos. La casa de Hemingway, en un suburbio de La Habana; él escribía a mano, con lápiz del número 2, de pie, apoyado en un atril. El estudio de

⁷⁷ *Idem.*

Flaubert en Croisset, frente a un río del todo heraclitiano; la casa desapareció porque ahora está convertida en una fábrica. El departamento de Sartre en París y el de Simone de Beauvoir a unas cuantas calles de distancia, las cuales recorrían el uno o el otro varias veces al día, de manera laberíntica, para encontrarse. Un lugar curioso era el “desván” del filósofo francés Jacques Derrida: un sitio en el que apenas cabía de pie —en un metro cuadrado— y en el resto del lugar debía agacharse para no chocar contra el techo, el autor deseaba escribir con luz artificial, a pesar de poder abrir un ventanuco al cielo para que entrara la luz natural.⁷⁸ Lo más curioso es que él escogió el sitio, porque fue todo, menos un menesteroso.

La experiencia personal

Ha habido escritores muy fiesteros que se han convertido en el arquetipo del escritor como un hombre de “acción”. Ya habíamos citado antes a London y a Hemingway. Aquí no entran los escritores que dejaron de escribir y prefirieron la acción, como Rimbaud, ni aquellos que tuvieron tiempo de acción y tiempo para escribir, de manera alternada, como Cervantes. Aquí hablamos de los escritores que son, además, periodistas, corresponsales de guerra o aventureros de vocación. Tienen que hacerlo, pues están convencidos de que es la única vía por la que encontrarán temas para sus libros. Algunos aprendices rezan con esa religión. Creo que es un gran mito. En realidad, es una de tantas maneras de aproximarse a la obra. Están las “ratas” de biblioteca o escritores de escasísima acción que componen portentos de relatos. ¿Ejemplos? Sobran. Uno muy conocido es el de Stephen Crane, autor del clásico norteamericano *La insignia roja del valor*.⁷⁹ El libro, como se recordará, trata

⁷⁸ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹ Stephen Crane, *La roja insignia del valor*, Madrid, Salvat, 2004.

el tema de la guerra de Secesión en Estados Unidos. Los veteranos de la guerra que leían el libro no podían contener las lágrimas por los recuerdos que les evocaba la obra y estaban convencidos de que su autor era otro veterano que habría participado en ella. Nadie podía creer que el autor tenía veinticuatro años de edad cuando la escribió y, por razones cronológicas, era imposible que hubiera asistido a tal guerra, pues nació en 1871. El libro era producto de lecturas, relatos escuchados y una imaginación prodigiosa. O como escribe Harold Bloom: “Crane no había visto jamás una batalla cuando escribió *La insignia roja del valor*”.⁸⁰ Stephen Crane murió a los veintiocho años, de tuberculosis.

Un ejemplo infaltable es el de Jorge Luis Borges. ¿Cuánta acción puede tener un hombre ciego? ¿Otro? Tolstoi, un terrateniente muy rico que rara vez abandonaba su propiedad en Yásnaia Poliana y escribió libros monumentales, el mayor de todos *Guerra y paz*, sin que hubiera necesitado jamás participar en una guerra, dirigido un ejército o vivido las intrigas palaciegas que son el alma de la novela. Y podríamos seguir. ¿No dijo Flaubert su famosa frase: “Madame Bovary soy yo”? Él, que apenas se movió de su finca. Sólo tuvo noticias de oídas acerca del suicidio de una mujer de una población vecina a la suya, suicidio que en su momento causó conmoción en algunos cuantos aldeanos.

Con los anteriores casos me basta para asegurar que uno de los mitos paralizantes para alguien que se inicia en la escritura de ficción es que deberá tener una vida aventurera, que sería la envidia de un *playboy* de los años cincuenta en un país caribeño. Mark Twain era casi un campesino dotado de un gran sentido del humor e imaginación. Y, por lo visto, en toda esta sección de nuestro ensayo aparece con insistencia la palabra “imaginación”, porque todo parece indicar que, si se carece de ella, ningún aprendiz de escritor

⁸⁰ Harold Bloom, *Novelas y novelistas. El canon de la novela*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012, p. 392.

producirá una obra literaria de calidad. Puede tener una vida casi cinematográfica de tantas aventuras corridas, y eso, por sí sólo, no le servirá de nada. Mientras que lo contrario es perfectamente factible.

Cabe preguntar, entonces, ¿cuánto de la experiencia personal entra en nuestros textos? O, dicho de otra manera, ¿cuánto de nuestra biografía se requiere para escribir? Con sorprendente frecuencia, los amigos a los que les doy a leer mis textos de ficción antes de publicarse, y otros ya publicados, me hacen el comentario siguiente: “Eres tú, de cuerpo entero”. Y yo que trataba de disimular. Cuando ese comentario vino acompañado de otro muy elogioso que me hizo una amiga, me puse tan ancho que no pasaba por la puerta: “Tienes un estilo propio, lo reconocería con leer algo tuyo, aunque no supiera que lo era”. ¡Había alcanzado al fin la consagración! Tenía un estilo reconocible. Sin embargo, debo aceptar que esa amiga ha sido compañera de todas mis andanzas literarias desde que me tomé en serio mi entrenamiento y, al igual que ella el mío, yo conozco todo su trabajo y sus avances y dudas y dificultades para publicar, o tan sólo para escribir, por lo que yo también puedo reconocer su estilo sin dificultad. Hay una altísima dosis de complicidad. Ya quisiera escuchar eso de un lector que, sin conocerme, me leyera con tanta minuciosidad y, más aún, identificara lo que escribo como mío. Hay que decir, de paso, que el amable comentario de los amigos y familiares no tiene nada que ver con la despiadada opinión de los extraños; de un extraño que es un enemigo mientras no se demuestre lo contrario. Y habría que agregar que ésa es una de las razones más lamentables e insignificantes para dejar de intentarlo, porque a nadie le importa lo que uno escribe, a menos que vaya acompañado de una buena dosis de publicidad. O bien, importa a un número muy reducido de seres humanos, comparado con los miles de millones que habitamos el planeta. ¿Para quién se escribe, pues? Y de paso: ¿por qué será que los mexicanos no nos leemos unos a otros, a menos que el autor

se consagre al borde del Premio Nobel? Siempre me ha dejado pasmado esa indiferencia entre los colegas de nuestro país. Es increíble el escasísimo interés que nos despertamos unos a otros.

Así que la acción, la experiencia personal o la autobiografía, podrían estar únicamente en la cabeza del escritor. En el mundo maravilloso que fragua por las ganas de divertirse y hacerlo más a su gusto y menos como es. ¿O de veras creemos a estas alturas que existió alguna vez algún lugar semejante siquiera a Macondo y sus absurdas historias que ocuparon cien años de devenir? ¿Algún lector contemporáneo a Cervantes o contemporáneo a nosotros podría creer que en realidad sucedió algo parecido a las aventuras de don Quijote y Sancho Panza? No que un loco confunda molinos de viento con gigantes, eso lo hace cualquier loco actual y de siempre, sino que esos dos pobres diablos hayan existido y salido a sus caminos y conversado tantos días y pensado lo que pensaron. Eso es lo increíble de la literatura y eso es lo verosímil. Es ésa su finalidad y su grandeza. Y —que nunca se extinga— una de nuestras mayores esperanzas.

Terminemos esta sección con dos citas un poco largas de sendos escritores consagrados que opinaron sobre el tema. La primera es de Sándor Márai, quien hace afirmaciones amenazantes, conventuales, casi religiosas sobre esta relación de “vivir la vida” o escribir: “Un escritor debe llevar una pseudovida [...] debe imitar la vida y observarla con muchísima atención, pero debe abstenerse de tomar parte en ella”. Más adelante: “Lo que un escritor encuentra en la vida es sólo material, un material inútil, sin forma ni sustancia. ¿Qué hacer con un escritor que pretende vivir y trabajar a la vez?”. Y agrega: “Cada escritor tiene que comprender un día cuál es su destino, pero sólo puede comprenderlo por sí mismo”.⁸¹ Es de un libro autobiográfico de los años treinta del siglo xx, cuando el

⁸¹ Sándor Márai, *Confesiones de un burgués*, Barcelona, Salamandra, 2004, p. 321.

autor contaba con treinta y cuatro años de edad —iba con el siglo— y, aunque existieron futuras revisiones y reediciones, la visión es la de un hombre demasiado joven. ¿Sostendría ese pensamiento en su madurez plena, en la ancianidad? Murió a los ochenta y nueve años. Ignoro si modificó su pensamiento al respecto.

La segunda nos acomoda mejor. Es de Sartre y proviene del libro ya citado de sus conversaciones con Gerassi:

Una vez que uno decide ser escritor, su concepción de la vida y su forma de ser cambian [acotación de RG: no importa a la edad que ello se haga]. Se trata de una decisión que requiere elegir entre dos posturas. Yo elegí las dos. La primera, lo reconozco, no fue más que un juego. Deme una pequeña pensión, tres comidas al día, y yo escribiré. La otra consiste en viajar, en vivir el máximo de experiencias posibles, entrar a otros mundos. ¿Ir a ver cómo viven los chulos de Constantinopla, si aquí también hay chulos, a la vuelta de la esquina? Porque los viajes y las experiencias enriquecen la escritura. Todas las aventuras aportan algo, incluidas las sexuales, las amorosas, etcétera. Todas ellas son la materia del escritor, pero no cuentan en sí mismas, sino por el hecho de escribirlas. En los dos casos, la escritura supone un compromiso absoluto.⁸²

Pareciera un credo artístico del autor francés. Lo fue. Todo depende a qué se le llame “experiencia personal”.

La memoria. La utilidad de los recuerdos personales

Aplican los mismos principios de cuando hablamos acerca de la experiencia personal. Ha existido la idea de que el escritor toma de sus recuerdos los asuntos de sus novelas. Es cierto, en parte.

⁸² John Gerassi, *op. cit.*, pp. 69-70.

Pero el texto de ficción nunca será un recuento ni unas memorias. Siempre será ficción, eso hay que mantenerlo presente mientras se realiza el libro. Es común que en los talleres literarios un aprendiz de escritor presente un texto con esos tintes autobiográficos y, si recibe una crítica negativa, defienda su trabajo diciendo: “Así sucedió en la realidad, se los aseguro”. El maestro, con toda paciencia, le explica: “No importa cómo haya sucedido en la realidad, tu trabajo literario es defectuoso por...” y aquí las observaciones pertinentes. Es de una frecuencia notable que el principiante crea que escribir es transcribir y no haya reflexionado lo suficiente sobre el arte de la escritura: como al pintar, como al esculpir, hay que aprender las bases del oficio y después crear. Quizá éste es el único beneficio que recibirá el aprendiz de un taller literario. Pensemos: Marcel Proust escribió una obra sobre los recuerdos de toda su vida, hasta en el título nos dio la clave: *En busca del tiempo perdido*. ¿Cuál mayor evidencia de que intentaba rescatar las experiencias y la memoria de una larga vida acaecida durante la *belle époque*? Entonces, ¿por qué sus libros no se llaman simplemente *Memorias de Marcel Proust*? Porque los hechos *no* sucedieron como él los cuenta, aunque estén narrados en primera persona por un personaje, Marcel, que no es Proust, porque existe un laborioso esfuerzo estético a lo largo de los siete libros que constituyen la obra, porque existe una urdimbre en cada uno de ellos que permiten su lectura independiente, aunque correlacionada con los demás, porque, en términos aristotélicos clásicos, cada una de las novelas cuentan con exposición, nudo y desenlace para tratar las pasiones que les ocupan: el amor, los celos, la hipocresía social, la distorsión de algunos sentimientos por la homosexualidad clóset en una época en que resultaba inimaginable presentar el tema de manera abierta; por todas esas razones, *En busca del tiempo perdido* constituye un grupo secuencial de novelas y no las simples memorias de un hombre que ha llegado a la edad de la reflexión.

Se me ocurre una comparación simplista: los recuerdos personales, como la propia experiencia, funcionan a manera del material para la construcción de una casa: son las varillas, el cemento y demás elementos que conforman los castillos, las cadenas y hasta la losa de la futura casa, pero nadie vive en la “obra negra” de ella. Es el artista quien le da los acabados y el que muestra la obra concluida. Y también es el que fracasa en el intento o es reconocido como lo que es, un artista de la escritura.

La sugerencia de que el relato debe surgir de nuestros recuerdos y de nuestras acciones personales proviene de la idea misma de la novela, una especie de informe fiel de las novedades, de lo *noveloso*. Esta creencia se reforzó en gran medida en el siglo XIX, verdadero siglo de oro de la novela y de los autores realistas, en especial rusos y franceses. Se sabe la manera en la que se gestó *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski. El autor conoció la anécdota siendo joven, cuando se encontraba prisionero en una cárcel de Siberia debido a sus actividades políticas. Compartía celda con unos delincuentes de baja estofa, quienes habían asesinado a su padre para robarlo. Debieron pasar unos treinta años para que Dostoievski iniciara la redacción de la novela que, para muchos, es la obra cumbre del gran autor. Y, por supuesto, el hecho real que escuchó en la prisión cuando joven fue apenas el punto de partida; para el resultado se requirió de la visión y sobre todo de la *invención* de un genio. Es decir, una obra narrativa es un invento, no una fotografía de la realidad, aunque el autor se defina como realista y mentalmente viva en el siglo XIX.

En algunos escritores no profesionales, hay una gran preocupación por recordar con precisión un sinfín de detalles acerca de la novela que proyectan. Llegan a decir, en el taller literario al que asisten, que no tienen de qué escribir porque sus recuerdos son laxos, flojos. Tal vez, en efecto, no tengan de qué escribir, pero no es por fallas en la memoria, sino, tal vez, por falta de convicción. No son

escritores, en sentido estricto y confunden el acto de escribir con el papel que quieren representar, el de escritor. Es mejor que deserten pronto, este asunto de escribir ficción no es para ellos. El verdadero escritor inventa o sucumbe. Inventa, inclusive, sus propios recuerdos. A estas alturas, cuando pretendo recordar algunos pasajes de mi vida que he tomado como temas para escribir alguna ficción, me sorprende darme cuenta de que los hechos pueden no haber sucedido como creo que ocurrieron, según lo confronto con algún pariente. La escritura ha sustituido mis recuerdos. Debo reconocer que, desde que escribo, no tengo recuerdos. He inventado toda mi vida pasada. El texto final de una novela es siempre un invento, no un recuerdo.

Leer

Hemos hecho mención ya del libro de Rosa Montero en el que refiere que cuando preguntó a algunos escritores qué preferirían dejar de hacer —en el hipotético caso de que no tuvieran otra alternativa—, si leer o escribir, la mayoría optó por renunciar a esta última actividad. Esto es, que el escritor preferiría seguir leyendo que ejerciendo su oficio de escritor. ¿No será ésa la respuesta primigenia a la pregunta “¿por qué escribir novelas?”. Por simple que parezca, un escritor de novelas fue primero un lector desmedido de ese género literario. En mis orígenes adolescentes sobre la pasión por la literatura me recuerdo no sólo leyendo novelas, sino prefiriéndolas a la vida cotidiana. Nada se comparaba al placer de “transustanciarse” en el personaje y vivir sus circunstancias, las cuales, comparadas con las propias, sonaban portentosas. ¿Y no resultará por ello una actividad como tantas otras? Tras leer un buen número de novelas es imposible resistir la tentación de probar. ¿No desea uno bailar al descubrir ese acercamiento erótico a una pareja? Y la cadencia o el sacudimiento del baile, ¿no es lo que

lo anima a lanzarse a intentarlo? ¿No comienzan los deportistas por seguir el partido de su deporte favorito, enseguida a practicarlo en el barrio y aspiran al ascenso en el grado de complejidad en su ejercicio? Después se harán famosos y ganarán mucho dinero, pero lo que deseaban antes que nada era practicar su deporte favorito.

¿Por qué la novela? Porque todo cabe en una novela sabiéndolo acomodar: la reflexión filosófica, el alegato político, la más dulce poesía si se sabe hacerla, la comicidad, las situaciones absurdas, la aparente combinación de géneros que hagan parecer que se escribe ensayo, pero también misterio y también información. En fin, la novela es nuestra amiga, con ella paseamos por diversos caminos; si la escribimos, con frecuencia hacemos creer que recordamos, aunque, en realidad, casi todo es inventado.

Por eso la novela, el más generoso de los géneros, el de más amplia gama; puede ser el más sencillo y también el más complejo. El más libre. Cuando escuchaba a un experto hablar de las reglas del cuento, fuera de las cuales estás escribiendo lo que quieras, menos un cuento, sentía la angustia de la dictadura del método. O cumples con el canon o nunca podrás hacerlo. De la poesía ni hablar. Cuenta con obligaciones tan estrictas que espanta siquiera intentarlo. Ya entonces había llegado a la conclusión que hoy sostengo: la poesía no es un género literario, es un arte independiente. Como la música. Se tiene el talento o no se tiene y las reglas resultan una tautología: se cumplen porque quien la escribe sabe cumplirlas. Más decepcionante es la conclusión de William Faulkner:

Yo soy un poeta fallido. Tal vez todo novelista quiere escribir poesía primero, descubre que no puede y a continuación intenta el cuento, que es el género más exigente después de la poesía. Y al fracasar también en el cuento, y sólo entonces, se pone a escribir novelas.⁸³

⁸³ Partisan Review, *op. cit.*, p. 170.

Me quedo con la novela sobre cualquier otro arte. Escribo novelas porque he leído muchas y un día me pregunté: ¿por qué yo no? En cualquier conversación alguien dice: mi vida ha sido una novela, un día escribiré sobre ella. Todo mundo tiene una novela en mente, pero no todo mundo sabe cómo escribirla, ni tiene la paciencia, ni conoce el método elemental para hacerlo. Ojalá hubiera más novelistas; el mundo sería mejor. El mundo sería mejor si existieran más personas que escribieran novelas y muchas, muchas más, que las leyeran.

V. Escritura y libertad: crónica del disparate

Disparate: cosa absurda, falsa, increíble o sin sentido que se dice por equivocación, ignorancia, trastorno de la mente, etc. Acción imprudente o irreflexiva que tiene o puede tener muy malas consecuencias.

MARÍA MOLINER

Diccionario del uso del español

Disparate. Sinónimos: entre otros, ilógico.

MIGUEL SUBERCASEAUX

*Gran diccionario. Sinónimos, antónimos
y parónimos e ideas afines*

Escribo para ser más libre. Escribo para imaginar lo que no he vivido, para vivirlo de otra manera. También escribo para denunciar, para señalar, para que mi voz, normalmente silenciosa, sea escuchada. A veces escribo para divertirme, para volver interesante la vida diaria, para “encontrar por la millonésima vez la realidad de la experiencia y forjar en la fragua de mi alma la conciencia increada de mi raza”.⁸⁴

Estuve a punto de llamar a este ensayo *La novela del absurdo* o *El absurdo en la narrativa*, pero no lo hice porque ello me remitiría a Camus, al existencialismo francés de mediados del siglo xx, al vacío y la angustia existenciales y a temas filosóficos que no sólo desviarían el sentido de este texto, sino que rebasarían mis conocimientos. Aquí me referiré a un tema que tiene que ver con el absurdo, sí con la tragedia, pero con su lado cómico y con el disparate buscado en forma deliberada por algunos autores.

Para cometer disparates se necesitan dos, al menos en algunas novelas: don Quijote y Sancho, Bouvard y Pécuchet, los asesinos de José K., los ayudantes de K., Mercier y Camier.

Los personajes del disparate son humoristas involuntarios, están pensando en una cosa y hacen otra, o hacen la que pensaron

⁸⁴ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Great Britain, Penguin Books (Penguin Modern Classics), 1969, p. 253. [La traducción es del autor].

y se comportan de manera ridícula. Del choque de esas dos fuerzas surge la extravagancia, y la risa puede aparecer por el encuentro de dos fenómenos con bajas probabilidades de cruzarse, de acuerdo con la teoría del chiste de Freud.⁸⁵

Pero la búsqueda consciente del disparate tiene que ver con la búsqueda de la libertad, al menos, de la libertad que proporciona escribir. Cualquier escritor, en su largo aprendizaje, estudiará a quienes le precedieron en su arte; al principio los verá como estrellas lejanas, tal vez le despierten envidia, pero un día, en algún momento, deseará no haberlos leído nunca. Quiere escribir como quiere y hacerlo todos los días. Se ama la libertad, o al menos su idea, o se fantasea con ella. O se desea. Y como la ocasión la pintan calva, la escritura —el arte en general— se nos presenta como la gran ocasión. Pero todo está escrito ya. A qué intentarlo de nuevo. Allí surge ese chispazo de que las cosas, aun en la ficción, podrían no ser como se esperaba. Los personajes tienen buenos modales en el momento en que acuden a cometer un asesinato, consultan a un paraguas acerca del camino a seguir, construyen un laboratorio en una casa de campo, aunque no sepan nada de química y el laboratorio termine volando en pedazos, persiguen a una niña sólo para hacerle compañía, pero, sobre todo, para recordarle que está soñando, fundan una nueva corriente filosófica, la patafísica, y fundan un reino, el de Ubú rey. Todo está permitido en el mundo del disparate, que es el mundo de la libertad casi absoluta.

Por lo general reímos con las simplezas de Sancho, pero el que resulta patéticamente ridículo es don Quijote, tanto, que por él sentimos lástima. ¿Nos indicaría eso que la locura es más ridícula que la tontería? ¿De qué estamos hechos?

⁸⁵ Sigmund Freud, "El chiste y su relación con lo inconsciente", en *Obras completas. Vol. VIII*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1976, pp. 18-84.

Algunos ejemplos me son especialmente interesantes. A continuación, se mencionan algunos.

Los asesinos de José K.

En *El proceso*, de Franz Kafka, “dos hombres llegaron al piso de K., con levita, pálidos y gruesos, y con sombreros de copa en apariencia inamovibles. Tras algunos pequeños cumplidos ante la puerta del piso, por ver quién pasaba primero, los mismos cumplidos, ampliados, se repitieron ante la puerta de K.”⁸⁶ —el personaje comenzó llamándose José K. en la novela; después fue simplemente K.—. Esos señores educados y amables han ido no sólo para aprehender a K., sino para matarlo. Estamos en el último capítulo de la novela; al principio fueron otros a apresarlo. K. reflexiona: “Me envían viejos actores de segunda”.⁸⁷ Y más adelante se dirá: “Tal vez son tenores, pensó al ver su pesada sotabarba”.⁸⁸ En el camino que cruzan desde el departamento hasta la pequeña cantera donde lo ejecutarán, hay una dramática comicidad en la manera en que uno imagina su marcha: le han sujetado los brazos de modo que se mueven como una sola pieza los tres. No dicen palabra alguna y vuelven a tener actos ceremoniales antes de llevar a cabo su trabajo: “Tras intercambiar algunas cortesías sobre quién tenía que realizar las siguientes tareas —al parecer se les habían encomendado aquellas tareas indistintamente— uno de ellos se acercó a K. y le quitó la chaqueta, el chaleco y, finalmente, la camisa”.⁸⁹

Los buenos —tal vez no tan buenos— modales continuaron cuando sentaron a K. en el suelo, le hicieron doblar la cabeza y colocarse en una posición que supusieron conveniente para el

⁸⁶ Franz Kafka, “El proceso”, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg (Círculo de lectores), 1999, p. 657.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 657.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 658.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 660.

degüello; tomaron el cuchillo de carnicero, afilado por los dos lados, para concluir su siniestro trabajo y “otra vez comenzaron aquellas repulsivas cortesías, uno alargó el cuchillo al otro, por encima de K., y el otro volvió a alargárselo por encima”.⁹⁰ Por si no fuera suficiente con acuchillarlo, Kafka no pierde la oportunidad de refrendar lo grotesco en la muerte de K.; tras clavarle el arma en el corazón, lo hacen girar dos veces: “Con ojos que se quebraban, K. vio aún cómo, cerca de su rostro, aquellos señores, mejilla con mejilla, observaban la decisión. ‘¡Cómo un perro!’ dijo. Fue como si la vergüenza debiera sobrevivirlo”.⁹¹

La esencia de lo que estoy llamando “disparate” en la literatura es esa escena consciente para el yo cómico del escritor, a diferencia del chiste, que se forma del material inconsciente: dos hombres, antes nos ha dicho que gordos, juntan sus mejillas para ver cómo muere un tercero; y ese tercero capta, como última imagen del mundo que abandona, a dos gordos, mejilla con mejilla, que lo miran morir. “Grotesco” sería la palabra más justa para calificar la situación.

Los ayudantes de K.

El descubrimiento estaba hecho. La tragedia, la muerte por asesinato, la persecución, el absurdo de los trámites burocráticos, el adulterio, el laberinto interminable de las explicaciones de lo inexplicable, el horror de la vida cotidiana, el sinsentido de la vida: todo ello tiene su lado cómico, o grotesco, sería mejor decir.

Los ayudantes de K., de la novela *El castillo*, del mismo Kafka,⁹² son dos personajes que aparecen de una manera incierta y pendu-

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 661.

⁹² Franz Kafka, “El castillo”, en *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg (Círculo de lectores), 1999, p. 691.

lan a lo largo de una buena parte del relato. No se requieren para trabajo alguno, más bien, estorban, son ayudantes que no ayudan y, para colmo, uno de ellos seduce a la amante de K. En su primera mención, el narrador nos los presenta con seguridad: “Mis ayudantes llegarán mañana con mis instrumentos”.⁹³ Un poco más adelante, se les nombra por segunda vez: “Pronto llegarán mis ayudantes, ¿Podrían alojarlos aquí?”.⁹⁴ Después, aparecen de manera espontánea por un camino que desciende del castillo y con una descripción como si el personaje los viera por primera vez: “Por el lado del castillo venían dos jóvenes de estatura media, los dos muy esbeltos, con trajes estrechos, y muy parecidos entre sí; [y muy parecidos a Barnabas, uno de los mensajeros del castillo] el color de su rostro era de un pardo oscuro, con el que contrastaba, sin embargo, su barba puntiaguda, por su especial negrura”.⁹⁵ ¿Está hablando el autor de los mismos ayudantes que esperaba? ¿Son otros a los que no conocía y que le imponen desde el castillo? Nunca se aclara este punto, pero, de allí en adelante, K. muestra titubeos sobre el reconocimiento de los dos hombres. K. indaga páginas después: “‘¿Quiénes sois?’, preguntó, mirándolos sucesivamente. ‘Vuestros ayudantes’, respondieron. ‘Son los ayudantes’, confirmó en voz baja el posadero. ‘¿Cómo?’, preguntó K. ‘¿Sois mis antiguos ayudantes, a los que he hecho venir y a los que aguardo?’ Respondieron afirmativamente”.⁹⁶ ¿No los reconocía, a pesar de que ya habían trabajado para él? Para confundirnos aún más, K. sostiene una conversación con alguien del castillo, quien le dice:

‘Los ayudantes se llaman’ (hubo una pequeña pausa, evidentemente estaba preguntando los nombres a otro) ‘Artur y Jeremías.’ ‘Esos son

⁹³ *Ibid.*, p. 692.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 696.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 704.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 707.

los nuevos ayudantes’, dijo K. ‘No, son los antiguos.’ ‘Son los nuevos; yo soy el antiguo, y he llegado hoy siguiendo al señor agrimensor’. ‘No’, le gritaron entonces. ‘Entonces ¿quién soy yo?’, preguntó K. [...]: ‘Eres el antiguo ayudante’.⁹⁷

Los ayudantes no dejan de tener un aire cómico: brincan, hacen gestos cuando no deben, son inmaduros, chillan, lloran si se les excluye de la acción o si K. pretende correrlos. Son niños con un toque de perversidad. Se convierten en verdaderos tábanos que no dejan de molestar a K. Cuando K. no los aguanta más y quiere echarlos al patio de la escuela a donde ha ido a trabajar como bedel, los ayudantes se sorprenden: “¡Fuera!”, había ordenado K. Estupefactos por aquella orden inesperada, la obedecieron, pero cuando K. cerró tras ellos la puerta, quisieron volver, y se pusieron a gimotear y a dar golpes en la puerta.

K. está abrumado por su presencia, no los soporta, pero el narrador, en todo momento, nos recordará que se trata de dos personas ridículas. Y Kafka retoma una imagen que conocimos en *El proceso* —escrita entre 1914-1916— y nos la muestra en esta novela publicada en 1926: “Y luego señaló también a los ayudantes, que estaban mutuamente abrazados, *mejilla contra mejilla*, y sonriendo, no se sabía si humilde o burlonamente”.⁹⁸

La presencia de los ayudantes es incierta, inexplicable, toda vez que ni siquiera K. está seguro de que él haya sido contratado por el personal del castillo; es decir, la presencia de los ayudantes es, todo el tiempo, ominosa. Kafka se ocupa, con toda malicia literaria, de mencionar que los ayudantes fueron enviados por Klammm, un personaje siniestro que representa la autoridad del castillo.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 712.

Mientras que K. está dirimiendo el problema de mayor complejidad que la vida le ha presentado (establecer contacto con los administradores del castillo condal; comprobar que en realidad le ha sido ofrecido el trabajo de agrimensor; saber si, como parece, ha encontrado al amor de su vida —Frieda—), los ayudantes no paran sus juegos: brincan, ríen, simulan que lloran, se repegan asustados tras Barnabas cuando son regañados. ¿Alguien puede tomarlos en serio? ¿Alguien puede tomar en serio la vida desde su mirada? Y, sin embargo, la novela es todo menos una novela cómica; más bien, tiene que ver con la peor angustia del ser humano: estar vivo y no encontrar sentido a la existencia.

Bouvard y Pécuchet, de Gustave Flaubert

Estos personajes son dos copistas, actividad correspondiente a dos modestos burócratas en la época en que ocurre la acción: 1839. Contaban con sueldos apenas suficientes para vivir el día a día y una jubilación que les permitirá vivir sin mayores sobresaltos el resto de su vida. Pero ser copista resultaba, sobre todo, aburrido. Cuando se conocen, llama su atención una serie de coincidencias: el mismo oficio, la misma edad, las mismas fantasías. Acuden a museos y se preguntan sobre el arte, se inscriben en un curso de árabe, sueñan con no trabajar y adquirir conocimientos que desdeñaron en su juventud o bien que nunca tuvieron la oportunidad de adquirir. Entonces, sucede el milagro: uno de ellos, Bouvard, hereda y propone a Pécuchet dejar el trabajo y retirarse al campo. Pécuchet acepta, pero posee aún ese valor moral casi olvidado en nuestro tiempo, la dignidad, y pone como condición esperar dos años más a su jubilación, con la finalidad de no vivir de la herencia de Bouvard. Quedan de acuerdo, esperan el tiempo necesario y, cumplido el plazo, comienzan la vida más disparatada y esperpéntica imaginada, muy bien aderezada con barruntos de normalidad: compran una

propiedad en el campo, crían animales que mueren pronto, siembran y las cosechas se pudren. Montan un laboratorio de química —ahora les dio por los experimentos— y vuelan media propiedad.⁹⁹ Durante toda la novela, desde los inicios del viaje de cada uno por separado y hacia la nueva casa adquirida, el autor libra una batalla por la verosimilitud de las situaciones que viven sus personajes y los disparates en los que se ven envueltos. No podemos olvidar que es la última novela que escribió Flaubert, que a esas alturas gozaba de amplios reconocimientos de la comunidad literaria en Francia, que era reputado como uno de los padres de la novela realista y no era cosa de dejarse llevar por la extravagancia: consultó libros de botánica, de química y de cuantos temas abordaban sus chiflados protagonistas y él, Flaubert, humilde seguidor de sus tipos creados, quien acompañó sus ocurrencias como lo hiciera con Emma Bovary. Uno de los credos de la novela realista era la autonomía de los personajes y su supervivencia más allá de la vida de su creador. En una carta a Louise Colet escribe: “Lo que me hace avanzar tan despacio es que nada en este libro [*Madame Bovary*] está sacado de mí mismo; nunca me habrá sido más inútil mi personalidad”.¹⁰⁰ En otra carta a su amante, mucho antes de iniciar la redacción de *Bouvard y Pécuchet*, tenía trazada ya su preceptiva: “¿Cómo no pensar que debe llegarse al fin, a fuerza de estudio, de tiempo, de rabia, de sacrificios de toda especie, a hacer algo bueno?”¹⁰¹

Bouvard y Pécuchet hacen lo que quieren. Hacen tonterías, son antihéroes, podrían impacientar a cualquiera, incluyendo a su creador: “Bouvard y Pécuchet me llenan a tal punto que me he convertido en ellos. Su estupidez es mía, y eso me hace rabiar”.¹⁰²

⁹⁹ Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, Barcelona, Tusquets Editores (Fábula), 1999, p. 115.

¹⁰⁰ Gustave Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, Madrid, Ediciones Siruela (Libros del Tiempo), 1989, p. 269.

¹⁰¹ Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 272.

¹⁰² Jacques Suffel, *Gustave Flaubert*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1986, p. 42.

Mercier y Camier, de Samuel Beckett

Descendientes directos de Bouvard y Pécuchet, Mercier y Camier son los personajes de la primera novela que escribió Samuel Beckett en francés y que lleva el nombre de sus protagonistas. Como ocurre en este género de narraciones, no conocemos nada de la vida anterior de ellos, anterior al relato mismo; aparecen de la nada con una naturalidad que acaba de una vez con esa costumbre del pensamiento que es hacer historia, conocer orígenes, saber antecedentes y llenarse de lugares comunes. Es lo que en términos académicos se llama iniciar un relato *in media res*. En mi caso personal, es casi inadmisibles: como médico, aprendí con un hierro candente que nada puede saberse de alguien sin conocer su historia, la historia clínica, ni más ni menos. Pero allí está el gran escritor haciendo la propuesta que menos se espera: Mercier y Camier están ahí, son, existen, sin necesidad de explicarse. Y nos espera algo peor: planean un viaje mítico cuyo destino nunca queda claro y que jamás llegan a realizar. Entre tanto, sobreviven. Tan incierto es el lugar al que quieren dirigirse que la primera noche, en medio de la lluvia, le “preguntan” a su paraguas cuál debe ser su dirección: “Lancemos nuestro paraguas al aire, dijo Mercier. Caerá de determinada manera, siguiendo leyes que ignoramos. No tendremos más que movernos en el eje indicado. El paraguas respondió. A la izquierda”.¹⁰³

En efecto, a raíz de la respuesta que creen obtener, deciden la dirección de su camino, pero el paraguas se descompone a raíz del azotón que le dieron en el suelo y en adelante deberán soportar la torrencial lluvia sin él. Hablan de manera extravagante:

¹⁰³ Samuel Beckett, *Mercier y Camier*, Ciudad de México, Lumen-Conaculta, 1971, p. 32.

- ¿Y si nos sentaríamos? Eso me ha dejado lelo.
 —Quieres decir si nos sentáramos— dijo Mercier.
 —Quiero decir si nos sentaríamos— dijo Camier.
 —Sentaríamos— dijo Mercier.¹⁰⁴

Creíamos que sólo los personajes se comportan o piensan de esa manera, pero el narrador —otro personaje al fin— también nos gusta pequeñas bromas: “Mercier se detuvo, lo que obligó a Camier a detenerse. Si Mercier no se hubiera detenido, tampoco Camier lo hubiese hecho. Pero, habiéndose detenido Mercier, Camier tuvo que detenerse a su vez”.¹⁰⁵

No estamos frente a una obra deliberadamente cómica. En el mismo tono se nos referirá una tragedia, el asesinato de un policía a manos de los personajes principales:

Mercier recogió la porra y golpeó el cráneo cubierto [antes, Camier ha golpeado al policía con la porra y le ha cubierto la cabeza], con un solo golpe, moderado y atento, uno solo. Parece un huevo duro, dijo. Quién sabe, se extasió, puede que haya sido éste el que ha acabado con él. Tiró la porra y alcanzó a Camier, a quien tomó del brazo. Vamos tranquilamente, dijo Mercier.¹⁰⁶

Nos recuerdan de pronto a los ayudantes de K. Se proponen hacer una actividad formal, seria, pero, como los payasos de circo, se tropiezan con cualquier objeto. Y como los asesinos de José K. se mueven al unísono, caminan al parejo: “Incluso juntos, dijo Mercier, como ahora, los brazos unidos uno con el otro, las manos enlazadas, las piernas al paso, suceden a cada instante más cosas de las

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

que podría contener un libro de gran tamaño, dos gruesos volúmenes, el tuyo y el mío”.¹⁰⁷

Nunca hemos sabido en qué ciudad se encuentran, a dónde quieren dirigirse, por qué quieren viajar. Ellos mismos lo ignoran, aunque consideran que es la actividad más importante de su vida. En una de sus vueltas sin sentido, parecen unos simples paseadores de la noche: “Demos media vuelta, dijo Mercier. Esta calle es un encanto. Huele a burdel”.¹⁰⁸

Terminarán como comenzaron: sin salir de su ciudad y sin llegar a parte alguna. Reflexionan acerca de las razones por las que nunca hicieron el viaje, sin que parezca importarles demasiado y sin que abandonen del todo el proyecto: todo un dislate. Esperan, igual que los futuros personajes de Beckett de *Esperando a Godot*. Esperas absurdas, sin sentido, cómicas involuntarias, disparatadas de cualquier modo, y que, como un oxímoron, le dan sentido a la vida de los personajes.

Relación entre el disparate y la libertad

Cuando se piensa en esos personajes disparatados y las situaciones que enfrentan, lo que nos conmueve son no sólo las situaciones ridículas en las que pueden encontrarse de manera involuntaria; lo que en el fondo de nuestro corazón nos arrebató de ellos es su decidida apuesta por la libertad. Vaya tema complejo al que se llega por la vía del disparate. Porque se necesita vivirse muy libre para lanzarse al sinsentido de la acción, a la aventura en su concepto más infantil y trascendente. Ni Bouvard ni Pécuchet ni Mercier ni Camier ni don Quijote ni Sancho saben a ciencia cierta a dónde se dirigen y a nosotros tampoco nos queda claro a qué van. Sólo entendemos que han

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

hecho un pacto para rechazar el confort burgués que su biografía les pintaba. Hay en su imaginario un vago beneficio material: dinero, poder —gobernar una ínsula no es cualquier cosa—, cumplir las funciones de sicarios a cambio de una paga —como los personajes de Kafka—, todo ello apuntaría a una ilusión de bienestar, de cambiar una suerte y de disfrutar de beneficios tangibles. Ése suele ser el error de los que se dedican al crimen organizado y el que cometen muchos adolescentes pobres al incorporarse al cartel de un mafioso. Quieren dinero para tener lo que nunca en su vida de miserables han tenido: diversos teléfonos celulares, una casa lujosa, varios automóviles. Morirán jóvenes, nadie se los dice, pero el deseo de salir de la propia jodidez es el motor que los impulsa. Los personajes de las novelas mencionadas están filtrados a través del alambique del trabajador intelectual, es decir, están idealizados. Por tanto, no pueden mostrarse como unos chatos sirvientes que buscan mayor comodidad en sus vidas. En realidad, son utilizados por el autor para cumplir con ese anhelo de ser libres que —cualquiera lo sabe— no habrá manera de realizar en la vida real. En el fondo, sus personajes son sus sicarios. Un ejemplo inmejorable, no en el campo de las letras sino del cine, son los hermanos Marx. Dinamitan las instituciones, se burlan de ellas, seducen a las esposas decentes, pisotean la elegante sala de la rectoría cuando los confunden con el rector. Harpo Marx recapitula el deseo de Mercier y Camier por irse, por no tener freno, por encontrar la felicidad donde otros sólo entienden de obligaciones. Groucho trata de fajarse a la esposa del rector; Harpo camina sobre la fina tela del sofá de la oficina una vez que los otros dos desaparecen. Chico, por su parte, pretende —en el sentido del verbo inglés *to pretend*: engañar— ser un gran jugador de fútbol americano que se cuela subrepticamente en las filas del equipo universitario: toda la grandeza, todos los valores, todo aquello en lo que cree el Imperio han sido desfondados por tres locos —Zeppo no aparece en esta película,

Plumas de caballo (1932)— con una sola idea compartida por los tres: divertirse, ser “felices”, ser libres.

Por supuesto, don Quijote y Sancho y Bouvard y Pécuchet pretenden lo mismo. Se disfrazan de ingenuos, de tontos, que es el papel que mejor les va. Pero detrás de ellos está un autor que detesta su condición pequeñoburguesa o la de los demás; si él no la posee, ha pasado buena parte de su vida escuchando mentiras solemnes, mistificaciones ambiguas, que sabe, aunque no sabe que lo sabe, que lo que el otro dice, sobre todo si es un líder de opinión, no tiene mucho que ver con lo que el líder piensa y con lo que al final desea. Su ofrecimiento pasa por el burdo disfraz de la aporía, que se apoya en el maravilloso futuro que llegará cuando... y aquí el alma de la pieza oratoria.

Esos personajes no son intelectuales. Ni siquiera sé si estoy haciendo comparaciones justas. Se trata, más bien, de gritos en medio de la noche cristiana, la del deber ser, la de los buenos modales. Es, también, la rebeldía del adolescente que mira ante sí la vida que le ofrecen los padres, su cuadratura y su profundo aburrimiento por el resto de sus días. Seducir a la esposa del rector —nada atractiva, por lo demás—, matar un policía con la porra del propio policía y cubrirle la cabeza para darle el último golpe, recorrer caminos para enderezar entuertos y hacer justicia abstracta parecen labores de locos, aunque pudieran ser tan sólo acciones de los desesperados. La pregunta fundamental parecería ser ¿qué prefieres, ser el jefe del Departamento de Administración de Credenciales o partir? Algunos héroes eligen esto último.

Es ésa la intención del disparate. La libertad ciega, atolondrada, sin sentido. ¿Podemos dar esa categoría a los asesinos de José K.? Cuesta trabajo hacerlo, son personajes menores, sólo aparecen al final de la novela, cumplen una función mezquina, demasiado homenaje para tan poca cosa. Y, sin embargo, Kafka lo hizo. Pudo ubicarlos en la categoría de los simples sicarios, aunque los ilumina

con ese pequeño gran gesto de humorismo que todo lo trastoca: son ridículos, cometen disparates.

Ante la enorme admiración que siento por los personajes del disparate, he escrito una novela con dos de ellos, al menos con dos inspirados en personajes así; inclusive, deformé un poco los nombres, pero los tomé de allí. Los míos se llaman Marcelo y Carmelo; la novela, *Los ácratas*. Aspiro, con justificada modestia, a que mis Marcelo y Carmelo ingresen a la familia de esos gigantes de la literatura. Por lo pronto, la novela ganó un premio.

Conclusiones

Se entenderá ahora que esto es una demostración de que, tras reflexionar a lo largo de varias decenas de cuartillas sobre el tema, no tengo respuesta a la pregunta “¿por qué escribo?”. Recuerdo al lector que este ensayo no es un tratado de preceptiva literaria, así como la pintura de Magritte, *Esto no es una pipa*; en efecto, no es una pipa, es una pintura. Las siguientes respuestas serían motivo de sendos ensayos y tal vez debieron aparecer al principio de este libro. Y, sin embargo, como no tengo una respuesta preferida las he colocado al final.

Intentos de respuesta a la —horrible— pregunta “¿por qué escribo?”:

1. Porque la literatura es mejor que la vida —equivalente a lo que dijo Emilio García Riera acerca del cine—.
2. Para combatir a la muerte: no morir del todo y soñar con la inmortalidad. No deseo dejar inconcluso el libro que estoy escribiendo; por tanto, no moriré antes de terminarlo.
3. Para combatir el tedio de una manera compleja —puesto que soy un individuo complejo—.

4. Para ganarme la admiración de los otros —García Márquez declaró que escribe para que lo quieran—.
5. Porque después de leer muchas novelas deseaba saber qué se siente escribir una.
6. Para desquitarme de la vida; fantaseo en que me hizo maldad y media —Freud—.
7. Para “reconstruir” —tras la deconstrucción— la mala información y así reinterpretar lo aprendido —Derrida—.
8. Para conservar “el brillo del falo” ante mi mujer —Lacan—.
9. Porque se vive la sensación de “hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará” —Marguerite Duras—.
10. Porque los caminos de la libertad de escribir pasan por las vías amplias del absurdo y del disparate —Kafka, Beckett, los hermanos Marx y muchos más—.

Rodrigo Garnica

(Ciudad de México; 1942) es médico y escritor, autor de libros especializados y literarios. Entre sus obras destacan el libro de cuentos *Para aclarar los sucesos* (UNAM, 1979); el ensayo *El botánico del manicomio. Emil Kraepelin* (JGH Editores, 1997), y las novelas *Mujer de fin de semana* (Universo, 1981), *El íncubo y la doncella* (Siembra, 2002), *El cerco de tu piel* (Ediciones Eón, 2007) y *Los justicieros* (Abismos Editorial, 2018).

Obtuvo el Premio Bellas Artes de Novela “José Rubén Romero”, en 2003, por *La pregunta*; el Premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra Publicada, en 2012, por *Los ácratas*, y el X Premio de Narrativa “Ramón López Velarde”, por *La memoria ofendida*.

En el oficio de la escritura, tarde o temprano, llega el momento en que la práctica se convierte en tema y la búsqueda se vuelve sobre sí misma: ¿por qué escribir ficción? Por placer, por apremiante necesidad, como método para trascender o, tal vez, por vocación. Irremediablemente, de esta idea surgen muchas preguntas más: ¿se aprende a escribir? ¿Existe un secreto para crear ficción? ¿Cómo se produce una novela?

Rodrigo Garnica toma entre manos la tarea de responder estas cuestiones a través de reflexiones originales y de un recorrido por la filosofía de Sartre, Camus y Heidegger, pasando por las ideas de grandes maestros de la literatura, como Flaubert, Kafka y Beckett. El autor demostrará que, en la exploración del acto de escribir, la tradición debe acompañar inseparablemente a la experiencia personal.

Ensayo sobre la escritura es un testimonio de la pasión por la literatura, mediante el cual el autor invita a otros creadores a convertirse en lectores extraordinarios y a mantener su compromiso con la inexplicable necesidad de escribir.

