

# Taller de corte & corrección

Guía para la creación literaria

MARCELO DI MARCO

 DEBOLSILLO

[www.megustaleer.com.ar](http://www.megustaleer.com.ar)





**Marcelo di Marco**

Taller de corte y corrección



**Marcelo di Marco** nació en Buenos Aires en 1957. Desde hace más de veinte años publica libros de poesía, narrativa y ensayo, y artículos sobre literatura y cine. Su obra empezó a ser ampliamente difundida gracias al libro *El fantasma del Reich* —ganador del concurso 1994 de la Fundación Antorchas, rubro Cuento—, editado en 1995 por Editorial Sudamericana. En cuatro títulos de ese mismo sello, Di Marco sintetizó su experiencia de casi tres décadas como formador de poetas, narradores, periodistas y ensayistas: *Taller de corte & corrección* (1997), *Hacer el verso* (1999), *Atreverse a escribir* y *Atreverse a corregir* (2002, escritos con la especialista Nomi Pendzik). Fue cofundador de la Escuela Literaria del Teatro IFT en 1979 y primer secretario de redacción de la revista de cine *La Cosa*. Entre 1996 y 1997 coordinó talleres de literatura fantástica en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Hoy tiene a su cargo los talleres virtuales de *elaleph.com* y dirige La Abadía de Carfax, círculo de escritores de horror y fantasía. Para hallar cuentos, poemas, notas y fragmentos de libros de Marcelo di Marco, además de entrevistas e información general, consultar, entre otros sitios:

[www.literatura.org](http://www.literatura.org)

[www.poeticas.com.ar](http://www.poeticas.com.ar)

[www.elaleph.com/marcelodimarco](http://www.elaleph.com/marcelodimarco)

**Marcelo di Marco**

**Taller de corte  
y corrección**

Guía para la creación literaria

*A Nomi,  
Florecia y Marina,  
taller de amor y vida.*





## AGRADECIMIENTOS

Por su amistad, consejos, ojo clínico y sabiduría, vaya toda mi gratitud a:

Adrián Ares	Fernando Mazzeo
Vicente Battista	Mirta Meyer †
Daniel Chirom	Horacio Moreno
Luis Chitarroni	Nomi Pendzik
Adolfo Chouhy	Luis Pestarini
Mariano D'Angelo	Miguel Rodríguez Arias
Ángel Faretta	Blanca Saager
Carlos Gardini	Carlos Santos Sáez
Pablo Jacoby	Rodrigo Tarruella †
Graciela Komerovsky	Ricardo Zelarayán

También, por supuesto, les estoy muy reconocido a todo el equipo de Sudamericana y a la legión de talleristas y escritores que me permitieron sentarme con ellos para trabajar y aprender juntos. Mencionaré especialmente a Úrsula Albrecht, Isaac Bleger, Carlos Carbajal, Alfredo Casas, Víctor Coviello, Natalia de Almeida, Vanesa Etimós, Gabriela Fondevila, Guillermo Luis González, Verónica Médico, Natalia Méndez, María Eugenia Múgica, Matías Orta, Julio Rodríguez Labrador, Diana Sánchez, Mariana Sánchez, Alejandro Spiegel, Ingrid Terrile y Martín Valiente.

MDM



## NOTA DEL AUTOR

Sé de escritores inéditos que darían la vida por ver publicadas sus obras. No les falta perseverancia ni inteligencia, y van a la literatura provistos de una inventiva espectacular. Con ella crean argumentos originalísimos, desarrollan temas estupendos y conciben imágenes muy personales. Pero lamentablemente todo ese brillo se pierde en un caos de frases oscuras y rimbombantes. También he visto a profesionales talentosos que, cuando se deciden a escribir sobre algún tema de su área, enfrentan dificultades similares y pronto caen en un balbuceo ilegible. Créase o no, lo mismo les sucede, a la hora de escribir, a muchísimos profesores de gramática e incluso a periodistas, por mencionar a gente cuyo trabajo cotidiano tiene que ver necesariamente con la palabra.

Expresarnos por escrito es una de las actividades más difíciles, fascinantes y perturbadoras que hayamos podido inventar. Aparecimos en este mundo hace un par de millones de años, pero venimos escribiendo desde apenas cinco milenios. Lo cual significa que todavía nos queda mucho por aprender al respecto. *Taller de corte y corrección* quiere ser un aporte para resolver los problemas de estilo que acechan a quienes recién se inician en los caminos de la escritura. Me hará sentir muy feliz recibir los comentarios, las sugerencias y las críticas de los lectores que trabajen con esta guía.

MARCELO DI MARCO  
mdimarco@interlink.com.ar  
mdm\_tcy@yahoo.com.ar

“Al principio, todo escritor es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad.”

JORGE LUIS BORGES

“Escribir es sobre todo corregir, no creo que se pueda separar una cosa de otra. [...] El escritor debe ser *il miglior fabbro*, en el sentido en que Eliot usaba esta expresión para hablar de Pound. El mayor artífice, esto es, aquel que conoce mejor la técnica: en este nivel un escritor nunca será suficientemente consciente. Ésta es, sin duda, la lección de Borges: no se pueden prever el destino y la importancia futura de su obra, pero es indudable que su presencia en nuestra literatura ayuda a destruir el mito de la espontaneidad y de la inocencia del escritor.”

RICARDO PIGLIA

“Cualquier babieca puede ser espontáneo.”

EZRA POUND

(citando el lema del *Punchbowl*, revista de la Universidad de Pennsylvania)

## 1. ELOGIO DE LA CORRECCIÓN

Hace más de quince años que trabajo con gente de diversa formación y extracción social y económica: profesionales, estudiantes, escritores primerizos y avanzados. Y todos los días me parece maravilloso comprobar cómo mejoran su estilo al eliminar el ripio. Sin el lastre de las imperfecciones, sus textos no tardan en volverse dinámicos, relevantes, sensacionales.

Durante una conversación con Daniel Freidemberg, publicada en *Clarín* en 1992, Abelardo Castillo hablaba de su gran obsesión: alcanzar la forma expresiva perfecta.

“Creo que todo puede ser corregido —decía—. Reescribir es hacer otra cosa con un texto, y corregir es tratar de modificar ese texto dentro de las pautas que te plantea.”

No dudo de que más de un lector de la entrevista —familiarizado o no con la literatura— se habrá sorprendido al enterarse de que “no se puede enseñar a escribir, pero sí a corregir”; de que Borges corregía sus textos sin parar; de que Valéry sólo publicaba cuando llegaba al hartazgo de la corrección; de que Castillo mismo eliminaría todas las ediciones anteriores de sus libros para meter mano en ellos a voluntad. Con vehemencia, el escritor sostenía que para él la corrección era, ante todo, una actitud ética respecto del significado profundo de la escritura: “En la literatura y en la vida en general, hacer menos de lo que se puede hacer me parece que es un rasgo de mala conducta”.

La entrevista, indirectamente, me hizo pensar en una confusión bastante frecuente: para muchos escritores, limpiar el texto, modificarlo, ajustarlo, retocarlo, son trabajos impensables; peor todavía: innecesarios. Creo que esta actitud tiene muchísimo que ver con eso de la “fidelidad a uno mismo”, con una lectura equivocada del término “inspiración”, con cierto culto a la “espontaneidad”, a la “intuición” y a la “pureza”. Sin embargo, estoy seguro de que dichos autores sospechan íntimamente que en sus escritos —al igual

que en los de *todos* los escritores, expertos o no— discurren dragones terribles, capaces de matar una idea de por sí brillante, de desmoronar una invención novedosa, de ahuyentar al lector más paciente. Pero, para la mayoría, la tentación de dejar las cosas como están es muy poderosa, inconscientemente poderosa. Hay quienes optan por leerse a sí mismos una y otra vez, llegando a enamorarse del tono, de cierta cadencia del texto. Al desconocer sus defectos, también terminan enamorándose de ellos. Se autoengañan. Y toda esta música grata a su oído hace imposible cualquier cambio. Tal vez sea por eso que muchos coordinadores de talleres literarios ponen el acento en la “producción original”, en el “sacar afuera”, en “vencer el temor a la página en blanco”. Todo eso es muy bueno, pero no alcanza. En absoluto. Resultaría realmente efectivo si estuviera complementado por algo fundamental en el arte de escribir: la corrección. O, lo que es lo mismo, la búsqueda de un estilo expresivo, brillante de transparencia y nitidez.

Pero no perdamos tiempo. Los invito a que nos pongamos a trabajar.

## 2. ENTRANDO EN CALOR

Allá por 1980, Liliana Heker nos recomendaba leer cualquiera de los casi trescientos cuentos de Guy de Maupassant antes de sentarnos a escribir. No para copiar al escritor francés, por supuesto, sino para tratar de entrar, intelectual y afectivamente, en una atmósfera, en un clima de “narratividad”. Veamos cómo Maupassant escribe el comienzo de “Dos amigos”, una de sus historias que tienen como marco la guerra franco-prusiana:

París estaba bloqueado, hambriento, agonizante.

Apenas había ya gorriones en los tejados ni ratas en las alcantarillas.

Era una hermosa mañana de enero.

No creo que ningún lector quede indiferente ante la presentación de ese París moribundo que Maupassant logra con apenas un par de líneas. En los renglones siguientes al fragmento que hemos elegido, Maupassant introduce a los protagonistas de su cuento: los señores Morissot y Sauvage, los dos amigos a que hace referencia el título. Se encuentran en la calle y pasean, recordando los viejos tiempos, en medio de una profunda depresión. Que es la misma que nos ganó desde el principio: el vigor del comienzo contaminó de tristeza y gravedad el ánimo del lector. Y el espíritu del cuento. Es como si Maupassant nos dijera: *Queridos amigos, todo lo que ustedes leerán de aquí en adelante estará teñido con los colores de la muerte*. Con dos palabras, Maupassant abre un corchete, y de paso nos invita a enterarnos de lo que sucederá dentro de esos límites. La contrastante tercera línea refuerza toda esta oscuridad.

Bien, acabo de decirles lo que me pasa cada vez que leo ese imponente comienzo, que no pude olvidar desde la primera vez que me encontré con él.

Pero ahora les propongo un pequeño experimento:



- ☑ Comprenden fichas (¡sí, todavía existen!), o prendan la computadora o desempolven algún cuaderno. Anoten la fecha en un ángulo (créanlo: pasarán los años y esto los ayudará a situarse inmediatamente en el tiempo, a asociar el ejercicio con las actuales circunstancias de su vida).
- ☑ Piensen en un cuento, en un poema, en un artículo o en una novela que les haya causado una impresión profunda.
- ☑ Traigan de la biblioteca el texto recordado y copien sus dos primeros párrafos.
- ☑ Reléanlos.
- ☑ Ahora reléanlos aplicándoles las siguientes pre-

guntas: *¿Qué pienso de este comienzo? ¿Es fuerte? ¿Engancha? ¿De dónde viene su poder? ¿Qué hace que esto sea un comienzo vigoroso, incluso inolvidable?*

- ☑ Escriban las respuestas que se les hayan ocurrido.
- ☑ Traten de reescribir con la mayor cantidad posible de palabras el comienzo que han elegido.

Espiemos, por ejemplo, a un escritor de estilo sobrecargado trabajando el comienzo de “Dos amigos”:

A pesar de que aquella era una plácida, hermosa y radiante mañana de enero, la otrora bella París presentaba un aspecto sinceramente deprimente. Todo se debía a que el sitio del enemigo la había bloqueado por completo, la había hambreado sin piedad sumiéndola en la agonía más espantosa. Por donde se mirase no existía un solo tejado que albergara algún gorrión que lograra atemperar el ánimo de los invadidos con su prístino canto. Ni siquiera podía llegar a percibirse, aunque más no fuera, un mísero roedor pululando por las sucias alcantarillas.

Equivóquense a propósito: jamás he visto una alcantarilla que estuviera limpia.

Y no tengan miedo al error. Simplemente, aprendan de él.

### 3. DE LAS PROPIEDADES DEL VIDRIO

Muchísimo antes de alzarse con el premio Nobel de literatura en 1954, el joven Ernest Hemingway descubrió un tesoro. Tenía dieciocho años y acababa de ingresar en el diario *Kansas City Star*. En cada uno de los



escritorios de los periodistas, el jefe de Redacción había dejado un papelito bajo la cubierta de vidrio. Decía, sencillamente:

Escriba con frases claras y concisas.  
No se haga el artista.

Hemingway se acogió al mandato durante toda su carrera. Con el tiempo logró convertirse en una leyenda viviente que habría de influir en generaciones de escritores. Mediante su estilo despojado talló frases concretas y precisas, líneas en las que no sobra ni falta nada.

Una de las siguientes oraciones pertenece a su cuento “Un día de espera”:

- ☐ El día se había presentado sin nubes visibles, y el frío se hacía uno con la claridad imperante.
- ☐ Era un día claro y frío.
- ☐ El astro rey enviaba sus dulces rayos bañando ligeramente la tierra, creando de este modo una bonita claridad que, junto a la baja temperatura, otorgaba por cierto al paisaje un paradójico aspecto entre luminoso y levemente destemplado.



- ☒ Relean las oraciones atentamente, y marquen la que consideren auténtica.
- ☒ Ante la duda, busquen en la nota 7 el significado del término “concisión”.
- ☒ Si la duda persiste, no pierdan la esperanza: sigan leyendo este libro.

## 4. PAVADA DE PROSA

Una de don Miguel de Cervantes Saavedra:

“Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajaritos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora...”

Martín de Riquer, un sabio, explica que este fragmento del segundo capítulo del *Quijote* es una sangrienta parodia del estilo pomposo de las novelas de caballería. Los lectores contemporáneos del Manco se divertían de lo lindo, porque pescaban al vuelo el sentido de la caricatura. Sin embargo, sigue Riquer, no faltó quien creyera que esta descripción del amanecer estaba escrita en serio. Incluso, llegaron a considerar el fragmento como “modelo de prosa”.

Y ustedes, caros lectores, ¿cómo se las ingeniarían para describir una aurora, aunque sea sin pajaritos?



- ✓ Recuerden un amanecer. No un amanecer de otros o el que vieron en alguna película, sino ese amanecer en que se sintieron en armonía con el mundo.
- ✓ Sitúen la acción en un escenario determinado, para poder aprovechar sus posibilidades sonoras y visuales.
- ✓ Escriban la imagen en dos o tres líneas.

Pero primero disfrutemos del sentido visual de Li Po, un poeta chino de la dinastía T'ang, novecientos años anterior a Cervantes:

Atravesé el Arroyo Blanco

por su cauce más estrecho,  
cuando la aurora apenas hendía  
la maraña de estrellas  
y se deshacía de las sombras.

## 5. AMANECER CON EL VAMPIRO

En literatura no hay preceptos que valgan; como aclara Jaime Rest, “la *Poética* de Aristóteles sólo tenía propósitos descriptivos, de ningún modo normativos”. ¿Desde dónde pensar entonces nuestras descripciones, nuestras imágenes? Desde nosotros mismos, ni más ni menos. La salida del sol no tiene por qué encuadrarse en los cánones de la “belleza tradicional”, o provenir de lo que los demás consideren “hermoso”. Cuando nos sentimos melancólicos, por ejemplo, difícilmente advertiremos un amanecer radiante; tanto sol, incluso, quizá nos acentuará la tristeza.

Nuestra aurora tampoco tiene por qué ser quieta, estática, contemplativa. Veamos cómo Bram Stoker, maestro de la noche, aprovecha la progresión de la aurora en dos momentos de su *Drácula*:

En cuanto a los demás, apenas si nos atrevíamos a respirar. La habitación recibía cada vez mayor claridad, desde afuera. El profesor me hizo señas de que descorriera las cortinas, aunque no pronunció palabra alguna. Lo hice, y el día pareció estar a punto de inundar de sol nuestro cuarto. Una veta de rosa entró por la parte superior de la ventana, y su luz se desparramó, difusa, por toda la habitación.

Y así nos quedamos, hasta que las tonalidades rojizas de la mañana comenzaron a teñir la nieve que nos rodeaba. Yo me sentía desolado y tenía miedo, estaba lleno de terror y espanto. Pero cuando ese magnífico sol comenzó a trepar por el

horizonte, me volvió la vida. A los primeros indicios del amanecer las figuras de las tres mujeres se disolvieron en una bruma que, poco a poco, se fue alejando, en la dirección del castillo, y finalmente desaparecieron, en medio de torbellinos de nieve y polvo transparente.



- ✓ Relean los textos. Consideren los elementos que Stoker va agregando. Subrayen los sustantivos. Como medida precautoria, cuelguen muy cerca una ristra de cabezas de ajo.
- ✓ Ahora transformen el amanecer que hayan escrito (véase la nota 4). Procuren, en no más de diez líneas, darle movimiento, integrar la descripción a un tono narrativo. En el libro III de su *Retórica*, Aristóteles dice que una buena descripción casi siempre muestra las cosas “en estado de actividad”.
- ✓ Para ayudarse, intercalen en puntos estratégicos del texto algunas de las siguientes palabras: *entonces, minutos, corría, mientras, tren, lobos, subían, camino, así, reloj, lentamente, auto, paulatina*.

## 6. EL SOL SALE PARA TODOS

Leemos a ciertos escritores y nos parece que no les ha costado mucho ser breves, exactos, precisos.

Hay otros, en la vereda de enfrente, que aman la sobreabundancia de palabras, aunque éstas sean vacías o inútiles.

Esparta era la capital de Laconia, una región de la antigua Grecia. Dicen que sus habitantes no se caracterizaban por ser verborrágicos. Del nombre de aquel sitio viene la palabra “laconismo”. Veamos el llano laconismo de estos versos de Jorge Luis Borges:

Para los otros la fiebre  
y el sudor de la agonía.  
Y para mí cuatro balas  
cuando esté clareando el día.

Creo que fue don Miguel de Unamuno quien dijo que el genio consistía en hacer fácil lo difícil. Y también alguien aclaró, con mucho tino, que el genio no era más que una larga paciencia. Lo dicho: el sol sale para todos. La prepotencia del trabajo, que le dicen.

Genio viene de *gignere*: engendrar.

Crear. Pero crear con un talento extraordinario.

Paciencia...

## 7. VENI, VIDI, VICI

Expresarse con la menor cantidad posible de palabras. Ser conciso. Tenemos un clásico ejemplo (y un ejemplo clásico) en la célebre frase de Julio César:

Vine, vi, vencí.

En 1943 Salvatore Quasimodo escribió un vigoroso análisis de la condición humana, un estudio de la situación del hombre en el universo, un profundísimo ensayo acerca de nuestra fragilidad, acerca de la conciencia de nuestra propia finitud. Se titula “Y enseguida atardece”. ¿Tienen unos segundos para leerlo?

Cada uno está solo en el corazón de la tierra,  
traspasado por un rayo de sol:  
y enseguida atardece.

Tres versos apenas. Diecisiete palabras en el original italiano.

Y eso es todo.

Y sin embargo...

Sin embargo, escribimos un cuento, una carta, un informe, y —a veces inconscientemente— aparece la gran duda: *¿se entenderá lo que digo?, ¿no estaré siendo demasiado corto al expresar esta idea?* Entonces empezamos a enredarnos en las palabras, a escribir más de la cuenta; incluso, a escribir cosas que no hubiéramos querido escribir.

No importa: sigamos escribiendo. Saquémonos de encima a nuestros demonios, dejemos rugir a los dragones.

Ya habrá tiempo para corregir.

## 8. EL SOL SALE PARA TODOS II

En *Juventud*, novela corta de Joseph Conrad, Marlow cuenta su primera y extraordinaria aventura marítima a un grupo de amigos. Pasémosle la botella a este viejo lobo, mientras evoca para nosotros su despertar en la costa, después del naufragio:

Lo estoy viendo ahora: la amplitud de la bahía, las arenas relucientes, la riqueza del verde infinito y variado, el mar azul como el mar de un sueño, la muchedumbre de caras atentas, la llamada de vivos colores; el agua que lo reflejaba todo, el perfil de la costa, el muelle, la extraña nave de alta popa flotando inmóvil y los tres botes con los fatigados hombres de Occidente durmiendo, inconscientes de la tierra y de la gente y de la violencia del resplandor del sol.

Aquí Conrad se sirve de la enumeración, un recurso que le permite reunir distintos elementos visuales. Pero atención: enumerar no significa simplemente hacer un listado de cosas más o menos bonitas. En este fragmento, la bahía, las arenas, el verde, el mar, la gente, el muelle, todo está caracterizado. Ése es el secreto: la vitalidad que acompaña a cada uno de los elementos. El párrafo largo sirve para enlazar las imágenes en el sentimiento de

Marlow, que casi da la vida por poder contemplar Oriente. El texto tiene un ritmo, un *tempo* evocativo, que se mantiene perfectamente en la traducción.



- ✓ Preparen una lista con varias cosas que los rodeen en este momento. Si están viajando en colectivo, no importa: traten de guardar en la memoria mucho de lo que vean por la ventanilla, y escríbanlo después.
- ✓ Comparen su lista con la descripción de Conrad.
- ✓ A cada elemento de la serie que han escrito aplíquenle estas preguntas: *¿Qué hace que este objeto sea diferente de otro de su clase? ¿Qué historia personal guarda? ¿Qué me diría si pudiera hablarme? ¿A qué se parece?*
- ✓ Escriban las respuestas, y después traten de ligarlas. Por ejemplo, pueden contarle a alguien, por carta, cómo es la habitación en que trabajan, cómo es la calle en donde viven.

Déjense *hablar*. Les aseguro que su descripción será sumamente vívida. Me gusta imaginar a Conrad escuchando cómo el mar le decía que era azul, *pero azul como el mar de un sueño*.

## 9. BRILLOS

En 1995, con apenas quince años, María Eugenia Múgica se llevó a su casa un premio Más Allá. Meses antes había enviado su historia de horror “La iniciación” al concurso anual del Círculo Argentino de Ciencia-ficción y Fantasía. Los miembros del jurado quedaron impresionados con el relato de ese hombre solitario y aburrido que presencia un rito demoníaco... y que hace lo necesario por

ingresar en el grupo. Sobre todo, los sorprendió la verosimilitud y el movimiento que Múgica había conseguido en cada escena. La más memorable es aquella en que el protagonista asiste al sacrificio de un animal. Atrapada por el terror, con balidos desesperados, una cabra es arrastrada por los malditos hasta el lugar de su inmolación, a manos de Rutto, el líder de la secta:

Alguien les alcanzó un hacha. El arma era una luna en cuarto creciente con todo su brillo. El tipo se la entregó a Rutto. Se oyó un último balido. La cabeza del animal cayó.

Prestemos atención a la caracterización del hacha:

El arma era una luna en cuarto creciente con todo su brillo.

Desde un punto de vista “correcto”, la acción podría haber prescindido de la frase, pero no hubiera causado el mismo efecto:

Alguien les alcanzó un hacha. ~~El arma era una luna en cuarto creciente con todo su brillo.~~ El tipo se la entregó a Rutto. Se oyó un último balido. La cabeza del animal cayó.

La metáfora destaca con tanta eficacia la delectación del personaje, que lamento haber tenido que tacharla para que el ejemplo sea más claro. El fragmento original demuestra que ser conciso, trabajar con un estilo despojado, no significa, en absoluto, sufrir de insuficiencia expresiva. A Múgica no la dejaba satisfecha una simple hacha, y buscó cómo darle al arma un brillo único.

Éste es el método que aprovechó la joven autora:



- ☑ Dibujen el objeto que quieran idealizar. Si no están escribiendo nada, entrénense: busquen al



azar un sustantivo en un libro cualquiera y dibújelo.

- ✓ Describan en una oración breve el dibujo que les haya salido (por más defectuoso que sea).
- ✓ Acoplen ahora *sustantivo + descripción*.
- ✓ Puliendo aquí y allí obtendrán una metáfora o una comparación original.

Si no saben dibujar, no importa, mejor. Una vez quise comparar un cenicero con algo. No acertaba a descubrir a qué se parecía. Era redondo, y estaba en el borde de una mesa. Lo dibujé, y vi que ahora era

...como una rueda.

...como una rueda abandonada.

...como una rueda abandonada cerca del camino.

María Eugenia dibujó su hacha, y vio que lo que había dibujado no era precisamente un hacha; se parecía más a

...una luna.

...una luna en cuarto creciente.

...una luna en cuarto creciente con todo su brillo.

Indudablemente, la imaginación también puede educarse.

## 10. VER, VER, VER

Para descubrir comparaciones y metáforas en el mundo, es preciso servirse de una herramienta sorprendente. Estoy hablando de nuestra capacidad de asociación. Todos disponemos de ella, aunque muy pocos la tengan en cuenta al sentarse a escribir. En cualquier instante, querido lector, en alguna zona de tu cerebro y el mío, misteriosamente empiezan a establecerse relaciones insólitas: se enlazan ideas, recuerdos, hechos. De pronto nos presentan a una persona, y su nombre es el mismo que el de alguien con quien siempre nos sentimos a gusto; la maquinaria se pone a trabajar inmediatamente, y el inconsciente nos predispone a llevarnos bien con este nuevo amigo. A veces, el mero recuerdo de un olor, de una forma o de una mirada, nos lleva a lugares insospechados, a otra circunstancia, a un tiempo distinto. A aquel momento en que caminábamos por la arena y notamos que el agua tenía una tonalidad diferente, y miramos el horizonte, y en el cielo

En el cielo, las nubes se revolcaban como ba-  
llenas ebrias.



- ✓ Asómense por la ventana y miren el cielo. Obsérvenlo, contémplenlo con calma, despacio: hay mucho para ver. Dejen que el infinito vaya entrando por sus ojos.
- ✓ Escriban una lista de lo que han visto: estrellas, nubes, azules, rojos, transparencias, claridades, relámpagos, tinieblas. Acompañen cada sustantivo con un adjetivo.
- ✓ Permitan que su cerebro empiece libremente con su trabajo de tejer asociaciones. Apóyense en estas preguntas: *¿A qué se parece lo que he visto?*  
*¿Qué música haría ese cielo si fuera sonoro?*

*¿Cómo reaccionaría mi sentido del tacto si yo pudiera alcanzar con la mano el cielo y sus fenómenos?*

- ☑ Escriban lo que se les ocurra, sin pensar. Conserve las imágenes: tal vez algún día podrán incluirlas en un texto. Una vez corregidas, por supuesto.

Si siempre miráramos el cielo como si fuera la primera vez, tarde o temprano escribiríamos algo tan deslumbrante como lo que cité recién, del cuento “La última tormenta”, de Carlos Gardini. O tan poético y extraño como la idea que Ernesto Sabato pone en la primera página de *Sobre héroes y tumbas*:

Un misterioso acontecimiento se produce en esos momentos: anochece.

El título de esta nota es una frase que le pedí prestada al general Patton. Creo que el lema resume toda una estrategia. Recuerden esas tres palabras a la hora de sentarse a inventar... o cuando les declaren la guerra a los dragones.

## 11. PERDER EL MIEDO

Es conveniente considerar los múltiples recursos de estilo como lo que son: herramientas de nuestra expresión. La misma palabra lo dice: uno *recurre* a ellos. O, mejor dicho, debería recurrir. Y con criterio práctico, por supuesto: si no los utilizamos, ¿de qué nos sirve pavonearnos recitando de memoria el significado de palabrejas como “hipérbole”, “prosopopeya” o “hipotiposis”? A veces da la impresión de que Juan Ramón Jiménez escribió *Platero y yo* exclusivamente para que en la secundaria pudiéramos aburrirnos subrayándole las metáforas. Para desgracia

de nuestra literatura, son muy escasos los profesores que invitan a *escuchar* el estilo, a jugar con las imágenes, a revolcarse en las palabras, a gozar con la sonoridad de frases perfectas como ésta, que también pertenece a Jiménez:

Toda la tarde es ya un viento marino.



- ✓ Busquen en un buen diccionario el significado de las palabras entrecomilladas en esta nota. El que más le sirve a un escritor es el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner. Hace un par de años la Real Academia Española lanzó su *Diccionario de la lengua* en rústica; es decir, en una edición accesible al bolsillo. (Ya que estamos, también es recomendable el *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, de Manuel Seco, que los ayudará sobre todo a despejar incógnitas.)
- ✓ Encuentren en textos literarios un ejemplo para cada uno de los recursos que apuntamos y anótenlos en sus fichas.
- ✓ Ahora procuren exagerar, o dar vida a algún objeto, o lograr una hipotip... (¡perdón!) una descripción viva: al lado de cada recurso, redacten sus propios ejemplos.

Si no aprendemos a trabajar con ellos, los recursos estilísticos pueden volverse en contra. Lean las dos próximas notas si quieren ver cuán *destruictiva* puede ser una figura de construcción.

## 12. UN VIEJO TRUCO

Un recurso de estilo de uso muy frecuente es el hipérbaton. Sirve para alterar (por motivos de eufonía, por

ejemplo) la sintaxis natural de la frase. La palabra viene del griego, y significa “traspuesto”.

Gracias al hipérbaton es posible expresar “El escritor envió su manuscrito al editor” de veinticuatro maneras diferentes, sin cambiar ni agregar una sola palabra. Sólo alterando el orden de los factores que intervienen en la frase.



- ☑ Para practicar, hagan la prueba combinando estas cuatro partes como se les antoje:

1. Sujeto: El escritor
2. Verbo: envió
3. Objeto directo: su manuscrito
4. Objeto indirecto: al editor

Ejemplos:

3. 2. 1. 4.= Su manuscrito envió el escritor al editor.
4. 2. 3. 1.= Al editor envió su manuscrito el escritor.
2. 1. 4. 3.= Envío el escritor al editor su manuscrito.

De todos modos, les confieso que a mí me sigue gustando “El escritor envió su manuscrito al editor”. Será porque me suena mejor, o por una cuestión de lógica. Pero ojo: todo depende del contexto. En la nota 17 veremos cómo una frase eufónica puede resultar más expresiva si invertimos su cadencia. En ésta, como en todas las artes, las recetas no tienen nada que hacer. Jamás debemos confundir reflexiones con dogmas, ni técnicas con preceptos.

### 13. PASAPORTE AL TERROR

Como vimos en la nota anterior, el hipérbaton es una herramienta muy útil; pero cuidado con su mala utilización: por no saber cómo empuñar el martillo, más de uno

terminó con el dedo mocho. “El envió su escritor al editor manuscrito” no significa nada.

Echemos una mirada atenta a la última página del pasaporte argentino (mayo de 1996), donde se habla de la donación de órganos, y nos encontraremos con un buen argumento para una historia de ciencia-ficción:

Se deja constancia que el titular del presente pasaporte manifestó haber prestado consentimiento ante las autoridades del CENTRO UNICO DE COORDINACION ABLACION E IMPLANTES (C.U.C.A.I.), de acuerdo con las leyes de la REPUBLICA ARGENTINA, para que sus órganos sean utilizados en caso de fallecimiento con fines de trasplante.

¡Horror de horrores! Según el último renglón, en nuestro país uno puede *fallecer con fines de trasplante*. La conclusión es espantosa: ¡firmamos queriendo dar vida y lo único que hicimos fue validar nuestra sentencia de muerte!



- ☑ Atrévanse a ordenar la frase para que nadie pueda quitarnos la vida *con fines de trasplante*. No hay que modificar ni agregar ninguna palabra; sólo un par de comas, una vez que hayan invertido el orden de ese desbarajuste sintáctico.
- ☑ También corrijan el queísmo que aparece en la primera línea del ejemplo. Ah, casi lo olvido: jamás dejen de ponerles tildes a las MAYÚSCULAS y de escribir “trasplante” en lugar de “transplante”. Y una última pregunta: ¿qué habrán querido decir los señores funcionarios con aquello de “COORDINACION ABLACION”?

Ahora sí podremos cumplir con el propósito de donar nuestros órganos con absoluta tranquilidad.

Descansemos en paz.

## 14. CUESTIÓN DE OÍDO

Enamorado de las posibilidades sonoras de la lengua, don Luis de Argote y Góngora firmó artísticamente de otra manera; antepuso el apellido de la madre al del padre, y así logró:

*Don Luis de Góngora y Argote*

Como decía don Jorge Luis Borges, *si suena bien, está bien*.



- ☒ Pronuncien las dos variantes alternativamente, tratando de percibir cuál les resulta más eufónica, es decir, más grata al oído.
- ☒ Traigan un texto propio y prueben anteponer los adjetivos a los sustantivos.
- ☒ Léanse en voz alta, *escuchándose*.

Este ejercicio los ayudará a quebrar esa música hipnótica que mencionábamos en la nota 1.

Pero, sobre todo, los predispondrá a corregir.

Para la literatura corre la ley del entrenamiento. Trabajen y sigan trabajando. El día menos pensado se pueden llevar una hermosa sorpresa. Quien lo probó lo sabe.

## 15. LA LEY DE LA CALLE

Azorémonos oyendo a Azorín:

Yo tengo la idea, un tanto absurda, de que los gramáticos no sirven para nada. Yo creo que el solo texto en que debemos estudiar el idioma —y es el sentido de la doctrina de Montaigne— es el

uso de la palabra viva, espontánea, pintoresca, correcta o no, castiza o no.

Jueguen con las palabras, las propias y las ajenas. Dórenlas. Adórenlas. Pésenlas, sáquenles brillo. Elimínenlas también. La lengua es como una buena amistad: siempre se está haciendo, nunca es definitiva, nunca se completa. Si consideran el lenguaje como algo que está burbujeando y cocinándose constantemente, no les costará mucho entrar en un clima de corrección, de ajuste, de pulido. Para escribir, primero hay que soltarse. Y remar en contra de lo que enseña la educación tradicional respecto de la gramática. Lo comprobamos en la calle todos los días: el idioma no admite norma ni ley alguna. Uno nace con sistema nervioso no porque Dios haya consultado algún tratado de anatomía humana para adecuarse a él.

¡El Arte es el peor enemigo del arte...! Un fetiche ante el que ofician, arrodillados, quienes no son artistas.

Sabias palabras de don Oliverio Girondo.

## 16. UNA POESÍA EXPERIMENTAL

En el uso del hipérbaton, Góngora fue Maradona, el *non plus ultra* de las trasposiciones. Hay quienes dicen que hasta se le fue la mano. Lo cierto es que a nosotros, poco familiarizados con el saber de su época, nos cuesta leerlo a primera vista. Y también a segunda vista. “Es necesario profundizar”, explican los que saben. Y tienen razón: podemos entrar en los vericuetos gongorinos sólo gracias a los estudios de eruditos como Dámaso Alonso, que solía cumplir con la hazaña de recitar de memoria las sesenta y tres estrofas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Pero, dejando a un lado el libro *Guinness*, me gusta-



ría comentar un momento del *Polifemo* para mostrar, en la próxima nota, cómo valernos del hipérbaton. Veamos la descripción de la caverna del cíclope:

De este, pues, formidable de la tierra  
bostezo, el melancólico vacío  
a Polifemo, horror de aquella sierra,  
bárbara choza es, albergue umbrío.

Clarísimo, ¿verdad?

Hablando en serio, me detendré en la “traducción” de los versos, para que se entienda mejor lo que diré acerca de aquel formidable de la tierra bostezo. Según la versión de Dámaso Alonso, Góngora acaba de expresar esto:

El triste hueco de este formidable bostezo de  
la tierra (el hueco de esta enorme gruta) sirve al  
gigante Polifemo, horror y espanto de aquellos  
montes, de bárbara choza, de sombrío albergue [...]

Los comentaristas destacan la violencia del hipérbaton; el orden lógico sería “formidable bostezo de la tierra”, para significar “el agujero de la gruta”, como apuntó Alonso en su versión en prosa. Pero hay algo más: la ruptura que se produce entre la última palabra del primer verso (“tierra”) y la primera del segundo (“bostezo”), crea una pausa que se acomoda al movimiento fisiológico de... un bostezo.

De este, pues, formidable de la **tierra**  
**bostezo**, el melancólico vacío

¿Qué tal?  
Cosas del barroco.  
Como bien dijo Alonso:

Góngora partía de la gran libertad —tan expresiva— que la frase castellana tiene para el

orden de sus voces. Pero exageró esa libertad en términos intolerables fuera de su propio arte. Con la poesía gongorina estamos ya en un límite experimental.

En la nota siguiente veremos cómo se puede trabajar con el hipérbaton hoy, casi cuatrocientos años después de Góngora.

## 17. LAS VUELTAS QUE TIENE LA FRASE

Sin llegar a cometer las monstruosidades —o genialidades, según se vea— de Góngora, hoy se puede escribir con el mismo espíritu, con la misma intención de expresar las ideas mediante las palabras más adecuadas. A veces la palabra justa puede cobrar nuevo significado, puede fortalecerse con una simple torsión. Lo descubriremos leyendo el final de “La madre de Ernesto”, de Abelardo Castillo, un cuento ya clásico de nuestra literatura. Si no conocen la historia, no se preocupen: no voy a arruinarles la fiesta, como hacen aquellos impertinentes que ya vieron la película y nos adelantan lo que sucederá. Si quieren leer el texto de Castillo antes de seguir, “La madre de Ernesto” los espera detrás de *Las otras puertas*, primer libro de relatos de este brillante autor.

¿Ya están ahí?

Después pareció haber entendido oscuramente algo, y nos miró con miedo, desgarrada, interrogante. Entonces lo dijo. Dijo si le había pasado algo a él, a Ernesto.

Cerrándose el deshabillé lo dijo.

Presten atención al hipérbaton de la última línea. Degusten la *caída* de la frase, que también se apoya en la repetición de la palabra “dijo”. Hay un tono en ese “Cerrándose el deshabillé lo dijo” que contiene la emo-

ción del narrador: él estuvo ahí, junto a la madre de Ernesto, en medio de esa circunstancia que ustedes ya sabrán... y nos lo cuenta, provocando también nuestro sentimiento.

A pesar de que las palabras son las mismas, no da igual decir

Cerrándose el deshabillé lo dijo.

que

Lo dijo cerrándose el deshabillé.

Por una finalidad estética se ha alterado el orden lógico de la frase.

Trasposición, como en los tiempos de Góngora.

Pero en prosa, y escribiendo de un modo que cualquiera puede entender.

## 18. JUGAR CON PAPEL PICADO

Lejos de Góngora, hoy leemos las palabras “poesía experimental” y aterrizamos en el París de los años locos. La ciudad era un campo de batalla en el que surrealistas y dadaístas se quebraban los huesos por imponer sus revolucionarios estilos de expresión.

Pero, a pesar de los garrotazos, ambos grupos tenían más de una cosa en común. Entre otras coincidencias, los dos creían en el azar y sus múltiples posibilidades, y describieron interesantes procedimientos basados en la pura casualidad. Un par de dichas experiencias pueden resultarles útiles en esos momentos en que quisieran escribir y nada se digna aparecer.

Lean la fórmula que inventó en 1920 el rumano Tristan Tzara, pontífice supremo del dadaísmo, para obtener un poema dadá:

Tome un periódico  
 Tome unas tijeras  
 Elija en ese periódico un artículo [...]  
 Corte en seguida con cuidado cada una de las  
 palabras que constituyen ese artículo  
 y póngalas en una bolsa.  
 Agite suavemente.  
 Extraiga luego cada trozo uno tras otro en el  
 orden en que salen de la bolsa.  
 Copie concienzudamente  
 El poema será la viva imagen de usted.  
 Y usted será “un escritor infinitamente  
 original y de una exquisita sensibilidad,  
 aunque el vulgo no lo comprenda”.

Olvidándonos de la burla y del tono fuertemente provocador, podemos aprovechar el texto para crear algo legible. Tengan en cuenta que William Burroughs (*Expreso Nova*) y Severo Sarduy (*Escrito sobre un cuerpo*) se valieron de métodos similares y no les fue nada mal. Aquí va el experimento:



- ☑ Practiquen el procedimiento de Tzara, pero no utilizando un diario sino un texto literario.
- ☑ Lean la barbaridad “infinitamente original” que hayan producido.
- ☑ El azar todo lo puede: tal vez alguna línea del texto contenga más de una idea o imagen insólitas. Subráyenlas.
- ☑ Usen las imágenes como células poéticas generadoras de otras, o como células narrativas disparadoras de alguna historia. Para lograrlo, relacionen este ejercicio con lo que hemos dicho acerca

de la asociación en la nota 10, y con la práctica que realizaron en ella.

## 19. LA DICHA EN ACCIÓN

Trama y revés al mismo tiempo, la poesía, como la fe, no se explica: se vive. Esto suena a lugar común, pero es así. Les aseguro: pueden pasarse toda la vida escarbando en los recovecos de los versos para “entender” lo que dicen; sin embargo, cuantas más sondas le echen al poema intentando capturarlo, más se alejará de ustedes camino a las profundidades.

Quizá la clave consista en ser menos críticos y más humanos. Según T. S. Eliot, el mejor crítico es aquel que nos hace amar el poema. Y éstas no son sólo palabras bonitas. Encierran toda una pedagogía, una filosofía del gusto.

Lean con esos ojos incontaminados toda la poesía que puedan. Si su temperamento se corresponde con el de los prosistas, igualmente lean poesía: la palabra justa es el patrimonio del poeta. Conozco a muchos narradores que partieron de la poesía, y que en realidad nunca la abandonaron: ella les sopla al oído la palabra clave, siempre pura, siempre cargada de pasión.

Lean poesía, y entrénense con ella:



- ☒ Transcriban algún poema en un costado de la hoja. Pueden usar cualquiera de los textos que aparecen en la nota próxima.
- ☒ En el borde opuesto intenten escribir su versión en prosa. Traten de hacerlo con la menor cantidad posible de palabras.
- ☒ Ahora busquen una prosa que ustedes hayan escrito y compongan al lado la versión en poesía.

- ☑ Reflexionen acerca de los problemas que se les hayan presentado.

Una cosa más, con ánimo de molestar: lean poesía, vivan la poesía.

Aprendan versos de memoria, vuélvanse locos con Catulo, Gelman, Poe, Lorca, qué sé yo. Busquen las obras completas de Gironde y Pizarnik, los libros de los poetas reunidos en torno a las revistas *Xul* y *Último Reino*. Hurguen en Leónidas Lamborghini, Madariaga, Pasini, Zelarayán. Busquen en el *Diario de Poesía* y en *El Jabalí*. La editorial *Libros de Tierra Firme* reúne excelente poesía argentina contemporánea. Si les gusta navegar por el cyberespacio, visiten [www.poesia.com](http://www.poesia.com) o [www.epc.buffalo.edu](http://www.epc.buffalo.edu) (*Electronic Poetry Center*).

Lean poesía de todos lados, no sólo la nuestra. Consulten a los libreros: sé de muchos de ellos que escriben poesía cuando en sus ratos de ocio no están vendiendo libros. Bienaventurados los que tengan un amigo poeta y librero.

## 20. BRILLOS II

Como verdaderos creadores que eran, los poetas del surrealismo supieron valerse de un instrumento maravilloso: la imaginación. La dejaron libre y así unieron realidades distintas, provocaron afinidades insospechadas entre ellos, nosotros y el mundo; también supieron escuchar sus sueños, y a menudo escribían de manera automática, sin pensar, para dejar que hablara el inconsciente. Ejercitando su capacidad de asociación, lograban entrar en un particular estado de gracia poética.

Entonces, ya estaban preparados para expresar lo inexpresable. Escuchemos tres voces superlativas.

Paul Éluard:

Veo arder el agua pura y la hierba matutina

Voy de flor en flor sobre un cuerpo auroral  
Mediodía duerme quiero rodearlo de clamores  
Honrarlo en su luz de aromas y destellos

Jean Arp:

El viento acaricia los árboles domesticados.  
Cierro los ojos.  
Es de noche.  
Súbitamente en la noche me despierto.  
Los pájaros cantan.  
Es de día.  
Montañas líquidas flotan en el aire.  
Abro los ojos y me duermo de pie sobre la  
    plaza blanca.  
El paraguas de las estrellas se cubre de labios.

Jacques Prévert:

no encuentra más que un recuerdo torpe  
    indecente  
la imagen de una vieja señora desnuda  
que sentada sobre la joroba de un camello  
teje malignamente una tortilla de guano

Lo lírico, lo insólito, lo grotesco...

No piensen, por favor, que estas maravillas surgen así, “automáticamente”, que el escritor las pone como vienen. Los poetas surrealistas eran verdaderos creadores cuya influencia podemos rastrear sin esfuerzo en el mundo, y no sólo en el terreno de la poesía. En otras palabras, si el surrealismo hubiese sido apenas un juego para esparitar burgueses, nada habría quedado de él. Respecto de esos artificios, de esas técnicas para extraer oro de la zona oscura del cerebro, André Breton, el líder intelectual del movimiento, hablaba de la disposición de dicho material con miras al poema.

Vemos que los campeones del inconsciente también

creían en aquello de reescribir y corregir. Es que las medidas técnicas de abolición de la razón, sin el objetivo de ordenar el material con un fin estético, no conducen a nada, artísticamente hablando. Sin dirección aparente, a lo sumo pueden servir para el gabinete científico, pero nada más. Louis Aragon, surrealista de la primera hora (conoció a Breton en 1917, cuando los dos practicaban medicina de guerra), echó luz sobre el asunto de las técnicas aleatorias en su *Tratado del estilo*:

Si escriben, siguiendo un método surrealista,  
tristes imbecilidades, serán, sin atenuantes, tristes imbecilidades.

Asomemos la nariz en el abismo del inconsciente teniendo en cuenta que una cosa es la psicología experimental y otra, muy distinta, el arte.

Entre el bloque de mármol y el *David* hay años luz.  
Y un artista que *forma*, claro está.

## 21. DESPARRAMANDO CADÁVERES SOBRE LA MESA

Una técnica colectiva creada por los maestros surrealistas los ayudará a obtener mármol, al igual que el método dadá que practicaron en la nota 18. Señoras y señores —lo habrán adivinado por el título de esta nota—, démosle una cálida bienvenida al “cadáver exquisito”, un caballero muy conocido en el ámbito de los talleres literarios. Como bien sugiere Aldo Pellegrini en su indispensable *Antología de la poesía surrealista*, esta técnica pone de relieve, más que ninguna otra, la importancia que daban los surrealistas a lo casual y a lo accidental, verdaderas fuentes de posibilidades creativas. “De un modo general —apunta Pellegrini—, el poeta aprovecha la incidencia del azar para hacer surgir imágenes que existían latentes en su propio espíritu.”

Oro. Mármol.



Ahora descubriremos por qué un cadáver puede tildarse de “exquisito” y en qué consiste la operación, si continuamos leyendo a Pellegrini:

Cadáver exquisito: juego poético realizado colectivamente por los surrealistas y cuyo nombre deriva de la primera frase obtenida por ese mecanismo: *Le cadavre exquis boira le vin nouveau*. Cada persona agrega una o más palabras ignorando las que colocan los otros y siguiendo el desarrollo gramatical lógico: primero un sustantivo, luego adjetivo, verbo, complementos.

Lo ideal es jugar en grupo, pero aquí va una adaptación para escritores antisociales o, simplemente, solitarios:



- ✓ Busquen, al azar, cuatro libros de su biblioteca.
- ✓ Abran el primero en cualquier parte, y fíjense cuál es el primer sustantivo que aparece. Anótenlo.
- ✓ Repitan el método con el segundo libro, pero ahora busquen un adjetivo. Péguenlo al sustantivo.
- ✓ Por último busquen verbo y complementos en el tercero y cuarto libros respectivamente.
- ✓ Con ganas de maravillarse, lean la oración obtenida.
- ✓ Usen las imágenes como células poéticas, o como células narrativas (véase el ejercicio de la nota 18), para generar nuevas creaciones.

Como guía, a continuación pondré un “cadáver exquisito” y el texto que éste inspiró.

Palabras encontradas al azar:

agua / primer / gastar / el piano asquerosamente

Frase resultante:

El agua primera gasta el piano asquerosamente.

Texto sugerido por la imagen:

En pocos minutos, las autoridades demolerán la represa. Lo sé porque he estado allí.

La gente no me creerá, no intentaré convencer a nadie. Yo sólo vine para cumplir mi último deseo: escuchar música.

Una estridencia de metales y redoblantes resuena por todo el teatro. El coro estalla en un delirio de agudos. Pienso en el piano como en un navío a punto de partir. Sé que el concierto terminará antes de lo previsto: la inundación entrará enseguida.

Veo el final de la sala, detrás de los músicos. Imagino lo que será la avenida muy pronto. El agua rebullirá en espuma y resplandores. El ruido recordará el rugido de horror de las cataratas, superará al coral de bronces, a los cantantes y a los percussionistas.

Ésta será mi visión final: el agua rebosando el universo, el agua arremetiendo desde afuera, el agua entrando a torrentes, diluyendo a los músicos y al público como si fueran de azúcar.

Y en medio de la tempestad se alzarán el piano formidable, cabeceando entre olas de butacas, atriles, instrumentos y fracs.

## **22. DETENERSE**

Cuando uno está embaldado escribiendo se olvida hasta

de cómo se llama. Es una sensación de felicidad increíble: tener todo el día para nosotros, disponer de las palabras como se nos antoje, imaginar situaciones y argumentos demenciales, copiar las cosas inconcebibles que nos dictan nuestros personajes. Uno se siente en el aire, volando con la pluma o la computadora. Entra por “el agujero en el papel” que Stephen King celebra en *Misery*. Como decía Chateaubriand, las ideas explotan como en una reacción en cadena. Desaparecen la DGI, la suegra, el perro del vecino.

Pero no hay que desperdiciar ese material, ese magma insospechado. Flaco favor les haríamos a nuestros textos si dejáramos las cosas como están. Cuando llegue el momento de corregir, rastrillemos sin apuro. Es cuestión de acostumbrarse. En esto, como en todo, hay que abrir el ojo.

Debemos detenernos. El otro día estaba cepillándome los dientes y se me ocurrió leer lo que algún publicitario apresurado escribió en el pomo del dentífrico:

Visite a su dentista periódicamente.

Contiene monofluor fosfato de sodio y fluoruro de sodio.

Ojo: en el ejemplo no hay contexto que valga. Lo que está escrito, así queda. Me dirán: “Pero todos entendemos que el redactor quería referirse a la pasta y no al dentista”. Exacto, ustedes lo han dicho: *quería*, pero no lo logró. Nos obligó a parar de leer para poder interpretar: impidió que la cosa siguiera fluyendo.

Conclusión: debemos detenernos, para que el lector no se detenga a pensar en qué habremos querido decir realmente.

El poeta latino Horacio tiene una imagen muy gráfica para burlarse de los colegas precipitados. Cuando describe a Lucilio dictando versos lo muestra *Stans pede in uno* (apoyado en un solo pie).

Afirmémonos en nuestros dos pies, con el rastrillo en la mano. Detengámonos, para bien del dinamismo.

## 23. LA VERDAD ESTÁ A LA VUELTA DE LA ESQUINA

Un buen autor, que escribe con cuidado, descubre a menudo que aquella frase que buscaba desde hacía largo tiempo sin dar con ella era —al fin encontrada— la más simple, la más natural, la que aparentemente debía haberse presentado, desde el inicio, sin esfuerzo.

Lo que acaban de leer fue escrito por Jean de La Bruyère hace trescientos años. Lo extraje de *Los caracteres* —libro donde el escritor francés, sin ninguna piedad, nos cuenta lacras y virtudes de la sociedad de su época. En otro tramo de la obra, “De la sociedad y la conversación”, La Bruyère vuelve a darnos otra cátedra sobre la expresión natural de las ideas:

—¿Qué dices...? En verdad que no te comprendo... Pero no, no lo repitas... Al fin comienzo a entender... Quieres, Acís, decirme que hace frío. ¿Por qué no dices: “Hace frío”? ¿Pretendes comunicarme que llueve o nieva? Pues habla así: “Llueve... nieva...”. ¿Adviertes que mi rostro respalde de alegría, y deseas felicitarme por ese júbilo...? Con una frase puedes hacerlo: “Me congratulo por tu buena cara”. Arguyes: “Ese lenguaje es sencillo y claro, pero me enoja su laconismo...”. ¡Cómo!, Acís, ¿tanto mal hay en que se nos entienda cuando hablamos?

Así hablaba el temido La Bruyère. Y pegándoles, de paso, un buen palo a los escritores de frases pomposas, embrolladas, cuyo sentido “ornamental” complica cualquier significado, por simple que sea. Propugnaba La Bruyère lo que los buenos escritores de todos los tiempos no se cansaron ni se cansarán de demostrar con sus textos: el mejor estilo es aquel que expresa las ideas con las palabras justas. Veamos tres ejemplos.

Juan José Arreola:

Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada.

Marcelo Zamboni:

Un febrero lluvioso, mientras recorría el fondo del terreno, encontré a un tipo tirado entre el barro al costado de una zanja. Tenía una herida grande y sucia en la pierna. La fiebre lo hacía delirar. No le pregunté ni quién era ni de dónde venía. Lo cargué sobre los hombros, curé su pierna y con trapos húmedos le bajé la fiebre. Al anochecer me acerqué a la cama donde lo había dejado. Se replegó sobre el colchón como un animal.

Silvia Schujer:

Oliverio coleccionaba preguntas como quien junta figuritas.

Hasta que un día conoció a María Laura. O se le acabó la tinta. Y desde entonces, sin proponérselo, un nuevo cuaderno se le fue llenando de respuestas.

Pero llegar a esto requiere esfuerzo. Tendemos a escribir con un estilo ajeno, grandilocuente. Nos enseñaron que *así* se escribe la literatura. ¿Dónde se originó la confusión? No sé.

Lo cierto es que a todos nos pasa. Y sobre todo al principio de la carrera: sencillamente, los escritores que recién se inician no son conscientes del problema.

Y si no, lean, en lo posible, los primeros borradores de alguna obra.

O escuchen hablar a los autores acerca de sus textos tempranos.

## 24. ¿EN QUÉ CONSISTE LA DIFICULTAD?

¿Por qué será que hablando se entiende la gente, y no escribiendo?

- *Porque del pensamiento al lenguaje escrito hay un trecho enorme.* Una cosa es tener en la cabeza la visión mental de una imagen o una secuencia; y otra, muy diferente, es poner esa imagen o esa secuencia, que son de aire, nada menos que en palabras. Y por escrito.

- *Porque nos sentamos a escribir y es como si nos insertáramos en la cabeza un “software literario”.* Un programa plagado de frases hechas, de repeticiones, de lugares comunes, de imprecisiones, de “galleguismos”, de floripondios falsamente elegantes.

- *Porque es mucho más fácil escribir como todo el mundo que escribir con las palabras de uno.* Créase o no: todavía sigo leyendo, como jurado de concursos, la expresión “blancas palomitas” —así, con el adjetivo antepuesto— para metaforizar a un grupo de colegiales.

- *Porque nos cuesta corregir.* Creemos que corrigiendo somos menos naturales, menos espontáneos.

- *Porque durante toda la infancia y la adolescencia nos vendieron la idea de que la literatura y el arte en general eran deportes para príncipes.* ¿Cuántas veces lo habremos oído? La inspiración era propiedad de unos pocos seres iluminados que obedecían ciegamente a su musa y a quienes las cosas les salían así, de primera intención.

## 25. HABLA SIR LAWRENCE

Terminaba Olivier de interpretar una obra de Shakespeare. Después de la función, un periodista alabó su estilo de actuación.

“¡Qué maravilla, sir Lawrence! —dijo—. ¡Cuánta espontaneidad en el personaje!”

“Es verdad —contestó Olivier—, salió espontáneo: lo estuve ensayando durante seis meses.”

Ser claro. Ser sencillo. Ser cuidadoso. Esforzarse para resultar natural y “espontáneo”.

Corrección mediante.

## 26. POR DÓNDE EMPEZAR A CORREGIR

Llegó la hora de ponerse a corregir, y quisiera estar con ustedes en este momento. Sé que de todos modos los acompaño, gracias al lenguaje. Pero les juro que me gustaría saltar desde estas líneas para darles una mano en persona.

Veo que han terminado de escribir su amanecer, el que esbozaron a partir de la nota 4 y pusieron en marcha mediante el trabajo que sugiere la nota 5. Si no trabajaron con los ejercicios apuntados, no importa: les pido que traigan entonces otra página, o aquel fragmento que escribieron hace unos días y que no los dejó satisfechos:

La oscura noche parecía guardar un dejo de luminosidad y las estrellas plateadas brillaban lípidamente en el cielo como pequeños pabilos encendidos mientras que el viento, con su vigor, soplaba como haciéndolas vacilar. La pálida silueta de la luna se recortaba nítidamente tras las elevadas cimas de las colinas.

Comiencen el trabajo de corrección siguiendo aproximadamente estos pasos:



- ☒ Relean el segundo ejemplo de La Bruyère (nota 23).
- ☒ En el espíritu de La Bruyère, vuelvan al texto que hayan escrito, o al “modelo” que anoté más arriba.
- ☒ Subrayen donde les parezca que el sentido está

expresado con pomposidad, con esa falsa ostentación que se suele considerar “artística”.

- ✓ Marquen todos los adjetivos. Verifiquen si cada uno de ellos le agrega algo a su sustantivo.
- ✓ Subrayen palabras repetidas, y vean si la repetición es pertinente.
- ✓ “Traduzcan” las ideas en términos claros y precisos.
- ✓ Comparen la primera versión con la versión final, para verificar si en ésta han dicho todo lo que se habían propuesto decir.

A manera de guía, introduciré modificaciones en mi “ejemplo” siguiendo los pasos apuntados.

- ✓ Subrayo donde me parece que el sentido está expresado con pomposidad, “artísticamente”:

La oscura noche parecía guardar un dejo de luminosidad y las estrellas plateadas brillaban lípidamente en el cielo como pequeños pabilos encendidos mientras que el viento, con su vigor, soplabá como haciéndolas vacilar. La pálida silueta de la luna se recortaba nítidamente tras las elevadas cimas de las colinas.

¡Cáspita! No encontré una sola idea expresada con sencillez. Es verdad. En todas he querido “hacerme el artista” (véase la nota 3).

- ✓ Subrayo todos los adjetivos...

La oscura noche parecía guardar un dejo de luminosidad y las estrellas plateadas brillaban



límpidamente en el cielo como pequeños pabilos encendidos mientras que el viento, con su vigor, soplabla como haciéndolas vacilar. La pálida silueta de la luna se recortaba nítidamente tras las elevadas cimas de las colinas.

- ☑ Verifico si cada uno de ellos le agrega algo a su sustantivo:

*Oscura* noche. ¿A ustedes qué les parece? Hasta que nadie diga lo contrario, la noche siempre es oscura. El adjetivo no agrega nada. Además, la anteposición trae reminiscencias “poéticas”.

*Estrellas plateadas*: lo dicho respecto del caso anterior.

*Pequeños pabilos encendidos*: ¿dónde se ha visto un pabilo que no sea pequeño? Decir que están encendidos es redundante: más adelante se lee que el viento los hará vacilar, y si estuvieran apagados no podría hacerlo, ¿verdad?

*Pálida* silueta: éste es discutible. Podría agregar algo porque la luna no siempre es pálida. Lo que sucede es que la expresión “pálida silueta” es un lugar común, una especie de pareja inseparable.

*Elevadas* cimas: también el adjetivo es redundante. Puede haber cimas no elevadas, claro. Pero la palabra “cima” nos da, por sí sola, significado de elevación; o de cierta elevación, que es lo mismo.

- ☑ Subrayo palabras repetidas...

La oscura noche parecía guardar un dejo de luminosidad y las estrellas plateadas brillaban límpidamente en el cielo como pequeños pabilos encendidos mientras que el viento, con su vigor, soplabla como haciéndolas vacilar. La pálida si-

luna de la luna se recortaba nítidamente tras las elevadas cimas de las colinas.

Descubro que el segundo nexo comparativo está de más. Podría eliminarlo y nada cambiaría.

- ☑ Ahora procuraré “traducir” las ideas en *términos claros*.

La oscura noche parecía guardar un dejo de luminosidad y las estrellas plateadas brillaban límpidamente en el cielo

*La noche era clara, y las estrellas*

como pequeños pabilos encendidos mientras que el viento, con su vigor, soplaba como haciéndolas vacilar.

*parecían llamitas al viento.*

La pálida silueta de la luna se recortaba nítidamente tras las elevadas cimas de las colinas.

*La luna se veía detrás de las colinas.*

- ☑ Comparo la primera versión con la versión final, para verificar si en ésta he dicho todo lo que me había propuesto decir.

Versión original:

La oscura noche parecía guardar un dejo de luminosidad y las estrellas plateadas brillaban límpidamente en el cielo como pequeños pabilos encendidos mientras que el viento, con su vigor,

soplaba como haciéndolas vacilar. La pálida silueta de la luna se recortaba nítidamente tras las elevadas cimas de las colinas.

Segunda versión:

La noche era clara, y las estrellas parecían llamitas al viento. La luna se veía detrás de las colinas.

Conclusión: dije en diecinueve palabras lo que antes expresé con cuarenta y nueve (aunque sospecho que podría seguir corrigiendo).

Seamos concisos. Siempre.

Y ante la duda —muchos de ustedes saben a qué me refiero—, acudamos a los buenos libros. He aquí tres ejemplos: Gabriel Miró, Chateaubriand y Stephen King.

Quedó la noche desoladora y clara, y parecía más grande que todas las noches...

La luna reposaba sobre las colinas lejanas.

Había una luna como una fina rodaja de melón y corría una levisima brisa.

Como siempre, los grandes maestros tienen mucho que enseñarnos.

## **27. POR DÓNDE SEGUIR**

Después de este primer bosquejo, se puede repetir todo el procedimiento una y otra vez. Y siempre nos quedará la sensación de que las frases pueden ser corregidas nuevamente. Nada es definitivo; si así fuera, el goce de escribir se limitaría a adaptar nuestros textos a una receta. Es necesario seguir puliendo el estilo para dejar-

lo limpio, sin ripios ni rebabas. Es necesario trabajar de manera constante: retroceder en frío sobre las palabras.

¿Cuándo parar? Quizá cuando estemos convencidos de que tales frases no se pueden escribir de otro modo. Por ejemplo, respecto del párrafo corregido en la nota anterior, me desafío a mí mismo a seguir probando combinaciones, a intentar concentrarlo más todavía. Veo que está escrito en dos frases:

La noche era clara, y las estrellas parecían  
llamitas al viento. La luna se veía detrás de las  
colinas.

¿Qué sucederá si me empeño en transformarlas en una sola? Probemos.

Tacharé todo lo que “une” las ideas, porque veo que también las separa. Es como en la ópera de Wagner, cuando Tristán se queja de ese nexo “e”, que, si bien es cierto que lo une con Isolda, también lo separa de ella: Tristán, por un lado, “e” Isolda por el otro. A Tristán le gustaría que ellos fueran uno: Tristanisolda. Sigamos su criterio unificador. El elemento que a simple vista separa las frases es el punto seguido. Eliminémoslo. También esa “y”, que une pero separa:

La noche era clara, y las estrellas parecían  
llamitas al viento—La luna se veía detrás de las  
colinas.

Sigo probando. ¿Qué pasa si en lugar de tachar la “y” la uso para sustituir el punto seguido?

La noche era clara, las estrellas parecían llama-  
mitas al viento y la luna se veía detrás de las  
colinas.

Obtuve lo que quería: fundí dos frases en una.

Sin embargo, releo lo escrito y me suena a una descripción quieta, sin vida. Más bien parece una mera enumeración, un listado de elementos que cuelgan bonitamente del cielo: “Con la noche pasa esto, con las estrellas pasa aquello, etc.”. Trataré de quebrar ese ritmo (o, mejor dicho, esa falta de ritmo). El procedimiento será el mismo: la fusión; ahora, operando en las dos primeras ideas. En este ejemplo, bastará con hacer de la noche un escenario, un circunstancial de lugar:

**En** la noche ~~era~~ clara, las estrellas parecían llamitas al viento y la luna se veía detrás de las colinas.

Creo que ganó en “movimiento”. Ahora me gustaría verificar de qué manera suena mejor. Releo entonces en voz alta, colocando la coma en dos lugares diferentes:

En la noche clara, las estrellas parecían llamitas al viento y la luna se veía detrás de las colinas.

En la noche clara las estrellas parecían llamitas al viento, y la luna se veía detrás de las colinas.

Según María Moliner, la coma puede usarse u omitirse “en cualquier caso en que el sentido o la expresión lo hacen necesario”. Dispuesto entonces a optar libremente, me gusta más la segunda variante: la coma después de “viento” separa con naturalidad las dos ideas: “estrellas-en-noche” y “luna-en-colinas”.

Además, sin la coma en la primera imagen, me parece que las estrellas titilan con más dinamismo:

En la noche clara las estrellas parecían llamitas al viento

Comparemos ahora la primera versión con la “última”. He aquí la primera versión:

La oscura noche parecía guardar un dejo de luminosidad y las estrellas plateadas brillaban límpidamente en el cielo como pequeños pabilos encendidos mientras que el viento, con su vigor, soplabla como haciéndolas vacilar. La pálida silueta de la luna se recortaba nítidamente tras las elevadas cimas de las colinas.

He aquí la “última”:

En la noche clara las estrellas parecían llamas al viento, y la luna se veía detrás de las colinas.

Creo que algo hemos ganado. Pero...

Pero debo confesarlo de una vez: a esta altura, aquel diminutivo “llamitas” me irrita, ¡no lo soporto!

Lo dicho: siempre nos quedará la sensación de que las frases se pueden corregir nuevamente.

Paciencia.

Ya veremos qué se puede seguir haciendo.

## 28. UNA DE CAL

Veo que trabajaron sus propios escritos con los procedimientos que describí en las dos notas anteriores. Y me parece muy bien. Como dice un proverbio chino, para recorrer grandes distancias siempre se comienza con un pequeño paso: hemos encontrado juntos la punta de la madeja en esto de cortar y corregir.

Apoyándonos en las estrategias que esbozamos desde los primeros apuntes, y repasando objetivos y medios, lo esencial del trabajo que acabamos de hacer *dentro* del texto se sintetiza en estos cinco puntos:

1. Reflexionamos sobre la necesidad de clarificar el estilo.
2. Nos detuvimos a releer nuestra página.
3. “Tradujimos” expresiones sobrecargadas.
4. Detectamos adjetivos que no aportaban nada.
5. Reforzamos significados fusionando frases.

Y valió la pena.



- ☒ Copien la lista. Les será verdaderamente útil leerla antes de sentarse a corregir.

## 29. UNA DE ARENA

Por ahora, todo está muy lindo. Pero llegó el momento de decirles algo. No hubiera querido hacerlo; sin embargo, aterrizando en este punto del libro... en fin, tengo que darles un par de pésimas noticias. Espero no desilusionar a nadie (y, pensándolo bien, quizás alguno de ustedes hasta me dará las gracias).

• NOTICIA PÉSIMA “A”: *La utilidad de este libro es nula si ustedes lo adoptan como un programa infalible.* En el arte, lo dije antes, no existen los dogmas ni los recetarios. Sólo disponemos de ciertos procedimientos, de guías de ruta. No más. En literatura hay acuerdos generales sobre muy pocas cosas. Conozco a poetas y a cuentistas excelentes que trabajan de maneras distintas de las de otros poetas y cuentistas no menos excelentes. Pero, ya sea que usen frases cortas o frases largas, siempre un común denominador unirá a todos los buenos escritores: sus textos son claros, su estilo fluye, sus ideas viven.

• NOTICIA PÉSIMA “B”: *Los esquemas de corrección son solamente eso: esquemas.* Sería una locura suponer que los textos pueden transformarse en ejemplos de maestría

literaria sólo mediante la mera aplicación de métodos calculados al milímetro. Si sospechan que el trabajo se reduce a poner friamente en práctica algunas técnicas más o menos ingeniosas, están listos. Si creen en aquello de “los engranajes, los mecanismos del texto”, mejor dedíquense a la relojería, no pierdan tiempo con la literatura. Acá hay que dejar el alma, como en todo lo que vale la pena.

Escuchemos la voz de Friedrich Nietzsche:

De todo lo que se escribe, sólo me interesa lo que se escribe con la propia sangre. Escribe con la sangre y así aprenderás que la sangre es espíritu.

En resumen, la cosa quedará estancada si no le hacemos un lugar a la magia en el centro de nuestra literatura.

Las prácticas de corte y corrección que he sugerido y sugeriré tienden a que cada uno se forme su propio estilo. Por algo se empieza. Después, con el trabajo, vendrán la originalidad, el gusto por el detalle o por la amplificación, el desborde imaginativo, la sobria arquitectura, el festín del espíritu, la sangre.

### 30. HABLANDO EN CHINO

Debemos preservarnos: hay mucha hojarasca en el camino, mucho polvo, mucha palabrería. Uno lee ciertos libros de “crítica literaria” y tiene la impresión de que el autor está hablando para él solo. ¿No les ha sucedido lo mismo a ustedes? ¿No les pareció que lo que en tales sedudos volúmenes se “desarrolla” en treinta páginas se podría haber dicho en tres?

Lo repito: debemos cuidarnos. Las enseñanzas del filósofo chino Soi Chan Ta pululan por las calles atrapando incautos: basta que sus discípulos se expresen con palabras difíciles para que muchos ingenuos supongan que son sabios. El ultraconciso “ser o no ser” de Shakespeare hoy



tiene más significación que nunca. ¿Qué hacer? Como escritores en formación, encontrarnos a nosotros mismos, conocernos, estudiar nuestras potencias y limitaciones, ver —por qué no— a qué escritores nos gustaría parecernos.

Pero, sobre todo, debemos escribir lo que nos pasa.

Ir derecho al inconsciente para buscar ese material que, por fuerza, será distinto del de los demás.

Y contar nuestra historia con nuestras propias palabras; en definitiva, decir lo que tenemos que decir.

En el fondo del asunto, lograr todo esto supone dar con el criterio de corrección que mejor se adapte al estilo propio, al estilo con que nos gustaría expresarnos por escrito: las buenas ideas no bastan por sí solas.

Una vía conveniente para empezar la búsqueda es prestar atención cuando nuestros escritores favoritos hablan de su trabajo. Pero ojo: jamás oí que ninguno de ellos, favorito o no, defendiera la imprecisión, el estilo “germánico”, la falta de claridad, la sobrecarga, el amaneramiento. Todo es aprovechable en el discurso de un intelectual, nos guste o no su manera de escribir. En lo personal, por ejemplo, puedo apreciar pocas cosas de todo lo que he leído de Sartre; pero no por eso dejo de servirme de estas palabras suyas:

El estilo es la suprema cortesía del autor para con su lector.

E inmediatamente las relaciono con el lema del taller literario que el narrador uruguayo Tarik Carson coordinaba junto con Daniel Croci hace unos años:

Cualquiera escribe, pero ser escritor es saber hacerlo para los demás.

Ambas ideas —que en esencia son una— hablan de algo básico que muchos autores parecen olvidar: escribir y leer forman parte de un mismo proceso de comunicación.

Se escribe con el corazón en la mano.  
No hay otra.

### 31. HABLANDO CLARO (SEGUNDO ELOGIO DE LA CORRECCIÓN)

Aunque ustedes no lo crean, existen talleres literarios cuyos integrantes no practican terapia de grupo.

Durante varios años, la recordada Mirta Meyer coordinó en la Biblioteca Roque Sáenz Peña el taller El Castillito, bajo la certeza de que hacer magia con la palabra escrita requiere transpiración además de inspiración.

Oigamos su experiencia, en la entrevista exclusiva que mi amiga me concedió para la primera edición de este libro (1997):

MARCELO DI MARCO: ¿Qué lugar le das a la corrección en tu taller?

MIRTA MEYER: El *editing* es muy importante. Después de discutir sobre el contenido de un texto se empieza a trabajar frase por frase. No sólo para ver si los signos de puntuación están bien o mal colocados, por supuesto, sino para lograr un tono, una cadencia en la prosa. Ver, por ejemplo, qué sinónimos pueden ir y cuáles no. MDM: ¿A qué logro literario se apunta trabajando de esa manera?

MM: A que el escritor en potencia mejore su propia voz. No se puede siquiera pensar en imponer determinado estilo. Se busca que cada cual, dentro del suyo, pueda escribir lo mejor posible.

MDM: ¿Qué significa “escribir mejor”?

MM: Poder transmitir con mayor justeza lo que tenga que decirse. Poder expresarlo con mayor riqueza idiomática, con mayor poesía.

MDM: ¿Por dónde puede uno empezar a corregir?

MM: Una primera instancia sería verificar si cada palabra está en el lugar y en el momento correctos.

En general, luego de una lectura global del texto, yo empiezo a trabajar las frases, los párrafos. Voy, digamos, de menor a mayor, e incluso tachando párrafos completos en bien de la expresividad.

MdM: ¿Por ejemplo?

MM: Bueno, puede haber en un cuento un párrafo hermoso que no va con el estilo, o que no queda bien en ese lugar. Supongamos que en un diálogo hay tres o cuatro líneas que, en sí, no son incorrectas, pero no aportan nada nuevo. O le adelantan cosas al lector, o las retrasan. Todo eso vuela.

MdM: ¿Quién te indica todo eso?

MM: Creo que el contexto.

MdM: ¿Cómo reaccionan los talleristas ante la corrección?

MM: En las primeras reuniones, con renuencia. Después, cuando ven los resultados, se adaptan de una manera increíble. No sólo eso, también ayudan en la corrección, obviamente. A veces son más papistas que el papa, y corrigen más que yo.

MdM: ¿Cuándo hay que parar de corregir?

MM: Cuando el texto logró ser lo mejor posible, cuando el autor y los miembros del taller consideran que el texto ha quedado correcto. No hay una receta. También se corta cuando uno a veces dice: “Bueno, en este momento preciso ya no se puede hacer más; pero el final no es efectivo: guardálo, pensálo, porque tal vez en tres meses sale otra cosa”. Y se llevan ese final y lo trabajan. Con esto, uno intenta crear cierta...

MdM: ¿Cierta independencia, tal vez?

MM: Exacto. No se puede ser tallerista toda la vida.

## **32. ENTRE EL CIELO Y EL INFIERNO**

Ya casi es un lugar común preguntarse por estas curiosidades, pero lo haré de todos modos: ¿por qué será que Borges nunca escribió una novela?; ¿dónde están los

cuentos de Ernesto Sabato?; ¿por qué escribimos lo que escribimos?

No tengo la menor idea, pero creo que es cuestión de temperamentos. Sí estoy seguro de una cosa: la decisión de uno no importa. Escribimos lo que nuestros fantasmas quieren que escribamos. Las consignas de trabajo sirven sólo para soltar la muñeca, para mantener la mente fresca sacando material.

Escribir es otra cosa.

Escribir es tratar ese bloque de mármol según nuestros intereses y nuestra capacidad imaginativa.

Hay quienes se sienten en la gloria tallando poemas gota a gota. Otros van desplegando su universo intelectual por el camino del ensayo, o se valen de las resonancias de la prosa poética. A la vuelta de la esquina están la novela y el cuento para los tenaces y para quienes aman pesar sus palabras en miligramos.

Pero la decisión de uno, repito, no importa. En todo este asunto tiene mucho más que ver el hecho de estar empeñados en la conquista de un estilo propio. Porque esa búsqueda —esa necesidad— crea, por sí sola, convicciones profundas. Sobre todo, marca caminos. Uno aprende a explorar en los textos la fuerza transformadora de las palabras.

Empieza a volverse maniático.

Sospecha que el cuento o el poema son como obras de una delicada arquitectura; sabe, íntimamente, que así es.

Veamos en el siguiente ejercicio lo que sucede cuando no nos detenemos a corregir con rigor en los recovecos de la frase.



✓ Lean atentamente estos dos versos, y tiemblen:

Te busco y llamo sin cesar.  
Por la fe en la oscuridad.

- ☑ En realidad, la intención del poeta era invocar al Señor, expresar su anhelo de encontrarlo a pesar de las dificultades. Sin embargo, dice que le tiene fe a la oscuridad. En fin: acaba de llamar al innombrable.
- ☑ Sin trasponer nada ni agregar o alterar una sola palabra, ayudemos al poeta a invocar al Señor.
- ☑ Si todavía huelen azufre, busquen la pista que les apuntaré en el último párrafo de esta nota.

Hablábamos de la analogía entre la arquitectura de la frase y la arquitectura a secas. Es improbable que quien habite una casa —el lector— esté pensando constantemente en los planos que posibilitaron su construcción, en los cálculos que determinaron que esta columna o aquella pared tengan funciones específicas. Con el arquitecto —el escritor— no sucede lo mismo: ésa es justamente su misión.

Así como un edificio puede derrumbarse por la ausencia de una viga, la falta de una simple coma puede llevarnos a la condenación eterna.

### 33. CUESTIÓN DE OÍDO II

Teologías aparte, convengamos en que el uso incorrecto de los signos de puntuación es un demonio a vencer. Muchos talleristas vienen con la misma dificultad, preocupados porque tienen “problemas con las comas”, o porque nunca saben cuándo va punto seguido o punto aparte. Y es necesario que todo escritor que quiera expresarse con claridad tenga presente este problema. Los signos mal colocados pueden:

- Crear dudas sobre el sentido de la frase:

Alberto nos contó que irá a ver *Mars Attacks!*

con Irma, Mario y Liliana ya fueron y les ha gustado.

- Hacernos decir disparates:

Los críticos literarios, que saben de lo que hablan, pueden enriquecer el trabajo del escritor.

- Provocar una pelea con el cadete a la hora del almuerzo:

Por favor andá a comprar, salame.

Ejemplos como los que se me acaban de ocurrir aparecen con mucha frecuencia en los textos que se llevan al taller.

¿Cómo detectar el error? Me parece particularmente útil empezar por leerle al grupo en voz alta sus cuentos y sus poemas. Al hacerlo, respeto escrupulosamente la puntuación tal como está marcada por el tallerista. Entonces, cuando se escuchan, interrumpen mi lectura. Lo que habían querido expresar, aclaran, era otra cosa:

Alberto nos contó que irá a ver *Mars Attacks!* con Irma. Mario y Liliana ya fueron, y les ha gustado.

Los críticos literarios que saben de lo que hablan pueden enriquecer el trabajo del escritor.

Por favor, andá a comprar salame.

Les propongo el siguiente ejercicio, para trabajar en casa con sus propios textos:



- ✓ Lean sus páginas en voz alta, cerca del micrófono de un grabador.

- ☑ Reproduzcan lo grabado. Escuchen sus pausas cortas, sus pausas largas. Presten oído a la entonación, a la cadencia de las frases.
- ☑ Reproduzcan nuevamente lo grabado, pero siguiendo la audición con el texto. Verán que en la voz de ustedes hay pausas lógicas que no están puestas en el papel.
- ☑ Detengan la reproducción en cada una de esas pausas y escribanlas en su texto. Usen comas o puntos, o los signos que correspondan.
- ☑ Pidan a algún colega que les lea la nueva versión, y verán que se parece mucho a la de la cinta grabada.

Esto es algo que detecto en el trabajo de todos los días: cuando el tallerista se lee en voz alta, lee ignorando la puntuación incorrecta que tiene delante de sus ojos. Lee *bien*, no lo que está escrito. ¿Magia? En absoluto: la frase tiene un ritmo interno propio, que obedece a la respiración del escritor. Sencillamente, uno terminaría ahogándose si no tomara aire en ciertas zonas del texto. Por supuesto, la sintaxis también rige la puntuación, y eso pueden estudiarlo en cualquier Gramática escolar. Pero el secreto que les acabo de revelar es la cura más eficaz que conozco para el mal de puntuar incorrectamente.

Hagan la prueba y asómbrense.

## 34. ESCRIBIENDO EN COMA

He visto cantidades de escritos en los que el uso de la coma parece haberse convertido en una psicosis. Hasta es molesto para el ojo detectar esos minúsculos ganchitos colgando cada tres o cuatro palabras. Muchos escritores plagan de comas sus textos o, peor, las usan cuando las normas indican que no van. ¿Por qué no sucede lo mismo con el punto? Porque, en castellano, el uso de la coma es más arbitrario que el de los demás signos de puntuación.

Porque en castellano el uso de la coma es más arbitrario que el de los demás signos de puntuación. Esta repetición no es una errata: sirve para mostrarles que se pudieron obviar las comas sin alterar el sentido original.

No es que uno pueda hacer con este signo lo que se le ocurra. Por ejemplo, en el segundo caso de la nota anterior, las reglas (y la vida misma) dicen que el uso de las comas es inadecuado:

Los críticos literarios, que saben de lo que hablan, pueden enriquecer el trabajo del escritor.

El apresuramiento no se lleva bien con la eficacia. Usando las comas sin pensar en su utilidad le estoy diciendo a mi lector que *absolutamente todos* los críticos literarios saben de literatura. Lo cual sería muy lindo si fuera cierto.

## 35. ESCRIBIENDO EN COMA II

En la introducción a sus *Obras*, Gustavo Adolfo Bécquer nos da un ejemplo de cómo se puede usar la coma cuando no hay obligación de hacerlo. Espíen la sutileza de un poeta en acción y, de paso, vean con cuánta poesía se puede hablar sobre un tema complejísimo, que les sigue comiendo el coco a psicólogos y lingüistas:

Por los tenebrosos rincones de mi cerebro,  
acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes  
hijos de mi fantasía, esperando, en silencio,  
que el arte los vista de la palabra para poder presentarse  
decentes en la escena del mundo.

De acuerdo con las reglas, las comas que subrayé podrían haberse suprimido. Pero ahora conviene recordar aquello de Borges: *si suena bien, está bien*. Porque acá la eufonía contribuye a reforzar el sentido, no es un adorno;



la falta de esas comas hubiera dado a la frase una agilidad perniciosa, inadecuada para la idea de “silencio”. La gravedad de las pausas hace que el lector imagine a los hijos fantásticos de Bécquer como criaturas agazapadas a la espera de su hora.

Les tengo preparado un buen ejercicio que los ayudará a descubrir si las comas que han puesto en sus textos están de más.



- ✓ Busquen un escrito propio en el que barrunten la presencia de la plaga.
- ✓ Borren prolijamente todas las comas. Si trabajan con computadora, abran un nuevo documento. Si no, usen líquido corrector.
- ✓ Intenten leer el texto así, como ha quedado.
- ✓ Ahora, *escrupulosamente*, pongan las comas *sólo* donde hagan falta sí o sí (porque lo dice la norma y/o por motivos estéticos, como hizo Bécquer).

## 36. EFECTOS ESPECIALES

Relean los cuentos de Julio Cortázar y abrirán una ventana a la libertad creadora. Verán cómo el aire fresco de la novedad arrasa con los machetes de los impotentes y revuelve los libretos aprendidos a lo loro. Mientras los profetas de la cultura *light* se sacan pelusa del ombligo, y bienintencionados teóricos meditan sosegadamente sobre tal o cual tornillito, la palabra límpida y salvaje de Cortázar pasa sobre todos ellos a la velocidad de la luz.

Detengámonos en el comienzo de uno de sus mejores cuentos fantásticos para verificar cuán artero puede llegar a ser el uso adecuado —que no “correcto”— de los signos de puntuación.

En “No se culpe a nadie”, historia que integra la primera parte del libro *Final del juego*, Cortázar nos mues-

tra qué peligroso es intentar ponerse un pullover a los apurones, pegado a una ventana en un piso doce. Sobre todo, cuando la propia mano diestra se vuelve independiente para complicarnos mucho más las cosas; el procedimiento, caída libre mediante, terminará con la vida del personaje.

Si hacen la prueba de leer el cuento en voz alta desde el principio, hacia el final se descubrirán casi gritando. Pídanle a algún amigo que lo lea, y le pasará lo mismo. El ritmo narrativo del relato es de una velocidad tal que sus casi tres páginas parecen suceder en un momento. No es que comience con lentitud y vaya acelerando; parte directamente a alta velocidad, quemando gomas:

El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pull-over azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pull-overs, irse encerrando, alejando.

Noten cómo todos los elementos de la frase marcan el *tempo* rápido: la puntuación intencionadamente “errónea”, la equilibrada longitud, la utilización del verbo en presente, la variedad del tono siempre apresurado, tan nervioso como el personaje, que sabe que está llegando tarde a su encuentro.

Pongámonos en la piel de un purista de la lengua, e intentemos puntuar el texto a la manera de ese culto caballero de antaño:

El frío complica siempre las cosas. En verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel... Pero ahora, a las seis y media, su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento.

to. Ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco: hay que ponerse el pull-over azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris. El otoño es un ponerse y sacarse pull-overs; irse encerrando, alejando...

Relean atentamente las dos versiones, en lo posible en voz alta. Parece mentira que suenen tan diferentes. A pesar de que no hemos cambiado una sola palabra, la “nueva” versión —la “correcta”— suena tibiecita, humildona, tan sin vida... Parece, incluso, que hasta el concepto mismo ha cambiado.

Todo el cuento seguirá desarrollándose así, a mil por hora, precipitándose hacia ese final de doce pisos. Gracias a la utilización estratégica de puntos y comas, Cortázar ha logrado adecuar su estilo a la materia narrativa que tiene entre manos.

Eso es perfección.

La magia del lenguaje se manifiesta también así, en esas partículas a primera vista tan “insignificantes”, esos signos que deberíamos aprender inmediatamente después del abecedario.



- ✓ Teniendo en cuenta el procedimiento de Cortázar, revisen la puntuación que trabajaron en el ejercicio de la nota anterior.
- ✓ Pasen a una nueva instancia de corrección aplicándole al texto las siguientes preguntas: *¿Logré dar a las acciones el tempo adecuado? ¿Las frases tienen el largo que la idea requiere?*

Para esta práctica sería bueno revisar el concepto de fusión que aparece en la nota 27, y echar mano al recurso en caso de que el texto lo necesite. Quién sabe. A lo mejor, refundir dos ideas en una es justo lo que el escritor estaba necesitando: sacarle el lastre a tal o cual

párrafo e imprimirle así la velocidad buscada. Vean, por ejemplo, la sencilla complejidad de esta frase de Osvaldo Soriano, en la que se concentran varias circunstancias y motivos:

Al enterarse de que Laura lo dejaba por un negro, Garro Peña se tomó un frasco de pastillas y tuvieron que lavarle el estómago para salvarlo.

Despecho, rencor racial, intento de suicidio y salvación. Todo, en apenas dos renglones y pico. Es muy posible que un autor primerizo hubiera escrito tal frase más o menos así, en una primera versión:

Garro Peña se enteró de que su amada Laura lo abandonaba, y nada menos que por un negro. Dispuesto a acabar con su propia vida, decidió ingerir un frasco repleto de barbitúricos. Los médicos del hospital en el que fue internado debieron proceder a realizarle un urgente lavaje de estómago para lograr salvarlo.

Desde la sintaxis y la gramática, nada se le puede reprochar.

Y sin embargo...

### **37. COMO MONO CON NAVAJA**

Poeta y maestro de poetas, Santiago Kovadloff escribe en *El silencio primordial*:

Hay, me parece, una trayectoria del poema. Va del silencio al silencio. De un silencio a otro silencio. El silencio del que el poema parte, el silencio al que se arranca al constituirse como poema, es fruto de una trama verbal, de un lenguaje: el que reina donde la coalescencia diseminada

por la obviedad ha extenuado el don del extrañamiento; lenguaje que impera donde el sentimiento superlativo de lo real, es decir la experiencia de lo extraordinario, cede sojuzgada y se disuelve en la marea ascendente de la rutina. ¿Y qué es la rutina sino esa opacidad del corazón que aniquila toda relevancia?

Piensen en la hermosa tarea que les toca a ustedes como escritores. Un montón de imágenes deshilachadas se convierten en literatura gracias a la infinita posibilidad combinatoria de las miles y miles de palabras que conforman nuestra lengua. Recuerdo la pasión que ponía Kovadloff cuando nos enseñaba que, de acuerdo con la etimología, poesía significa *crear de la nada*. Partiendo del silencio, y pasando por el grito primal para alcanzar la articulación de las ideas rumbo al tramado, la organización de un texto es tan inefable que muchas veces tenemos que apelar a metáforas y comparaciones para hablar de ella. Les pasa tanto a los poetas como a los lingüistas y filólogos. Enfrentados a la magia, al misterio, nos valemos entonces de poesía para hablar de la poesía, o nos expresamos usando términos más o menos parecidos a éstos: *construcción, arquitectura, organismo, estructura, vertebración*. En todos ellos está la noción de forma. Esto es, *cómo* escribo lo que escribo.

Pero se me antoja que hay algo más que pulsa en esas aproximaciones: el concepto de vitalidad. Aquello por lo cual abro un libro y puedo conmoverme con las palabras (mejor dicho, con los signos gráficos que representan las palabras) de gente que, sólo en apariencia, nos dejó hace rato.

Sobre ese tema indefinible de la *vida* de los textos, César Vallejo, uno de los poetas líricos más representativos de nuestro siglo, nos da su luz en estas palabras, que llevan la idea hasta un punto sin retorno:

Un poema es una entidad vital mucho más  
orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A

un animal se le amputa un miembro y sigue vi-  
viendo; a un vegetal se le corta una rama, o una  
sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema  
se le amputa un verso, una palabra, un signo or-  
tográfico,

MUERE

Tantas verdades me llevan a formular un nuevo ejer-  
cicio que les servirá para saber si un texto vive o no:



- ✓ Elijan un texto propio que consideren “termi-  
nado”.
- ✓ Tomen la navaja más afilada que tengan y  
ampútenle al escrito “un verso, una palabra, un  
signo ortográfico”.
- ✓ Relean el texto.
- ✓ Si, gracias al corte, ahora dice otra cosa, ha muer-  
to. Conclusión: el texto funcionaba como unidad  
orgánica. No era necesario alterar ni agregar  
nada a esa versión, que ya uno sospechaba, con  
razón, como “final”.
- ✓ Si después del corte el texto expresa lo mismo  
que antes, significa que tales versos, palabras y  
signos amputados estaban sobrando. Conclusión:  
el texto no funcionaba como unidad orgánica. Será  
necesario alterar o agregar o quitar algo en esa  
versión, que ahora uno ve como “provisional”.
- ✓ Trabájenlo entonces de acuerdo con las pautas  
que estamos compartiendo en este *Taller* (sería  
útil releer, como guía, la lista de procedimientos  
que resumí en la nota 28; comprobarán también  
qué insuficiente nos va resultando a esta altura  
de las cosas).

Ahora sigamos escuchando a los poetas que hablan de lo que no se puede hablar. En este caso, Walt Whitman:

Esta es tu hora, alma mía; la de tu libre vuelo  
hacia lo indecible.

[...]

Entera emerges, silenciosa y contemplativa,  
a considerar los temas que más amas:  
La noche, el sueño, la muerte y las estrellas.

### 38. *Eso* EXISTE

Imagínense en la mañana de un sábado cualquiera, solos en casa. Llueve, y parece que el tiempo seguirá así por un buen rato. Han desayunado sin apuro, no hay ningún compromiso en todo el día. Por la ventana les llega el rumor de algún auto y del agua que cae sin parar. Miran la gris claridad de la calle y el brillo de la lluvia en los charcos. Alguien cruza corriendo, dobla la esquina y se pierde de vista. Aparte de ese intrépido, nadie más se ha atrevido a salir. Y ustedes tampoco piensan hacerlo. Todavía queda aroma a pan tostado y café, y no quieren irse de la cocina. Les gusta que el momento siga durando. No pueden explicarse tanta felicidad. Simplemente, sucede.

Pero notan que también hay algo más.

Algo que despunta adentro de uno. Al principio es una sensación incierta, casi imperceptible.

Lentamente, empiezan a comprender. Tal vez éste no sea un sábado como cualquier otro.

*Eso* está despertando. Lo sienten. Lo han sentido más de una vez, y aprendieron a reconocerlo.

*Eso.*

Es lo mismo que hoy les pasa a García Márquez, a Bioy, a la vecina de acá a la vuelta, que escribe versos.

*Eso.*

Lo mismo que vivieron Safo, Goodis, Dante, Unamuno, Perlongher, cada vez que los torbellinos de sus almas no querían dejarlos en paz.



- ✓ Vuelen al escritorio. Larguen todo inmediatamente, ya tendrán tiempo de prepararse otra taza de café.
- ✓ Liberen *Eso*. Escriban lo que sea, lo que se les ocurra en este momento de gracia.

No se detengan a pensar en qué escribir. Si no se les ocurre nada, escriban sobre ese tipo que hace un minuto vieron cruzar la calle corriendo.

¿Por qué corre?

Creo que la lluvia no tiene nada que ver. Creo que corre por otra cosa.

Escapa.

Debe ser un asesino a quien la culpa persigue desde hace cinco años, desde el día en que...

¡Basta! Ustedes saben mejor que nadie qué escribirán sobre ese personaje extraño.

O, por lo menos, lo sospechan. *Eso* busca romper la jaula, pronto será un aullido imparable.

Estén ahí, para cuando *Eso* pase.

## 39. LA LISTA DE WHITMAN

Hoy es un buen día: tengo ganas de sentarme a escribir.

*Eso* trabaja dentro de mí, siento que necesita soltarse y arder al aire libre de la noche. El fuego crece. Prendo la computadora, y pienso qué maravilloso será perderme en el laberinto de palabras que me espera. Quiero compartir con la gente lo que escribiré, quiero dejar una marca en su sensibilidad, salirles al cruce con historias que



los hagan temblar de ternura, de espanto, de fantasía. Quiero...

Quiero, pero no se me ocurre nada.

Y no es que no tenga tiempo ni ganas, ya lo dije. sencillamente, no sé qué poner en la hoja.

El monstruo que recién cruzó la calle... Daría cualquier cosa por poder escucharlo. Sé que su historia debe ser apasionante. Sólo que hoy me encuentro en otra frecuencia.

Me siento frente a la pantalla en blanco, vuelvo a levantarme del escritorio, saco un papel, dibujo un triángulito...

Y la pregunta maldita no deja de rondarme:  
¿Sobre qué escribir?

La noche, el sueño, la muerte y las estrellas.

La lista no es nueva para mí. Di con las palabras hace un momento, cuando oía a Whitman hablarme del *libre vuelo de su alma hacia lo indecible*.

La noche, el sueño, la muerte y las estrellas.



- ☒ Vayan a la nota 37 y releen los versos de Whitman. Pertenecen al poema “Una clara medianoche”. Tal vez contengan las palabras mágicas, la clave para empezar a trabajar...

...antes de empezar a trabajar.

## 40. MAS NAIDES SE CREA OFENDIDO

El bloqueo de la creatividad se puede deber a innumerables factores. Aquí podría cederles mi lugar a la psicología y a la sociología para que nos explicaran el fenómeno. Seguramente no tardarían en abrirnos los ojos acer-

ca de la relación competitiva que manteníamos a los dos años con nuestro padre, o posiblemente le echarían el fardo a la cultura masificadora con que hoy se nos atraganta a cucharones. Y no andarían demasiado lejos de la respuesta. En lo que nos toca a mí y a ustedes diré que, básicamente, encontramos seco el tintero por estas tres causas:

- CAUSA APARENTEMENTE ANTIPÁTICA: *La literatura no es lo nuestro*, en cuyo caso el problema desaparece como por arte de magia (y no sin cierta tristeza, ¿verdad?). Adiós entonces, amigos; fue un gusto haberlos acompañado hasta aquí.

- CAUSA ESTIMULANTE “A”: *No sabemos sobre qué escribir*. ¡Felicitaciones! Les propongo que sigan leyendo este libro y que se alegren trabajando con lo que vendrá en las próximas notas.

- CAUSA ESTIMULANTE “B”: *Nos parece que lo que inventamos ya ha sido escrito por otros*. Me encanta tenerlos a mi lado. Sujétense fuerte, que sigue la acción.

## 41. EN VUELO HACIA LO INDECIBLE

En su libro de ensayos *Zen en el arte de escribir*, Ray Bradbury cuenta que tenía poco más de veinte años cuando sufrió una crisis de aridez. Comprendió que sus narraciones empezaban a parecerse a las de todo el mundo. Especialmente, a las de su amiga Leigh Brackett, con quien Ray se encontraba en la playa para leer los cuentos que la chica escribía sobre agentes y marcianos. Él mismo lo confiesa: en aquel tiempo de su juventud Ray escribía ridículas historias de detectives y una ciencia-ficción que no convencía a nadie.

Hasta que, un día, el pichón de escritor dio en la tecla. Estoy seguro de que la poderosa herramienta que

ayudó a aquel pibe de Illinois a convertirse en Ray Bradbury les puede servir también a ustedes. No solamente para educar su imaginación sino, sobre todo, para encauzarla, para conocerse y desbloquearse. Y así, poder inventar historias e imágenes. Historias propias, imágenes originales, relatos que estarán escritos, como quería Nietzsche, con nuestra sangre, poemas que vendrán de lo más profundo de nosotros. Como dice la Primera Carta a los Corintios:

¿Quién puede conocer lo más íntimo del hombre, sino el espíritu del mismo hombre?

Creo que la base del secreto de Bradbury —que veremos más adelante (nota 44)— está en que él le permitió a su alma lo mismo que Whitman le dejó hacer a la suya: considerar, en libre vuelo, los temas que más amaba. Si tomamos conciencia de que esta actividad previa de “preparación espiritual” es necesaria, aquello de “¿sobre qué escribir?” se nos irá afinando hacia nuevas preguntas:

- ¿Cuáles son los temas que me preocupan directamente?
- ¿Cómo descubrirlos?
- ¿Cómo revestir dichos temas con argumentos, con imágenes?

Me dirán: “¡Un momentito! Yo no creo. No creo en las palabras *alma*, *musa*, *espíritu*. Me suenan anacrónicas, medievales. Entrando en el siglo *xxi*, hablar de *inspiración* o de *escribir con la sangre*, me parece por lo menos una ingenuidad. Y considero que citar a san Pablo en medio de la posmodernidad es un abuso”.

Bien, les diré que están en su derecho de pensar así. De todos modos, para que aprovechen mejor la explicación futura del “Método Bradbury”, les pido que lean antes la entrevista que le hice a un conocido productor e investigador, especializado en el tema de la comunicación.

Verán que, en lo sustancial, estamos hablando de lo mismo.

Y que la verdad vive en el lenguaje.

## 42. ASOMANDO LA NARIZ EN EL ABISMO

Miguel Rodríguez Arias produjo, entre 1996 y 1997, el programa de humor político *Las patas de la mentira*, que semana tras semana salía al aire por tevé con la conducción de Lalo Mir. En realidad, *Las patas* empezaron a caminar en 1983; ante determinadas expresiones que soltaban conspicuos dirigentes, Rodríguez Arias se puso a recordar las palabras que cierto colega suyo formuló hace tiempo:

Los actos fallidos expresan algo que, por regla general, el actor no se propone comunicar, sino guardar para sí.

SIGMUND FREUD

Analizando incontables discursos grabados de la televisión con su videocasetera doméstica, Rodríguez Arias descubrió que cometer fallidos es un verdadero deporte nacional. Es mucho lo que se esconde; ni el hablante mismo lo sospecha. Y sobre este tema hemos entrevistado al investigador, para que nos ayude a comprender dónde se ocultan nuestras historias y poemas, y cómo sacarlos a la luz.

MARCELO DI MARCO: ¿Cuál es el principal procedimiento que usa la psicología para vislumbrar los pliegues del inconsciente?

MIGUEL RODRÍGUEZ ARIAS: La asociación libre, que es la regla de oro del psicoanálisis. Básicamente, el método consiste en que uno diga lo que se le ocurre: puede ser

cualquier palabra tirada al voleo, o una frase. No es la única técnica que se usa, es una de las tantas maneras eficaces de llevar adelante la asociación libre.

MdM: ¿Para qué sirve, concretamente, la técnica de asociación libre?

MRA: Cuando hay algo que se traba, que se bloquea, también se traba a nivel del discurso, lo cual produce nudos en la cadena significativa. Conclusión: al paciente le es muy difícil expresar con palabras cuál es su problema.

MdM: Y vas a la cantera del inconsciente para sacar a flote...

MRA: Es que para el psicoanálisis freudiano, el sujeto no se reconoce en la conciencia sino en el inconsciente. La identidad de uno está ubicada en el inconsciente. Y para dar con ella —con vos mismo— usás la asociación libre. Pensá, en el plano del arte, cuánto les sirvió la técnica a los poetas del surrealismo. Asociar libremente es hablar sin filtros. Ahora nosotros dos estamos comunicándonos, y al hablar hacemos un proceso preconsciente de estructuración de las frases. Por ejemplo, por una cuestión de convivencia, uno trata de no decir cosas que hieran al otro.

MdM: En la asociación libre esto no existe.

MRA: Claro, uno habla sin censura.



- ☑ Reflexionen acerca del significado de las siguientes expresiones: *psiquis*, *alma*, *inconsciente*, *espíritu*, *musa*, *inspiración*. En lo posible, investiguen sobre la etimología de los términos (de los dos primeros, especialmente).
- ☑ Pasen uno o dos días sin hacer nada. (En serio: a la musa no hay que tratarla de prepo. “Si se te escapa un caballo —dice el *I Ching*—, cuanto más lo corras, más lejos huirá.” Y convengamos, queridos amigos, en que una musa es mucho más sensible que un caballo.)

- ☑ ¿Ya volvieron? Entonces escriban listas de sustantivos, con sus correspondientes artículos. Escriban rápido, traten de no filtrar. Para que las listas les sean realmente útiles —y en la nota 44 veremos cuán útiles les serán— escúpanlas recordando aquella loca instrucción de Les Luthiers:

“¡EL QUE PIENSA, PIERDE!”

## 43. AMOR SIN BARRERAS

Científico y poeta al mismo tiempo, André Breton fundó laboratorios de exploración surrealista donde se pusieron en práctica las técnicas que Freud había descubierto para sondear el inconsciente.

Como para descansar los ojos, les propongo que prueben un bocado de la lista que Breton formuló en “Unión libre”, uno de sus poemas más famosos:

mi mujer con espalda de pájaro que huye en  
vuelo vertical  
con espalda de azogue  
con espalda de luz  
con nuca de canto rodado y de tiza mojada  
y de caída de un vaso en el que acaban de beber  
mi mujer con caderas de barquilla  
con caderas de lustro y de plumas de flecha  
y de canutos de pluma de pavo real blanco  
de balanza insensible  
mi mujer con nalgas de greda y amianto  
mi mujer con nalgas de lomo de cisne  
mi mujer con nalgas de primavera  
con sexo de gladiolo  
mi mujer con sexo de yacimiento aurífero y  
de ornitorrinco  
mi mujer con sexo de alga y de viejos bombones  
mi mujer con sexo de espejo

mi mujer con ojos llenos de lágrimas  
con ojos de panoplia violeta y de aguja  
imantada  
mi mujer con ojos de pradera  
mi mujer con ojos de agua para beber en prisión  
mi mujer con ojos de bosque eternamente bajo  
el hacha  
con ojos de nivel de agua de nivel de aire de  
tierra y de fuego

Atención: no olviden lo que pensaba el poeta sobre el tema del material en bruto y su posterior tallado. Está en la nota 20.

#### 44. AMOR SIN BARRERAS II (LAS LISTAS DE BRADBURY)

¿Qué vemos al recordar lo que hemos visto?

¿Quiénes somos bajo la máscara?

A Horacio Quiroga le llama la atención que la gente, a la hora de crear, busque su tema *afuera*:

—Bien, niños. Deseo ahora que uno de ustedes nos describa la selva. Ustedes se han criado en ella y la conocen bien. ¿Cómo es la selva? ¿Qué pasa en ella? Esto es lo que quiero saber. Vamos a ver, tú —añadió dirigiéndose a un alumno cualquiera—. Sube a la tarima y cuéntanos lo que has visto.

El chico subió, y aunque estaba asustado, habló un rato. Dijo que en el bosque hay árboles gigantes, enredaderas y florecillas. Cuando concluyó, pasó otro chico a la tarima, y después otro. Y aunque todos conocían bien la selva, todos respondieron lo mismo, porque los chicos y muchos

hombres no cuentan lo que ven sino lo que han leído sobre lo mismo que acaban de ver.

Esta preocupación también es compartida por Ray Bradbury. Según él, encontrar originalidad es mucho más sencillo de lo que parece: somos realmente únicos en el desván oscuro, ese almacén de nuestros recuerdos y de nuestros sueños. Y lo que todos llaman El Inconsciente, agrega, para el escritor es La Musa. A punto de largarnos a escribir, no hay que andar con tantas vueltas.

Éste es el método que le sirvió durante toda la vida al autor de *Zen en el arte de escribir*:

- Cuando sobrevino su crisis de creatividad, el joven Ray empezó a escribir listas y más listas de sustantivos. Las tiraba en el papel libremente, tal como lo hicieron ustedes en la práctica que les sugerí (nota 42). He aquí una muestra de ese perfecto caos que, por su variedad, tal vez se parezca al que han anotado:

el lago. la noche. los grillos. el barranco. el desván. el sótano. el escotillón. el bebé. la multitud. el tren nocturno. la sirena. la guadaña. la feria. el carrusel. el enano. el laberinto de espejos. el esqueleto.

- Después Ray revisaba las listas, elegía algún sustantivo que le dijera algo, y se ponía a escribir un ensayo o una prosa poética.

- Y, entre escribir y recordar, siempre se le presentaba algún personaje en la mitad de la primera página, o en la segunda. Por ejemplo, una vez Ray descubrió que, abandonado en el fondo del galpón, había un bebé de pesadilla —él mismo, a los tres días de nacer—, quien veía a un médico acercarse lentamente a su cuna armado con un bisturí para circuncidarlo.



• La prosa poética se convertía de inmediato en una historia: el personaje exorcizado se ponía a hablar, y terminaba la narración por Ray. Así, el bebé aullante de terror se transformó en “El pequeño asesino”, un cuento que fue publicado en más de veinte antologías.



☑ Revisen sus propias listas. Y no me digan que no saben qué hacer con ellas.

Ricardo Zelarayán me enseñó que hay que poner la vida de uno en cada línea, en cada verso. Quién sabe con cuántos vampiros se topó Bram Stoker antes de sentarse a la mesa de *Drácula*, y de qué cuerpos eran los pedazos sangrientos que la tierna Mary Shelley cosió para dar vida a su *Frankenstein*.

El arte no es un espejo de la vida. En todo caso, será un reflejo, un espejismo.

Arte es re-presentación.

¿Y qué cosa se vuelve a presentar?

Nuestros fantasmas, ni más ni menos.

Solamente así se puede escribir la historia propia. Todo un compromiso. El único que cuenta para un escritor.

## 45. PARIRÁS CON DOLOR

Durante el proceso de edición de *Si hay un ángel que me espera*, Gabriela Fondevila pasó por una etapa de silencio. Lo cuenta como algo desesperante, y tiene mucha razón. Sin embargo, le sucede a todo el mundo. Y especialmente a los padres primerizos; quienes ya hayan publicado su *opera prima* conocen ese vacío. Fue mucha la garra que Gabriela había puesto en la escritura de su primer libro de poemas: la inminencia de la publicación amor-dazó a su musa. Yo soy otro de los tantos que pasaron por lo mismo. Ténganlo por seguro, se trata de un silencio

más silencioso que el del simple bloqueo. El sentimiento es doble: levitamos —¡por fin!— con nuestro hijo de papel en brazos... y, como un veneno lento, aquella pregunta (inquietante pero optimista) *¿sobre qué escribo?*, se convierte en cuestionamiento punzante: *y ahora, ¿qué?*

¿Y entonces?

Entonces, a seguir brillando.

Seguir brillando. Contar lo que nos pasa. Espantar fantasmas sacándolos de lo más profundo de nosotros. Decir “nuestra” palabra, como nos exhorta Leónidas Lamborghini:

Habla  
di tu palabra  
y si eres poeta  
“eso”  
será poesía

que tu palabra  
sea irrupción  
de lo espontáneo  
que lo que digas  
diga tu existencia  
antes  
que “tu poesía”

Como proponíamos en la nota 30, decir nuestra historia, decir sólo lo que tengamos que decir. Y con nuestras palabras.

Tal cosa hizo Gabriela Fondevila. Pensó que, para salir del pozo, lo mejor era dar cuenta de su situación. Paradoja: ¡escribir un poema sobre el hecho de no poder escribir un poema!

¿Por qué no?

#### EN BLANCO

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.

Acaso puedan ordenarse las palabras.  
Si tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

La versión original del poema tenía nueve versos más. Si quieren enterarse de cómo Gabriela llegó a la sencillez de la “última”, lean la nota siguiente.

De paso, les servirá para entrar de nuevo en un clima de corte y corrección.

## 46. HACIA UNA MATERNIDAD RESPONSABLE

Tengo poemas muy superiores a éste,  
una vez me dijeron.  
La hoja me temblequea.  
El lápiz se me resbala.  
En mi mente,  
las palabras no logran ordenarse.  
Habré perdido ese don sagrado.  
De algo estoy segura:  
deseo parir,  
largar todo lo que tengo adentro,  
reunir todas las metáforas.  
Acaso pueda,  
si me tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Lo que acaban de leer es el bloque de mármol que Gabriela logró de primera intención, escribiendo lo que se le venía a la cabeza.

Si les suena recargado, no los culpo. Pero no hay que quedarse afuera, ataquemos de frente a los dragones. Entre las frases “literarias” podemos entrever algunos brillos, vislumbrar un primer esfuerzo. Consistió, sobre todo, en poner por escrito la situación de impotencia ante la hoja en blanco.

Pero lo que más se destaca es la imagen final:

y miro la luna bailar en el cielo.

El verso tiene dinamismo, vitalidad. Hay claridad y precisión. Palabras directas, adecuadas para expresar un hecho imposible y también grato. Por cierto, es la única línea del poema que se conservó intacta en la versión “última”. Su virtud es que nos da un fenómeno imposible con la naturalidad necesaria para que lo entendamos como “verdad”; dijimos que era un hecho grato: el verso incluye la esperanza del poeta, quien intuye que escribir le será de nuevo posible.

Un verso expresivo, un remate lógico... pero ahogado por la maraña que lo precede. Agreguemos entonces una *nueva actividad* al esquema de corrección de la nota 28, lo que nos llevará a alterar el orden de los procedimientos:

1. Reflexionar sobre la necesidad de clarificar el estilo.
2. Detenerse a releer la página.
3. *Subrayar imágenes nítidas.*
4. “Traducir” expresiones sobrecargadas.
5. Detectar adjetivos que no aportan nada.
6. Reforzar significados fusionando frases.

Lo que haremos enseguida será rescatar la imagen de entre el ruido. Vimos la punta dorada de la pepita y ahora quitaremos todo resto de roca gris. Si no podemos “traducir” el ripio, tal como lo pide el punto 4, optemos por eliminarlo. Veremos qué sucede, palabra a palabra.

Volemos los dos primeros versos; su única virtud es que le sirvieron a Gabriela para “tomar carrera”. Lo que se expresa es la situación psicológica de la autora. ¿Cómo habrán podido decirle que ha escrito mejores poemas, si todavía el presente no se escribió?

~~Tengo poemas muy superiores a éste,  
una vez me dijeron:~~

Así, el poema arranca directamente en su punto de conflicto:

La hoja me temblequea.  
El lápiz se me resbala.

“Temblequea” me suena a esqueleto bailador, es una expresión muy rebuscada. Se puede traducir por “tiembla”, que es mucho más directa:

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.

Ahora elimino expresiones “intraducibles”, palabras con “prestigio” o “halo” poético como son *mente*, *don sagrado*; palabras contrapuestas (hubiera sido más propio decir *quiero parir*, en lugar de *deseo parir*, pero igual sonaría sobrecargado, lo mismo que *largar todo lo que tengo adentro*, que es muy ríspido, y *reunir todas las metáforas*, que no es el único trabajo del poeta).

~~En mi mente,  
las palabras no logran ordenarse.  
Habré perdido ese don sagrado.  
De algo estoy segura:  
deseo parir,  
largar todo lo que tengo adentro,  
reunir todas las metáforas.  
Acaso pueda,  
si me tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.~~

Veamos qué hay hasta ahora:

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.

las palabras no logran ordenarse.  
De algo estoy segura:  
Acaso pueda,  
si me tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Y aparece un nuevo procedimiento a tener en cuenta.  
Me refiero a detectar incongruencias:

De algo estoy segura:  
Acaso pueda,

Si digo “estoy segura”, no puedo dejar ese “Acaso pueda”. Noten que descubrimos el problema gracias a la poda, que “juntó” una cosa con su opuesta. ¿Con cuál quedarse? En este caso, es mucho más dramático decir “Acaso pueda”: la seguridad rara vez es motivo de conflicto.

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.  
las palabras no logran ordenarse.  
~~De algo estoy segura:~~  
Acaso pueda,  
si me tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Concentrémonos en los dos versos que han quedado juntos al eliminar tamaña “seguridad”:

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.  
las palabras no logran ordenarse.  
**Acaso pueda,**  
si me tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Y trato de fusionarlos en una sola idea:

Acaso puedan ordenarse las palabras,

Lo que quedó después de los cortes y de la fusión es algo muy parecido a la versión “última”:

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.  
Acaso puedan ordenarse las palabras,  
si me tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Pero ese “acaso” nos lleva a crear una pausa. Un silencio breve, necesario, que nos predispondrá a la contemplación, para bailar en la imagen brillante del final. Entonces, animémonos a poner un punto después de “palabras”.

Otra cosa: “si *me* tomo una taza de té” tiene un tono muy coloquial, como de aviso publicitario. Creo que corresponde eliminar el “me”. Comprobémoslo:

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.  
Acaso puedan ordenarse las palabras.  
Si ~~me~~ tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Ahora lo único que queda por hacer es buscar un título. Pienso en qué es lo medular del poema: estar sin inspiración, estar sin tema, estar ~~ante la hoja~~ en blanco. ¿Estar *en blanco*?

Comparemos las dos versiones.  
He aquí la primera versión:

Tengo poemas muy superiores a éste,  
una vez me dijeron.  
La hoja me temblequea.  
El lápiz se me resbala.  
En mi mente,  
las palabras no logran ordenarse.  
Habré perdido ese don sagrado.

De algo estoy segura:  
deseo parir,  
largar todo lo que tengo adentro,  
reunir todas las metáforas.  
Acaso pueda,  
si me tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Y ahora la “última”:

#### EN BLANCO

Tiembla la hoja,  
el lápiz se me resbala.  
Acaso puedan ordenarse las palabras.  
Si tomo una taza de té  
y miro la luna bailar en el cielo.

Por último, para seguir diseñando nuestra propia modalidad de corrección, anotemos los nuevos procedimientos en nuestra lista, ahora actualizada:

1. Reflexionar sobre la necesidad de clarificar el estilo.
2. Detenerse a releer la página.
3. *Subrayar imágenes nítidas.*
4. “Traducir” o *eliminar* expresiones sobrecargadas.
5. Detectar adjetivos que no aportan nada.
6. Reforzar significados fusionando frases.
7. *Detectar incongruencias semánticas.*
8. *Revisar puntuación.*
9. *Evaluar la coherencia del tono de las expresiones.*

Si se cansaron con tantas idas y vueltas, piensen en el esfuerzo de Gabriela Fondevila. Piensen en el esfuerzo de Balzac, que escribió su obra kilométrica eliminando, eliminando y eliminando.

Corregir consiste en hacerle creer al lector que las cosas fueron escritas sin mucho trabajo. A Georges



Simenon le encantaba que su novela *Los hermanos Rico* no contuviera frases “literarias”, y que pareciera escrita por un pibe.

## 47. ¡INSERVIBLES DEL MUNDO, UNÍOS!

Si un hombre necesita crear (por desesperación, no por dinero o fama) y logra dominar su instrumento para dar forma a sus sueños más escondidos, será un artista singular, único, irrepetible.

Asómense por la ventana y vean pasar la eterna nave de los locos: narradores, poetas, escultores, pintores, compositores, directores, dramaturgos. No pueden hacer otra cosa que hacer. Cada uno es la re-presentación de un universo, un atisbo del país de las quimeras que lleva adentro. Sin embargo, independientemente de las pesadillas que guarden bajo el brazo, todos tienen un objetivo común. Y es posible que muchos de ellos ni siquiera se hayan detenido a pensar en él.

Hubo un artista que sí lo hizo, y como pocos. Se llamaba James Joyce. Fue el irlandés secreto que en 1922 lanzó desde París esa bomba atómica titulada *Ulyses*, perfectamente consciente de que había estado trabajando con un material terrible y poderoso que habría de revolucionar el siglo xx, literariamente hablando. El mismo autor que, muy joven, escribió este prodigio de concisión:

El arte es la configuración de lo intelectual y de lo emocional con un fin estético.

Si es que el arte puede definirse, nunca leí algo que me iluminara más sobre el asunto. Por ahí esas palabras también les sirven a ustedes. Personalmente, gracias a ellas pude intuir qué quería lograr con mis propios textos. Entendí por qué la música de supermercado, una publicidad televisiva o una motocicleta de excelente factura

no son obras de arte, aunque sus creadores trabajen óptimamente con nociones de composición, de literatura, de cine y de diseño. Sobre todo, terminé de captar aquella idea sublime y artera de Oscar Wilde:

Todo arte es completamente inútil.

La literatura siempre se ha dado el lujo de no servir para nada.

De ahí su poder invencible.

De ahí la tormenta, la magia, la poesía.

Ésta es la mejor de las vocaciones.

No hay otra como ésta en la nación.

¡Pon tu corazón en los textos!

No hay cosa mejor que los textos:

son como barcas en el agua.

Mira, no hay profesión sin amo,

pero no para el escriba,

porque él es el amo.

Esta moderna reflexión fue hallada en una pirámide egipcia y data del 1250 antes de Cristo.

## 48. BAJO BANDERA

Dashiell Hammett, de quien André Gide dijo que era tan buen escritor como Balzac, opina que la meta principal de la literatura es asegurar el máximo efecto que el escritor desea provocar en el lector.

Creo que se escribe bajo esta bandera desde que la escritura existe. La búsqueda de un efecto determinado nuclea todos los colores del espectro histórico literario. Piensen en cualquier escritor de la antigüedad o del presente. Incluso en los cultores del *nonsense* (que parecían cuestionar la riqueza comunicativa de las palabras), o en los novelistas franceses de la “escuela de la mirada”, ca-

sos extremos de negación de la lógica y de olvido intencional de las observaciones de Aristóteles. Ya sea que partamos de las nociones de planteo-nudo-desenlace que nos enseñaron cuando éramos chicos, o que experimentemos con la alteración de la linealidad narrativa, todos buscamos provocar un efecto en el otro; lo demás viene por añadidura.

Sé que la idea es muy discutible. Pero, desde un punto de vista práctico, les puede ser muy útil. Porque está emparentada, de manera directa, con el concepto de unidad de efecto, que veremos enseguida.

## 49. LETRADURA / LITERATURA / LITERATURA

Si no me equivoco, el primero que habló del fenómeno de la unidad de efecto fue Edgar Allan Poe, al tratar aspectos relativos al cuento y a la poesía en un par de breves ensayos que habrían de influir profundamente en la producción artística de nuestro siglo. Se titulan “Filosofía de la composición” y “Hawthorne”, y les prometo que volveremos a ellos.

Decimos que un autor busca la *unidad de efecto* cuando organiza todos los elementos de su obra para lograr un fin determinado (léase: para dejar una marca en el ánimo del lector), y sin desviarse, en su plan, de tal objetivo. Casi siempre, provocar tal impacto significa eliminar, en las sucesivas versiones, todo lo que no conduzca a esa unidad de efecto deseada. Eso, en cuanto al autor, para quien la unidad de efecto es medio y fin al mismo tiempo.

Y del otro lado del mostrador las cosas no son diferentes: saber leer, saber ver una película o escuchar música, son artes necesarias. Más de una vez se habrán descubierto incapaces de abandonar un libro, o de dejar de contemplar un cuadro. Agoniza Jean Valjean, y suena el teléfono: en ese escarabajeo que sufre el alma está la idea de quiebra de la unidad de efecto. Ringo Kid está a punto de saltar sobre el último caballo de la diligencia, y

aparecen las tandas publicitarias: en la furia que nos acomete está la idea de quiebra de la unidad de efecto. ¿Y qué decir de aquel pariente al que se le ocurrió tocarnos el timbre en lo mejor de un *crescendo* de *El barbero de Sevilla*? Pero, claro está, de tales rupturas no tienen la culpa ni Victor Hugo ni John Ford ni Gioacchino Rossini.

En la otra vereda, estamos a solas con el texto, y las palabras nos ponen la piel de gallina. El final de un buen cuento nos echa luz sobre la totalidad del conjunto. El ritmo del poema nos va ganando y nos olvidamos del mundo. Hay como un estallido, un orgasmo mental y emotivo al que se nos ha ido llevando de la nariz. Como escritores en formación, tengamos en cuenta que esa impresión global de goce fue causada mediante la puesta en práctica (ojo: consciente o inconsciente) del concepto de unidad de efecto. En “Hawthorne”, Poe se queja de esa falsa originalidad de las obras llenas de efectos sorprendentes sin fundamento natural. Escribe, igual que Hammett y tantos otros, que en los textos el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión.

Armonía, atmósfera, propósito. Unidad de efecto. Siempre. Por más diferentes que luzcan entre sí los pensamientos de todos los maravillosos escritores que en el mundo han sido, son y serán.



- ✓ Reflexionen sobre este tema: qué vías tan íntimas ligán la idea de unidad de efecto con las actividades de corte y corrección que hemos emprendido.
- ✓ Lecturas sugeridas: poemas tempranos de Ezra Pound, y los cuentos “El gato negro” y “El corazón delator”, de Edgar Poe, además de los dos ensayos citados.
- ✓ Elijan un texto propio y subrayen todo lo que no contribuya a provocar el impacto general deseado.

La letra de la literatura no es letra de cambio, no es letra muerta. Es letradura, como se la llamaba en el pasado. Letra fuerte, letra viva y vivificante. Letra capaz de cambiar una vida. Letra que significa, que existe más allá de su autor. Bien lo sabía Roberto Arlt:

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen”.

## 50. SOI CHAN TA ATACA DE NUEVO

¡Albricias! ¡Basándome en la idea de unidad de efecto acabo de inventar un método para descubrir cuándo la conducción de un taller literario está enrolada en las hueses de Soi Chan Ta! La cosa es sencilla, esforzados lectores: si el coordinador del taller al cual concurren se maneja con criterio, los textos que le lleven habrán sido reducidos a un tercio de su longitud original una vez que él los haya tratado.

¿Por qué, me preguntarán, se puede tomar esto como termómetro de la eficacia de un taller? Porque el tema del corte es lo primero que caracteriza un trabajo bien hecho por parte del coordinador. Me explico: la mayoría de los talleristas van a la clínica de textos padeciendo una terrible enfermedad. Se llama *Acromegalia Literaria*, y sus síntomas más comunes son:

1. El paciente supone que al lector se le tiene que explicar hasta de qué color era la heladera del personaje.
2. Por ende, sobreviene la hinchazón o acromegalia de la verba, que se manifiesta en forma de vómitos de

adjetivos al cuete, perífrasis desordenadas, descripciones más que elocuentísimas, “explicitudes”, etc.

3. También la temible *Acromegalia Literaria* se deja ver cuando el paciente abusa del tiempo del lector ilustrándolo acerca de *todo* lo que sus personajes sienten y piensan, creyendo que esas irrelevancias ayudan a clarificar.

4. Comienzan así a presentarse síntomas colaterales: enrulamientos de rulo, aparición de más y más personajes que tienen lo suyo para decir, cosa que trae más y más parrafadas de paparruchas, multiplicaciones de escenarios, etcétera.

5. El paciente empieza a dudar de su capacidad de amplificación. Ve su poema de trescientos cuarenta y cinco versos, o su cuento de cincuenta y tres páginas, y piensa si no estará siendo demasiado breve.

6. Entonces, la *Acromegalia Literaria* sigue su avance y el afectado cuenta hasta qué marca de preservativos usaba el primo del cuñado del portero del amistoso vecino del protagonista.

Lo primero que debería enseñar el buen coordinador de un taller de cuento es que todo narrador valioso deja en el camino más preguntas que respuestas. Y otras cosas más, que aún no es tiempo de revelar. Por ahora, básteles saber que, en lo personal, después de que Vicente Battista puso su ojo en mis cuentos, éstos empezaron a reducirse en un tercio.

Sin embargo, ojo con las afirmaciones apresuradas: a veces la historia puede *crecer* en un tercio; en general sobran palabras, pero en muchos casos falta argumento. Y no sólo eso: también puede haber frases muy “apretadas” que exigen desarrollo. Por ejemplo, “Aquel era un paisaje especial” no significa nada; mejor sería demostrar —meta-

forizando, describiendo o trabajando con cualquier otro recurso— por qué es tan singular ese paisaje.

Pero, repito, en el estilo de los principiantes es más frecuente encontrar gordura antes que robustez.

## 51. TRES REGLAS DE ORO

Querido lector, es posible que, viendo el título de esta nota en el índice, hayas aterrizado directamente aquí (sé que en este mundo merma el stock de varitas mágicas, y te cuento que yo no tengo ninguna). O tal vez estés recorriendo el libro desde “Elogio de la corrección”, el primero de los apuntes, y te encuentres trabajando en los ejercicios que se sucedieron. Pero vengas de donde vengas, has caído en la mitad del *Taller*, y es el momento de hablarte de tres reglas básicas, indispensables para quienes escriben.

Comprobaste cómo se ha ido engrosando la lista que comenzamos a perfilar en la nota 28. Han aparecido nuevos procedimientos para afinar la corrección, y seguirán apareciendo. Pero te aseguro que todos están y estarán supeditados a estas

### TRES REGLAS DE ORO:

1. Lo que debas sustituir te lo dirá el contexto.
2. Lo que debas ampliar te lo dirá el contexto.
3. Lo que debas eliminar te lo dirá el contexto.

El contexto. Esta noción es la que valida todo trabajo de corte y corrección, la que contiene la idea “macro” de unidad de efecto que tratamos en las dos notas anteriores. La que le da sentido a nuestra lista, incluso a nuestro *Taller*.

El contexto determina el largo de las frases.

El contexto determina si una “frase hecha” es adecuada o no.

El contexto determina si una enumeración es insuficiente.

El contexto determina la riqueza de una adjetivación “pobre”.

El contexto, en suma, determina qué está bien y qué está mal; es decir, qué hace al texto y qué no.

Por eso hay que tomar con pinzas todo lo dicho hasta ahora y todo lo por decir. *A priori*, estoy de acuerdo con Anton Chéjov cuando clama:

¡Dios nos libre de los lugares comunes!

Pero leo un cuento como “Aceite de perro”, de Ambrose Bierce, y encuentro que sus “lugares comunes” son apropiados para el tono que la historia necesita.

Escucho al olvidado Anatole France, que en su tiempo fue el autor más leído, y me saco el sombrero ante:

¿Cuál es la frase mejor escrita? ¡La más corta!

Pero reviso, por ejemplo, el largo de las frases de Julio Cortázar en “No se culpe a nadie” (nota 36) y comprendo cómo su longitud “exagerada” me lleva en el aire hacia el desenlace de la historia.

El contexto dice que no hay sinónimos en un texto literario. Hay, sí, palabras cargadas con mayor o menor expresividad. He aquí un contundente ejemplo de Ermilo Abreu Gómez:

Según los gramáticos, *desvestirse* y *desnudar-se* son sinónimos. Sin embargo un escritor sabe que no es así. Por eso se entiende que una dama se desviste en tanto que una hembra se desnuda. Por aquí va la estética de la prosa.

Y así, gracias al contexto, podríamos seguir refutando y confirmando (¡al mismo tiempo!) cualquier afirma-



ción que se haga sobre el arte de escribir. Arte que, pensándolo bien, sería muy fácil si todas sus mañas y secretos pudieran contenerse —estuve tentado de escribir *reducirse*— en las páginas de cualquier libro como éste.

Aclarado el punto, sigamos adelante.

Pero antes echemos un vistazo a lo que María Moliner tiene que decirnos sobre el contexto en su *Diccionario de uso del español*:

**contexto.** (Del lat. “contextus”, derivado de “texere”; v. “tejer”). 1. *Textura o contextura*. 2. *Enredo de cosas filamentosas*. 3. “Texto”. Hilo o curso de un escrito, relato, discurso, etc.: ‘Las palabras que no conozco las deduzco del contexto’.

Hablando de textos, tramas y texturas, imagínense una bufanda tejida con lana de un mismo color, sobrio y uniforme. Ahora, imagínense una bufanda urdida con el procedimiento de *patchwork*, un rompecabezas de colores. Las dos guardan armonía en su diseño, son hermosas en su estilo. Pero frente a las dos, estamos en la duda.

Entonces aparece la pregunta clave. No es “¿cuál es más linda?”, sino “¿cuál de las dos me pondré para salir?” Depende.

## 52. LA SANTA TIJERA

¿Cómo saber cuándo y qué debemos borrar?

¿Quién se atreve a pedirle a un autor que resigne un buen momento de su literatura?

Es verdad: si los oráculos son favorables, tarde o temprano se nos cruza en la vida un sincero coordinador de taller. Pero, en el fondo, no es él quien pide la poda; tampoco el escritor amigo, más avanzado que nosotros en el oficio. Serán el contexto, el tramado, la misma estructura

del conjunto los que reclamarán tijera a gritos. Confíemos en ellos: lo hacen por el bien de la obra total.

El corte es una actividad esencial en el arte de corregir, y tal vez la más dolorosa. Decididamente amamos nuestros textos, nos dejamos encandilar por sus brillos y encantar por su música. Sobre todo cuando *realmente* están bien escritos. Pero, a la hora de corregir, hay que desconfiar. Como primera medida hay que desconfiar (siempre, siempre, siempre) de nuestros cuentos y poemas “inspirados”; consecuentemente, debemos volver a ellos una y otra vez, en frío y tijera en mano.

Y concentrándonos, ante todo, en sus comienzos.

Al espiar en la trastienda de la escritura es muy frecuente encontrarse con comienzos que el autor tachó de la versión “última”. Lo hemos visto en la nota 46: la eliminación de los dos primeros versos hizo que el poema ganara en inmediatez.

El proceso es más o menos así:

1. Escribimos partiendo de una imagen mental (y con *imagen* permítanme reunir idea, trama, tema o preocupación).

2. La imagen empieza a desperezarse y toma cuerpo a medida que las palabras van llenando el papel o la pantalla del monitor.

3. La imagen se fortalece. Aparece con mejores colores el escenario donde transcurrirá la acción. Brotan personajes secundarios que rodean al protagonista. Surgen términos que jamás hubiéramos sospechado que teníamos en la cabeza.

Bien, hay que descreer de todo lo anterior: nos fue dictado por la loca de la casa, al decir de santa Teresa. Es muy posible que algo nos sirva de tanto material, pero el olfato indica que lo escrito al principio es, simplemente, un buen camino para que vayamos “conociendo” a nuestro personaje, a nuestra imagen.

La experiencia, tomada como algo provisional, es rica:

a mucha gente le resulta indispensable pasar por ella para saber qué escribirá. Es como ir soltando la muñeca, ir delineando una situación, una escena. Uno se va habituando al mundo que el texto le propone.

Un buen ejemplo de corte en beneficio del total lo da Víctor Coviello en su cuento “Alma en pena”.

Veamos cómo arranca la versión “última”:

Llovía, y la noche era tan oscura que apenas distinguíamos el portón de la funeraria. El féretro era pesado, muy pesado, y se nos resbalaba. Penna soportaba el mayor peso. El viudo y un tipo que dijo ser el médico de la fallecida nos daban una mano. Logramos entrar y la llevamos al “taller”, lugar donde acondicionamos a los clientes. El doctor nos hablaba todo el tiempo.

—Despacio —repetía con su aliento a mueble viejo—, muy despacio con la señora.

Cuando la pusimos en la mesa de mármol nos pidió que lo dejáramos solo con la finada y cerró la puerta. Hasta el Negro Rosales, que era el dueño, tuvo que quedarse afuera.

—La pobre falleció anteanoche en un accidente de auto —se apresuró a aclarar el viudo—. El doctor Baesa tuvo que hacer un trabajo reconstructivo de urgencia. Queríamos... —titubeó— darle el último adiós recordándola como era.

Con amabilidad profesional, asentimos en silencio.

Afuera, la tormenta empeoraba. Me di cuenta de que Rosales aún no había arreglado el techo, teníamos goteras por todos lados.

Se abrió la puerta del taller y vi que el tal Baesa, sudoroso y agitado, le hacía un ademán al viudo. Éste nos dijo que ya podíamos entrar, y Rosales no se opuso.

Penna, siempre servicial, se nos adelantó. Yo lo seguí y noté algo sorprendente: en el taller no

había olor a muerto. Creo que Penna también advirtió aquella anormalidad. Se paró delante del cajón, y yo a su lado para ayudarlo. Hicimos bastante fuerza: con el agua, curiosamente, el ataúd se había sellado. Pensé que era una noche de milagros, pero todavía me faltaba mucho por ver. Quedé detrás sosteniendo la tapa como si fuera una mampara, solamente podía ver a Penna. Y vi cómo esa piedra gris que era su cara tomó un repentino color morado. Se agrandaron sus ojos y su boca articuló algo. Me asusté, pensé cualquier cosa. Corrimos la tapa. La arrimé contra la pared y me acerqué al cajón.

Era la muerta más hermosa que yo hubiera visto alguna vez. Luminosa, rubia, el pelo recogido, unas facciones suaves. La boca, las orejas, la tez, todo era armonía. El vestido blanco y la mortaja dejaban adivinar algo, pero aparté la vista.

Penna no se movía.

Estaba literalmente paralizado. Tuve que empujarlo para que reaccionara.

Después, la historia se encamina hacia un final absolutamente sorprendente, que no revelaré aquí.

Leamos ahora cómo era el “primer” comienzo:

Penna era un gran secreto. Nunca se quejaba. Ni siquiera al principio, cuando le hicimos la joda del debut. Rosales, el dueño de la funeraria, tenía un amigo, camillero del Argerich, que se disfrazaba de fiambre. Era un artista. A mí también me la había hecho, y me quedé mudo durante un mes. Solamente un experto podía darse cuenta. Le dijimos a Penna que lo preparara. Espiando por un agujerito en la pared, vimos cómo Penna disponía todo, con sus manos como raíces secas. Lo desvistió cuidadosamente. El

“muerto” controlaba la respiración. Seguía frío por las tres bolsas de hielo que se hizo poner un poco antes. Cuando Penna sacó la navaja para afeitarse al camillero, éste se irguió y le mostró una sonrisa, al mejor estilo Hollywood. Penna no cambió su expresión borrosa. Sencillamente agarró un cuchillo similar a un bisturí, que usamos para el trabajo fino, y apuntó a la cara del camillero. Lo paramos a tiempo.

Penna llevaba una brusca cicatriz en el brazo, difusa como un camino de tierra. Una vez le pregunté. No dijo nada. Nadie se atrevió jamás a cargarlo por su apellido. Era un buen compañero, seguro en lo que hacía. Lo de la gorda Loli es un ejemplo. El cajón se desfondó —a puertas cerradas, por suerte— y Penna aguantó a la gorda mientras clavamos madera debajo para apuntalarla.

Más de una vez le pedí plata y nunca se negó.

Rosales le tomó afecto. Hasta lo invitaba a su casa. Penna iba siempre solo.

Llovía, y la noche era tan oscura que apenas distinguíamos el portón de la funeraria. El féretro era pesado, muy pesado, y se nos resbalaba. Penna soportaba el mayor peso.

Les aseguro que ningún elemento de este primer comienzo confluye hacia el final delirante del que les hablé. La página, por “bien escrita” que estuviera, sólo le sirvió a Víctor para entrar en calor. Llegado el momento de considerar seriamente la publicación del cuento, se eliminó el preámbulo en cuestión. Encontrar el verdadero comienzo no fue muy difícil: el mismo Víctor lo había intuido al usar el espacio entre

Más de una vez le pedí plata y nunca se negó.

Rosales le tomó afecto. Hasta lo invitaba a su casa. Penna iba siempre solo.

y

Llovía, y la noche era tan oscura que apenas distinguíamos el portón de la funeraria. El féretro era pesado, muy pesado, y se nos resbalaba. Penna soportaba el mayor peso.

Y este párrafo resultó ser el mejor punto de partida: misterio, atmósfera, inmediata presentación del protagonista.



- ✓ Relean atentamente el “primer comienzo” del cuento de Víctor Coviello y hagan una lista de los elementos narrativos que el autor había incluido en esa página. Encontrarán historias para nuevos cuentos. Anécdotas paralelas a la principal, fuera de contexto, que nada agregan a “Alma en pena”.
- ✓ Subrayen en la versión “última” los momentos en que se caracteriza al personaje Penna, y comprueben que éstos, en su brevedad, son más expresivos que los señalados con las anécdotas en la versión original.
- ✓ Como en el ejercicio de la nota 49, elijan un texto propio y subrayen todo lo que no conduzca al impacto general. Concéntrense preferentemente en el comienzo.
- ✓ Marquen en su texto el punto en donde noten que empieza la historia o el poema, y trabájelo en consecuencia.
- ✓ Veán qué elementos les sirven del material a eliminar, e inclúyanlos en la nueva versión. Recuer-

den que un material sirve sólo cuando agrega algo —algo pertinente— a la historia, a la atmósfera, al ambiente o a los personajes.

Conclusiones: viene bien considerar todo “comienzo inspirado” como punto de ignición, un disparador para que el texto arranque y se consolide en nuestra imaginación. Después, no hay más que resignarse a resignar.

Bocetemos, ensayemos. Eliminemos.

No le temamos al error, porque de él se aprende.

Los actores valiosos no componen sus personajes en el momento: los piensan, los van armando, los ponen a caminar, les inventan gestos... pero fuera de escena, entre bastidores y frente al espejo. Un historietista amigo me contó una vez que le gustaba ir diseñando a sus personajes poco a poco: los iba completando, los modificaba, los ponía a trabajar en escenas diversas... pero siempre en el borrador, antes de ponerse a dibujar en serio.

## 53. MAESTRO DE LOS MAESTROS

Otra perla de Oliverio Girondo:

Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra, poner el huevo.

Pero, ¿qué sucede cuando en una sola persona se reúnen el crítico más audaz y sutil, y un poeta sensible e intelectual?

Sucede Pound.

Ezra Pound.

Un hombre que resumió todo el siglo literario, un esteta del corte y la corrección. Un ser humano que supo ayudar —y no sólo en cuestiones estilísticas— a más de un artista en desgracia. Un mecenas espiritual que estimuló heroicamente la obra de autores desconocidos hasta ese momento. *Il miglior fabbro*, el mejor artesano, a

quien un agradecido T. S. Eliot dedicó así *La tierra baldía*, uno de los mayores poemas de todos los tiempos, que Pound supo mejorar con toda la delicadeza de que era capaz, eliminándole... ¡casi un centenar de versos!

En 1912, basándose en el pensamiento crítico del inglés T. E. Hulme, Ezra Pound postuló un movimiento poético al que llamó imaginismo. El grupo influyó como pocos en la poesía por venir, debido a la firmeza de su basamento: hacer brillar la imagen y escribir con un lenguaje preciso, antiornamental. Los estudios que realiza Pound de la escritura china también contribuyen a esta manera de vivir la poesía.

Para Pound la imagen es, según sus palabras,

[...] aquello que nos presenta un complejo intelectual y emocional en un solo instante. [...] El que dicho “complejo” se ofrezca de modo instantáneo es lo que produce esa impresión de liberación súbita; esa sensación de libertad respecto de los límites impuestos por el espacio y por el tiempo; la sensación que experimentamos, en presencia de las más grandes obras de arte, de habernos acrecentado.

Pound pensaba que los buenos escritores son, esencialmente, quienes conservan la eficacia comunicativa del lenguaje. ¿Y cómo se las arreglan? Manteniendo la claridad y la precisión en el lenguaje.

Con coherencia deslumbrante, Pound escribió frases como las que siguen (que yo tranquilamente podría haber usado como epígrafe para este libro), y que les recomiendo leer antes de ponerse a escribir, o a corregir, o a pensar en qué es lo que están haciendo:

La gran literatura es sencillamente el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo.



Se puede reconocer a un mal crítico cuando empieza a hablar del poeta y no del poema.

Más escritores fracasan por falta de carácter que por falta de inteligencia.

La solidez técnica no se logra sin perseverancia.

La incompetencia se muestra en el uso de demasiadas palabras.

La prueba primera y más simple que puede hacer el lector para conocer a un escritor es buscar palabras que no cumplen ninguna función: que no contribuyen en nada al sentido o que distraen del factor más importante hacia factores de importancia menor.

Una definición de belleza es: adecuada a lo que se propone.



- ✓ Ocupen los cinco días siguientes en reflexionar sobre las cinco ideas de Ezra Pound, a razón de una por día. Dejen que los conceptos decanten lentamente.
- ✓ Relaciónenlos con lo dicho hasta ahora en este *Taller*.

Es preferible una cabeza bien formada a una cabeza bien llena. Si las leen bien, estas pocas frases de Pound les servirán para toda la vida.

## 54. GENIO Y FIGURA

Y aquí va algo que les servirá para calentar el alma entre frase y frase: una muestra del espíritu de un escritor

que, de acuerdo con William Faulkner y muchos más, influyó enormemente en la literatura de nuestro siglo.

Con setenta y cuatro años y una salud debilitada por las adversidades, al narrador Samuel Langhorne Clemens, más conocido como Mark Twain, le faltaba muy poco para morir; cuando volvió de unas vacaciones en las Bermudas la prensa se enteró de la mala noticia, y los diarios publicaron que el famoso autor estaba gravemente enfermo. Un periodista de la Associated Press lo llamó por teléfono, y el muchacho del río Mississippi aprovechó para dejar al mundo un ejemplo de fortaleza. Lo hizo como siempre, usando las palabras a su manera:

Señor Gerente de Associated Press,  
Nueva York.

He tenido conocimiento de que los diarios aseguran que estoy moribundo. Esta acusación no es verídica. Nunca cometería una acción semejante en toda mi vida. Me estoy portando lo mejor que puedo.

¡Feliz Navidad a todos!

MARK TWAIN

La lección del maestro: al borde de la noche, carácter.

Y fidelidad al propio estilo.

## **55. LA SANTA TIJERA II: POUND EN ACCIÓN**

Una vez Pound salía del subte, y una cara de mujer le llamó la atención por su belleza. Inmediatamente se le cruzó otra, más bella todavía. El poeta intuyó que había encontrado un hermoso asunto para un poema. Durante toda esa mañana buscó las palabras adecuadas para expresar la emoción súbita que le produjeron las aparicio-

nes. ¿Por dónde empezar a contar? ¿Cómo *dar* la distinción de aquellos rostros? Por la tarde, volviendo a su casa descubrió que lo que tenía que encontrar no eran palabras ni frases. Más bien eran... manchas, manchas contrastantes de color. Porque eso justamente fue lo que lo había impactado: el color de la belleza destacándose en la opacidad.

La aparición de estas caras en la muchedumbre:  
pétalos en una rama negra y húmeda.

Lo bueno, si breve...

Pero oigamos al mismo Pound contar el proceso que lo llevó a crear “En una estación del Metro”, uno de los poemas más sugestivos de la poesía universal. Lo que sigue es toda una clase sobre el arte de corregir, y sobre la filosofía que le da sentido:

Todo lenguaje poético es exploración. Cuando se empezó a escribir mal se usaron las imágenes como *ornamentos*. El meollo del imaginismo consiste en que no usa las imágenes como *ornamentos*. La imagen es por sí misma la frase. La imagen es la palabra más allá del lenguaje explícito. El poema es una *imagen*, una forma de yuxtaposición, es decir, una idea yuxtapuesta a otra. Me pareció conveniente para salir del atolladero donde me dejó la emoción en el metro.

Y a partir de ahí, Pound puso manos a la obra:

Escribí un poema de treinta versos y lo destruí porque era lo que denominamos un trabajo de “intensidad secundaria”. Seis meses después hice un poema la mitad más breve y un año después el dístico definitivo de tipo haikú.

Treinta versos, quince, dos.  
Dos veces bueno.



- ✓ Busquen poemas en español, autores de proyección universal: Neruda, Lorca, Cardenal, Darío, Paz.
- ✓ Intenten descubrir qué sobra en esos textos. La actividad es altamente recomendable, ya que ayuda al escritor a liberarse de diversos prejuicios académicos.
- ✓ Subrayen las imágenes que más les llamen la atención, e intenten condensarlas a la manera de la poesía imaginista.
- ✓ Al terminar, reflexionen sobre las dificultades que esta actividad les presentó.

## 56. CÓLERA YEATS

La revista *Poetry* era el órgano oficial del movimiento imaginista en Estados Unidos, así como *The Egoist* lo era en Inglaterra. En 1912, William Butler Yeats le confió algunos poemas a Pound para que los enviara a Norteamérica. Como buen editor, Ezra no pudo con su genio (ya sabemos que su lema era “Tengamos siempre dispuesta la goma de borrar”), aun cuando los versos pertenecieran a un poeta como Yeats. Resultado: a pesar de la rabia del futuro premio Nobel ante semejante insolencia, los poemas quedaron más claros y concisos después de que el joven Pound los modificó.

Aprendamos de los cambios propuestos por Ezra para un borrador de “From the Antigone”, que pueden apreciarse incluso en la traducción.

La primera versión:

Rinde ¡oh amarga dulcedumbre!  
al hombre rico y sus negocios;  
a los pingües rebaños y a los campos feraces;  
a los nautas osados y segadores rústicos.  
Rinde a los dioses del Parnaso;  
vence al Empíreo; desencaja  
de sus apoyos Tierra y Cielo  
tú, que resides en la suave  
mejilla de una adolescente.  
Y que, sumidos todos  
en igual desventura,  
hermano con hermano,  
amigo con amigo,  
familia con familia  
y una ciudad con otra,  
se vean conteniendo,  
furiosos y arrastrados por gloria tan excelsa.  
He de orar y debiera estar cantando  
mas, sin embargo, lloro: porque el hijo  
de Edipo ha descendido hacia ese reino  
donde el amor no existe.

La “versión Pound”:

Rinde ¡oh amarga dulcedumbre!  
tú, que resides en la suave  
mejilla de una adolescente,  
a los pingües rebaños y a los campos feraces...  
desencaja  
de sus apoyos Tierra y Cielo.  
Y que, en la misma desventura,  
hermano con hermano,  
amigo con amigo,  
familia con familia  
y una ciudad con otra,  
se vean conteniendo,  
furiosos y arrastrados por gloria tan excelsa.  
He de orar y debiera estar cantando

mas, sin embargo, lloro: porque el hijo  
de Edipo ha descendido hacia ese reino  
donde el amor no existe.

Veintiún versos contra diecisiete; el corte, siempre el  
corte...

Según enseña William Van O'Connor en su ensayo  
"Ezra Pound", el trabajo de corrección fue progresando de  
esta manera:

1. Pound conserva el primer verso, pero elimina al-  
gunos de los que le siguen inmediatamente.

Rinde ¡oh amarga dulcedumbre!  
~~al hombre rico y sus negocios;~~  
a los pingües rebaños y a los campos feraces;  
~~a los nautas osados y segadores rústicos.~~  
~~Rinde a los dioses del Parnaso;~~  
~~vence al Empíreo;~~ desencaja  
de sus apoyos Tierra y Cielo

2. Sube a un segundo y tercer lugar estos versos:

tú, que resides en la suave  
mejilla de una adolescente.

Rinde ¡oh amarga dulcedumbre!  
~~al hombre rico y sus negocios;~~  
**tú, que resides en la suave**  
**mejilla de una adolescente.**  
a los pingües rebaños y a los campos feraces;  
~~a los nautas osados y segadores rústicos.~~  
~~Rinde a los dioses del Parnaso;~~  
~~vence al Empíreo;~~ desencaja  
de sus apoyos Tierra y Cielo

3. Fusiona los siguientes versos...

Y que, sumidos todos  
en igual desventura,

...así:

Y que, en la misma desventura

Conclusión: en la “versión Pound” los elementos del poema guardan mayor equilibrio entre sí.

Cosas que tiene la corrección cuando está en manos de un maestro verdadero.

## 57. MAGUILLA GORILLA

No es sencillo corregir lo propio. Si tengo una mancha en la cara, probablemente me entere por algún amigo, o por el espejo. La clave está en *aprender a detectar*. Descubrir, localizar en frío los problemas que nos presentan nuestros textos, es todo un arte. Saber en qué nos equivocamos es el primer paso de la corrección, la punta de la madeja de cualquier trabajo de corte. Pero creo que, para aprender a detectar, hay un paso previo y necesario: aprender a ser humilde. O, por lo menos, reconocerse falible. Porque sabernos falibles nos llevará a considerarnos perfectibles. Es una cuestión de conciencia. Y si no, vean qué piensa Abelardo Castillo al respecto, cuando en la nota 1 nos hablaba de la ética de la corrección:

En la literatura y en la vida en general, hacer menos de lo que se puede hacer me parece que es un rasgo de mala conducta.

Pero lo cierto es que tenemos un ego más alto que el monte Everest. ¿A quién miramos primero cuando nos presentan una foto de grupo en la que aparecemos nosotros? Y como nos amamos locamente, en el fondo de toda resistencia a la corrección —sobre todo si viene de los

demás— se agazapa esa bestia antropeide, ese mandril fiero que no admite nada que amenace derrumbar sus defensas y creencias. Por esa ruta se desemboca en el silencio creativo. Primero, uno empieza a sospechar que es un genio, que si no nos publican jamás es porque nuestra literatura está muy por encima del nivel de comprensión de la pobre gente. De los concursos, ni qué hablar: “están todos arreglados” decimos, cuando el jurado se expidió... a favor de otro. Después, aprendemos a cuidarnos más todavía: en boca cerrada no entran moscas. Por último, con el tiempo descubrimos actividades más lucrativas que esto de andar haciendo versitos o escribiendo cuentitos. Cuidado: he visto a varios “genios incomprensidos” abandonar los talleres por no ser capaces de tolerar la mínima sugerencia hecha a lápiz. Y los talleres no fueron lo único que abandonaron, no sé si me explico. ¡Qué bronca, qué desperdicio! Muchos de ellos tenían todas las aptitudes —que no las *actitudes*— para mejorar su escritura, para poder decir lo suyo con un instrumento aguzado por la corrección continua. Pero no: víctimas de sí mismos, a la hora de rastrillar sus textos prefirieron soltar todos los “Sí, pero” y “Lo que pasa es que”, emblemas inconfundibles de la egolatría. *Genus irritabile vatum*, escribe Horacio en sus *Epístolas* para referirse a la gran susceptibilidad de los escritores, “a la raza irritable de los poetas”.

Para comenzar a detectar elementos inadecuados en nuestros escritos, es preciso alienarse. Alienarse, sí; y no me volví loco: digo *alienarse*, en el sentido de procurar el imposible de *ser otro*. Leernos como si el texto hubiera sido escrito *por otro*. Un ojo entrenado en la lectura crítica y práctica de sus textos —y en el examen de conciencia— sabe de qué estoy hablando.

A nadie le gusta que le enmienden la plana. Pero es la única manera de empezar a escribir en serio.



## 58. SU MEJOR ALUMNO

Henri René Albert Guy de Maupassant ocupa un altísimo puesto de honor en la historia de la ficción literaria. Tanto es así que, en el primer mandamiento de su “Decálogo del perfecto cuentista”, Horacio Quiroga lo establece como un paradigma para los escritores noveles:

Cree en un maestro —Poe, Maupassant,  
Kipling, Chéjov— como en Dios mismo.

Si releemos la recomendación de Liliana Heker en la nota 2, comprobaremos que el mandamiento de Quiroga sigue vigente. Es que Maupassant sabía lo que hacía. Autor de unos trescientos cuentos y de siete novelas, así como también de poemas, obras de teatro, relatos de viajes y artículos, siempre logra conmovernos, impactarnos, dejarnos su marca en historias inolvidables. Tuvo como maestro nada menos que a un gigante: Gustave Flaubert, quien se comportó con él como un padre amoroso y exigente. “Jovencito —le escribió en 1873—, hay que trabajar más, ¿entendido? Piense en cosas serias. ¡Demasiados paseos en barca! ¡Demasiados entrenamientos! ¡Demasiadas prostitutas!”

Bajo la mirada del maestro, Maupassant empezó a escribir a los trece años. Presten atención a la carta explosiva que Flaubert le escribió a su discípulo en los primeros meses de 1880, poco antes de morir; se refiere a “Deseos”, un texto que Maupassant incluyó en *Versos*, su primer libro de poemas:

[...] Y bien, muchacho, la tal pieza no me gusta en absoluto. Acusa una facilidad deplorable. “Uno de mis caros deseos”; ¡un deseo que me es caro!; ¡Tener alas! ¡Vaya, el anhelo es común!

Los dos versos siguientes son buenos, pero en el cuarto, los “pájaros sorprendidos” no son sor-

prendidos puesto que tú los persigues. Salvo que *sorprendidos* quiera decir *asombrados*.

“Quisiera, quisiera...” ¡Con semejante giro se puede seguir andando indefinidamente mientras haya tinta! ¿Y la composición, adónde la dejamos?

“Como una gran antorcha”, la imagen me parece cómica; por lo demás, la antorcha no deja llama desde que la lleva.

“De las frentes de cabellos oscuros a las frentes de cabellos rojizos.” Encantador, pero recuerda demasiado al verso de Menard: “Bajo tus cabellos castaños y tus cabellos grises”.

“Sí, querría”. ¿Por qué “Sí”?

“Claro de luna”, excelente.

“La enloquecedora batalla”, atroz.

En resumen, te exhorto a suprimir esta composición. No está a la altura de las demás.

Y con esto te abraza tu viejo. ¡Severo pero justo!

¡Severo pero justo! Ustedes, como todos los escritores a lo largo de su carrera, muchas veces recibirán las críticas así, sin anestesia. A no desesperar: bienvenidas sean las opiniones bienintencionadas. Como dice el *Eclesiástico*: “Cuando encuentres a un verdadero maestro, que tus pies gasten su umbral”. Tal vez el tono durísimo de la crítica de Flaubert los asombre más todavía si tienen en cuenta que Maupassant, en ese entonces, ya había publicado “Bola de sebo”, una cumbre en la historia de la narrativa.

Para crecer necesitamos de la mirada de alguien que nos oriente. Todos los escritores se leen los manuscritos entre ellos, no sólo los buenos talleristas lo hacen.

A veces la corrección viene de quien menos la esperamos. Y consideramos la opinión, y entonces nos ponemos a arreglar esa conjugación incorrecta, o aquella palabra, o un modo de mirar, un matiz...

O tiramos al tacho el texto completo.

¿Por qué no?

## 59. HISTORIA DEL OJO

No siempre las cosas fueron tan ásperas entre maestro y discípulo. Salían los dos a caminar, y Flaubert le pedía a Maupassant que describiera a una persona con la que seguramente se encontrarían por el camino. Guy debía hacerlo de tal modo que Flaubert pudiera reconocerla de inmediato al verla. Así, una florista era *ésa y sólo ésa*, diferente de otras.

Estamos hablando de una época en que la gente —¡créase o no!— paseaba a su tortuga con correa. En medio de esta vida loca no es posible ir por la calle y detenerse en el gesto, en el rasgo distintivo de tal o cual persona. Sin embargo, Ezra Pound elaboró un excelente ejercicio basado en la práctica de Flaubert y Maupassant. Como a ustedes les vendrá de perlas para desarrollar su sentido de la vista, decidí pedírselo prestado al maestro. Está en el maravilloso “manual de literatura” titulado *El abc de la lectura*, y sus pasos son los siguientes:



- ✓ Describan un auto sin mencionar su marca, de manera tal que el lector no lo confunda con la descripción de otro tipo de auto.
- ✓ Elijan un objeto al azar en la habitación, y describan la luz y la sombra sobre ese objeto.
- ✓ Describan a otro tallerista (sin poner cuestiones personales, claro está).
- ✓ Dice Pound: “En todas estas descripciones la prueba es la precisión y la vivacidad”. Pásenle a un compañero los textos. Él deberá reconocer en ellos al objeto o persona descritos.

Si dejamos de observar, estamos fritos. Por lo menos eso es lo que opinaba Hemingway cuando se lo consultó al respecto. Creo que lo mejor de la literatura de hoy heredó

de Maupassant lo que él aprendió de Flaubert: la manera implacable y rigurosa de observar.

## 60. ¿QUIÉN DIJO QUE LA POESÍA NO SE TOCA?

Para que sigan comprobando cuánto, les propongo que espiemos la mesa de trabajo del poeta y editor Luis Bacigalupo. Él mismo nos contará cómo trabajó el tema de la observación (y muchas cosas más) en uno de sus poemas más logrados, “El terror al acuario”.

En el acuario... Yo estuve allí.  
Su rostro tenía el pálido color  
de un pez tailandés. Boqueaba apenas.  
Ay... Cuánto deseé refrescar mis ojos  
con la espumante brisa del surtidor... Pero no  
estaba allí.  
Era en el acuario donde me hallaba, quieto,  
a la espera quizá de un hálito. Un hálito  
imperecedero.  
Allí: con mi rostro enfrente al acuario.  
Y el acuario enfrente a mi rostro, también,  
como diciéndome algo apenas susurrado.  
Nos cruzamos de pronto destellos y miradas.  
Pero ay...  
Cuánto deseé no estar allí.

La noche última. Esa noche en que el pez  
agitaba  
su loca aleta caudal bajo tus cremosas alas;  
aquella noche decidí caminar.  
Porque es sabido que caminar distiende el  
esfínter,  
y es sabido además que predispone al buen  
sueño  
e incluso a la laxa dispersión.

A poco de andar el largo de un cuerpo,  
caí en la cuenta de que llovía sobre mí y que eso  
era grave.

Y llovía muy fuertemente y la gravitación  
de ciertas figuras en plena densidad  
me invitaba finalmente al regreso.

Retrocedí el largo de ese cuerpo por su borde,  
paso a paso, y el acuario se impuso allí,  
nuevamente,  
frente a la cicatriz viva del ojo. Entró por ella  
a él y...

Ay... la lluvia no cesaba de caer  
sobre mi cuerpo pálido y boqueante.

MARCELO DI MARCO: Noto un doble juego en “El terror al acuario”. En la primera estrofa planteás una parte contemplativa, “quieta”, en la que se instala el punto de vista del yo lírico; después, en la segunda estrofa, hay una especie de desenlace en el que se insinúa qué hace ese yo puesto a caminar.

LUIS BACIGALUPO: Si se puede pensar una anécdota en este texto, tenemos que empezar por ver el tema del acuario. El acuario se plantea como un lugar de indeterminación en que el personaje, al mismo tiempo, está y no está:

En el acuario... Yo estuve allí.

La primera oración queda suspendida. Entonces ese “Yo estuve allí” hace presuponer, por su contigüidad con el sustantivo, que estamos hablando del acuario. El equívoco se completa cuando aparecen los versos siguientes:

Su rostro tenía el pálido color  
de un pez tailandés. Boqueaba apenas.

Esto, aparentemente, nos remitiría de nuevo al acuario. Pero en el quinto verso la voz dice:

con la espumante brisa del surtidor... Pero **no**  
**estaba allí.**

De algún modo, en este comienzo estoy planteando una escena —si se quiere, amorosa— que está dada fuera del acuario. El acuario es ahora un espacio de indeterminación: el encuentro transcurre, y no, en el acuario.

MdM: O sea que, mediante el uso preciso de un adverbio y de ciertas conjugaciones verbales vos creás una trasposición de lugar. Transformás el espacio en algo onírico, desde el momento en que no se sabe muy bien dónde tenemos apoyados los pies, como en los sueños. Hablás de un lugar impreciso con estudiada “imprecisión”.

LB: El lector es el encargado de ver esa precisión, de ver si el efecto está logrado. Por mi parte, en todo caso, intenté transmitir la atmósfera de un lugar que vendría a ser, más bien, un no-lugar. Es esa sensación de estar acá, pero también en otro sitio....

MdM: Otra cosa que me interesó mucho es el uso de la puntuación. ¿Qué podrías decir respecto de ella?

LB: Hay diferencias entre las estrofas. En la primera, la puntuación es mucho más apretada que en la segunda: hay más pausas, más cortes. Con ese trabajo de los signos traté de poner suspenso en la situación, de ir creando un clima, una atmósfera. Releyendo la segunda estrofa noto una respiración más prolongada, que tiene que ver con el movimiento del caminar, con ese

A poco de andar el largo de un cuerpo,

En esta segunda estrofa se libera la situación densa y “quieta” de la primera.

MDM: Tiene más versos, y además son de mayor longitud.

LB: Sí. En la primera estrofa quise escenificar la contemplación, quise impregnar la retina. Y después en el segundo momento algo se va desandando, se va desatando hasta llegar a la consumación de esa unión, cuando aparece

frente a **la cicatriz viva del ojo**. Entró por  
*ella a él y...*

Las últimas palabras del verso remiten al comienzo del poema, a aquellos dos sujetos que habíamos planteado “allí”.

MDM: Y ahí se enlazan las dos estrofas, con la lluvia que completa todo. Respecto de estos ayes que vos remarcás con puntos suspensivos...

Ay... Cuánto deseé refrescar mis ojos

Nos cruzamos de pronto destellos y miradas.

Pero ay...

Cuánto deseé no estar allí.

Ay... la lluvia no cesaba de caer  
sobre mi cuerpo pálido y boqueante.

...sé que los escritores, por lo general, son muy renuentes a la utilización de esos puntos, prefieren que los puntos suspensivos estén dados en el tono mismo. A mi modo de ver, con ellos vos estás enfatizando el tono paródico del poema.

LB: Hay, sí, un tono burlón, que se marca también en ciertas expresiones “prestigiosas”. “Hálito imperecedero” es una de ellas, por ejemplo.

MDM: Frente a análisis como el que acabás de hacer de tu propio poema, muchos lectores se hacen esta pregunta: las cosas que puso, ¿fueron conscientes?, ¿se dan antes del texto?, ¿durante?, ¿después?

LB: El texto se escribe, y después se analiza para ver si los procedimientos —la puntuación, pongamos por caso— soportan nuestra intención, nuestra apuesta, el efecto que quisimos imprimirle al poema. Por eso la relectura, por eso la investigación. Por medio de la revisión continua se puede dar más fuerza a la expresión, a la imagen. No es lo mismo escribir

Era en el acuario donde me hallaba quieto  
que

Era en el acuario donde me hallaba, quieto,

MDM: Las comas, precisamente, destacan la quietud y la espera (véase la nota 35). ¿De qué año es el poema?

LB: De 1991. Pertenece al libro *Mixtión*.

MDM: ¿Cuántas versiones te demandó?

LB: Si te digo diez, me quedo corto.

## 61. PASANDO REVISTA

Releo lo anotado y veo que corrió mucha tinta bajo el puente. Y pienso que es el momento de revisar nuestra lista, avanzando en el corte y en la corrección.

Desde aquellos primeros cinco puntos de la nota 28, la guía ya está tomando forma definitiva —¡qué palabra!— y hasta podemos empezar a llamarla así:

### GUÍA PARA LA AUTOCORRECCIÓN

1. Reflexionar sobre la necesidad de clarificar el estilo.
2. Detenerse a releer la página.
3. *Tener presente, en cada una de las siguientes operaciones, que el contexto será el que dicte cortes y correcciones.*



4. *Procurar un imposible: ser otro, en una tercera lectura.*
5. *Marcar el verdadero comienzo del texto, y considerar la eliminación o la utilización parcial del “preámbulo”.*
6. Subrayar imágenes nítidas.
7. *Tachar todo elemento “ornamental”.*
8. Traducir, o eliminar, expresiones sobrecargadas.
9. Detectar adjetivos que no aportan nada.
10. Reforzar significados fusionando frases.
11. Detectar incongruencias semánticas.
12. Revisar puntuación.
13. Evaluar la coherencia del tono de las expresiones.
14. *Reflexionar acerca de si nuestras correcciones apuntan a que el texto logre la unidad de efecto deseada.*
15. *Eliminar, sustituir o modificar todo lo que no contribuya a provocar ese impacto general.*
16. *Cargar las palabras hasta el grado máximo de sentido.*

Creo que la lista les será muy útil, porque la estamos elaborando juntos, ustedes y yo. Progresivamente, y basándonos sobre todo en el trabajo con las ejercitaciones, hemos ido agregando procedimientos que nos ayudarán a expresarnos por escrito con mayor eficacia estilística. Si se quiere, la guía es un resumen actualizado de lo que vamos tratando en este *Taller*.

Me atrevo a decirles que tienen a la vista un instrumento que les permitirá trabajar solos cualquier escrito. Pueden valerse de él sin seguir la sucesión numérica: tal vez, tomar conciencia de lo que se dice en el punto 16 sea una buena manera de comenzar el trabajo.

## 62. OJO

El fragmento que sigue pertenece a “Éxtasis”, cuento

publicado en el N° 27 de la revista *Cuasar*. Su autor: Carlos Gardini, uno de los principales referentes internacionales de la literatura fantástica.

Una tarde de primavera Durán miraba el mar desde el frente de la casa, echado en la reposera. El Atlántico estaba oscuro, encrespado. En el horizonte los nubarrones se apilaban como cerros, engullendo los últimos rayos del sol. Por la ventana llegaba la música del estéreo, Thelonius Monk tocando *'Round Midnight*.

Era uno de sus días oscuros. Durán escuchaba a Monk y rezaba pidiendo un milagro.

Una muchacha se acercó por la playa.

Durán se irguió en la reposera, la observó. Recortada contra el poniente, parecía un espejismo. Tal vez fuera el milagro en que no creía.

Tenía shorts, un top, un pulóver sobre los hombros, el pelo envuelto en una toalla anudada. El único adorno que llevaba era un anillo de piedra con unos garabatos. Tenía buena silueta, pero la ropa no le sentaba bien, como si fuera prestada. Y había algo raro en su andar.

La muchacha se acercó, sonrió o hizo una mueca que parecía una sonrisa.

—¿Te puedo ayudar en algo? —preguntó Durán, con voz de buen vecino. Pensó que le gustaría hacer algo más que ayudarla. Hacía rato que no estaba con una mujer.

—Tengo hambre —dijo la muchacha.

Posteriormente a la publicación del cuento, Gardini notó que la secuencia citada presentaba un problema. Puso manos a la obra, y corrigió el texto para que quedara así:

[...]

Una muchacha se acercó por la playa.

Durán se irguió en la reposera, la observó. Recortada contra el poniente, parecía un espejismo. Tal vez fuera el milagro en que no creía.

Tenía shorts, un top, un pulóver sobre los hombros, el pelo envuelto en una toalla anudada. El único adorno que llevaba era un anillo de piedra. Tenía buena silueta, pero la ropa no le sentaba bien, como si fuera prestada. Y había algo raro en su andar.

La muchacha se acercó, sonrió o hizo una mueca que parecía una sonrisa.

—¿Te puedo ayudar en algo? —preguntó Durán, con voz de buen vecino. Notó que el anillo de la muchacha tenía unos garabatos. Pensó que le gustaría hacer algo más que ayudarla. Hacía rato que no estaba con una mujer.

—Tengo hambre —dijo la muchacha.



- ✓ Lean detalladamente la primera versión, intentando detectar el error.
- ✓ Ahora lean la segunda versión, comparándola con la anterior.
- ✓ Subrayen, en la primera versión, lo que Gardini suprime en la segunda. En la segunda, subrayen lo que agregó.

Ahora escuchen a Carlos Gardini, que nos contará qué cambió y por qué.

MARCELO DI MARCO: ¿Qué problema observaste en el texto original?

CARLOS GARDINI: Desde donde está mirando, el personaje Durán jamás podría observar los garabatos del anillo que trae la mujer. Es una cuestión de secuencia. En todo caso, sí puede notar que el anillo es de

piedra. Porque lo cierto es que hay una distancia considerable entre él y la mujer:

Una muchacha se acercó por la playa.

Durán se irguió en la reposera, la observó.

Recortada contra el poniente, parecía un espejismo.

MdM: ¿Cómo lo resolviste?

CG: Al principio pensé en agregar un adjetivo que hiciera más visible el anillo, de manera que Durán pudiera ver que era de piedra y, además, que tenía garabatos:

El único adorno que llevaba era un gran anillo de piedra con unos garabatos.

MdM: ¿Te convenció?

CG: En absoluto. Probé entonces eliminar los garabatos:

Tenía shorts, un top, un pulóver sobre los hombros, el pelo envuelto en una toalla anudada. El único adorno que llevaba era un gran anillo de piedra ~~con unos garabatos~~.

Pero vos sabés que el anillo y sus garabatos tienen una importancia definitiva hacia el final del cuento. Tenía que ponerlos de alguna manera, y probé agregarlos más abajo:

Tenía shorts, un top, un pulóver sobre los hombros, el pelo envuelto en una toalla anudada. El único adorno que llevaba era un gran anillo de piedra ~~con unos garabatos~~. Tenía buena silueta, pero la ropa no le sentaba bien, como si fuera prestada. Y había algo raro en su andar.

La muchacha se acercó, sonrió o hizo una mueca que parecía una sonrisa.

—¿Te puedo ayudar en algo? —preguntó Durán, con voz de buen vecino. **Notó que el anillo de la muchacha tenía unos garabatos.** Pensó que le gustaría hacer algo más que ayudarla. Hacía rato que no estaba con una mujer.  
—Tengo hambre —dijo la muchacha.

MDM: A esta altura de la secuencia la muchacha ya se ha acercado lo suficiente como para que Durán pueda ver los garabatos del anillo.

CG: Era un problema muy sencillo. Pero de esta clase de cosas depende la verosimilitud de una escena. Además, la corrección me permitió destacar mejor el tema de los garabatos.

MDM: No sólo se subsanó el error, sino que se ganó en expresividad.

CG: Exacto, creo que hubo una pequeña mejora: se enfatizó un elemento que para la trama es esencial.

## 63. DE CARNE SOMOS

En 1330 el poeta Juan Ruiz, arcipreste de Hita, dio al mundo una obra maestra hasta ahora imposible de clasificar. Por su insólita variedad de géneros y de temas, en los que se mezclan explosivamente la parodia, la sensualidad, el grotesco y la devoción religiosa, el grandioso *Libro de Buen Amor* es considerado justamente como “la Comedia Humana de la Edad Media”. Desempolven su ejemplar y asómbrense con la frescura multicolor de un libro que, a más de seiscientos cincuenta años de escrito, tiene cuerda para rato.

En parte, el secreto de tanta permanencia está en la vitalidad que Juan Ruiz pone en todo lo que canta y cuenta. En uno de los episodios más interesantes, tironeado entre el amor carnal y el amor divino, el enamoradizo

protagonista nos entrega una magistral descripción de la mujer que ama:

¡Ay Dios, y cuán hermosa viene doña Endrina  
por la plaza!  
¡Qué talla, qué donaire, qué alto cuello de  
garza!  
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué  
buen andanza!  
Con saetas de amor hiere cuando los sus ojos  
alza.

Veán cuánto movimiento tiene toda la estrofa. Está dado por el tono agudo, exclamativo; por la utilización de los verbos en presente; por la repetición del “qué” antes de cada uno de los siete elementos de la enumeración. Porque en realidad se trata de eso, más que de una descripción: la enumeración es lo que nos da la imagen total y dinámica de la bella doña Endrina. Un prodigio de sencillez.



- ✓ Desde la ventana de un bar y provistos de sus tablas de arcilla, miren pasar a la gente. Háganlo con la escasa discreción que distingue a los escritores.
- ✓ Elijan a algún personaje de entre los caminantes (si ustedes se ponen a mirar con ánimo receptivo, nunca faltará).
- ✓ Piensen cuál fue la característica que más les llamó la atención en él: su fealdad, su elegancia, su estatura, su manera de andar por el mundo ancho y ajeno.
- ✓ Procuren describirlo *en movimiento* sin usar ningún adjetivo.
- ✓ Antes de ponerse a trabajar, hagan una lectura

comparada entre el texto de Carlos Gardini (véase nota anterior) y el de Juan Ruiz.

Tanto en la presentación de la muchacha acercándose por la playa, que Gardini logra en “Éxtasis”, como en la marcha veloz de doña Endrina destacada por Juan Ruiz, el lector tiene la ilusión de que todo está sucediendo realmente. Más que leer, vive lo que lee. Los personajes que nos prestan sus ojos en una y otra obra no parecen estar hechos de papel y tinta, sino de carne y hueso. Seres que existen con independencia de sus autores, y que ven el mundo desde sus propios puntos de vista. ¿Cómo se consigue el efecto? Lo explica Horacio Quiroga en el último ítem de su “Decálogo del perfecto cuentista”:

[...] Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno.

Ténganlo en cuenta siempre, no solamente para salir airosos de la ejercitación que les he propuesto en esta nota.

## 64. CAYENDO EN LA TRAMPA

Estén alertas, que llega “La araña”. Se trata de uno de los cuentos más espantosos de la moderna literatura de horror, escrito por el expresionista Hans Heinz Ewers. Haciéndole justicia, Dashiell Hammett lo rescató para la revista *Weird Tales*, y el investigador Roger Caillois lo incluyó en el “Dominio Alemán” de su *Antología del cuento fantástico* al lado de clásicos como E. T. A. Hoffmann y Achim von Arnim.

“La araña” teje sus terrores en medio de la elipsis pura: todo es ocultamiento y misterio en este cuento. Y, paradójicamente, el protagonista de la historia no hace más que mirar y mirar, además de escribir en su diario. Intentando descubrir la causa de una serie de suicidios

inexplicables, el estudiante Richard Bracquemont no tardará en enredarse él mismo en la telaraña. Cada aproximación a la ventana de su cuarto es un paso más en la seducción del mal. Es que la vecina de enfrente tiene un no sé qué...

Basta, no contaré más. Pero sí voy a citar un momento del cuento que nos mostrará cómo se puede trabajar el punto de vista de un personaje jugando con el equívoco del lector. Emulando a Sherlock Holmes, Bracquemont resuelve vivir en la misma habitación de hotel donde se habían ahorcado tres personas en menos de un mes. Mira afuera para inspeccionar, y en una de las ventanas del edificio lindante ve a una llamativa mujer, de quien empieza a sentirse extrañamente enamorado. Leamos con mucho ojo el retrato que nos hace de ella a la distancia:

¿Cómo es su aspecto exterior? No lo sé con certeza. Tiene una cabellera negra y ondulada y un rostro muy pálido. La nariz es pequeña y delgada; las fosas nasales palpitan suavemente. Sus labios son apenas rosados y, cuando sonrío, sus dientes me parecen finos y puntiagudos. Sus largas pestañas proyectan sombras sobre sus mejillas, pero cuando levanta sus párpados sus ojos sombríos relucen intensamente.

Ahora, ¿cómo se las arregló el estudiante para ver a su amada con tanto detalle desde la ventana opuesta? Además, inmediatamente antes de reproducir hasta la sombra de sus pestañas nos dice que no sabe con certeza cómo es la mujer. ¿En qué quedamos? Si no estaban leyendo otro libro, estoy seguro de que la cosa les llamó la atención.

Sin embargo, no se trata de un error del autor. Vean cómo sigue el texto:

Todo esto lo siento antes que lo veo. Resulta



difícil distinguir algo con claridad a través de los cortinados.

Así, la “incongruencia” se transforma en hallazgo: el lector, que mira junto con el personaje, nota que su propia percepción se va distorsionando. O que, al menos, algo raro pasa. Algo tan raro y sigiloso que invadirá sin piedad la mente del pobre Bracquemont.



- ✓ Reveal el ejercicio de la nota anterior.
- ✓ Al retrato que hayan hecho agréguele un elemento inverosímil que extrañe al lector.

En la nota siguiente veremos cómo un poeta nuestro resignifica lo imposible en plena ciudad de Buenos Aires.

## 65. LA ÑATA CONTRA EL VIDRIO

Con *Treinta poemas escritos en invierno*, Adrián Desiderato ganó el Premio El Bardo 1978. La obra fue publicada al año siguiente por Editorial Lumen en España, y así ingresó en un catálogo que reúne a autores de la estatura de José Agustín Goytisolo, Camilo José Cela, Rafael Alberti, Miguel Hernández y José Lezama Lima, entre otros. Profundamente porteño, el libro es un ejemplo de que la poesía auténtica no está hecha de adornitos estratégicamente ubicados, sino de palabras insustituibles.

De estos *Treinta poemas...* he seleccionado uno muy especial, “Mujer en Buenos Aires”, para que los ayude con el ejercicio de la nota anterior.

En Buenos Aires  
las mujeres se saben de memoria  
la palabra tequero,  
saben cómo viajar hasta un hotel

o hasta un adiós  
deambulando por todas las caricias,  
saben cómo hacer para que un hombre  
no las eche de menos  
y también cómo inventarle lágrimas al día.

Las mujeres de Buenos Aires  
se saben de memoria los besos,  
las cosas del amor.  
A veces sin embargo se las oye llorar,  
en el café La Paz, el Ramos, La Giralda,  
sin ir más lejos ayer la vi a Cristina,  
estaba tirada contra un vidrio  
contando la garúa

y afuera no llovía.

Encontrar en el diccionario la palabra “tequiero” es tan impracticable como contar la garúa sin que afuera esté lloviendo. Es que hay amores tan locos, y tristezas tan imposibles...



- ☑ Subrayen los adjetivos que Desiderato usó para conferirle al poema el color que lo caracteriza.
- ☑ Una vez hecha la búsqueda reflexionen sobre ella, y saquen conclusiones respecto del tema “ornamentos”.

## 66. COLAS DE COLOR

Por vías distintas, un cuentista y un poeta pueden llegar al mismo lugar.

El cuentista, Horacio Quiroga:

No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán  
cuantas colas de color adhieras a un sustantivo

débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

El poeta, Vicente Huidobro:

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Tanto el uruguayo como el chileno proponen idéntica manera de trabajar la palabra: con economía, con precisión. Un mundo nuevo o un sustantivo de color incomparable no necesitan de ningún adorno. Tienen vida propia una vez encontrados. Son literatura.

Pero ojo: ni Quiroga ni Huidobro están en contra del uso del adjetivo; sí se oponen, por extensión, a todo lo que sobrecargue la frase. Veamos cómo adjetivan uno y otro.

Éstos son fragmentos de Quiroga:

El dolor en el pie aumentaba, con sensación de tirante abultamiento, y de pronto el hombre sintió dos o tres fulgurantes puntadas que, como relámpagos, habían irradiado desde la herida hasta la mitad de la pantorrilla. Movía la pierna con dificultad; una metálica sequedad de garganta, seguida de sed quemante, le arrancó un nuevo juramento.

Otras veces, alineados en el banco, zumbaban horas enteras imitando al tranvía eléctrico. Los ruidos fuertes sacudían asimismo su inercia, y corrían entonces alrededor del patio, mordiéndose la lengua y mugiendo. Pero casi siempre estaban apagados en un somnoliento letargo de idiotismo, y pasaban todo el día sentados en su banco, con las piernas colgantes y quietas, empapando de glutinosa saliva el pantalón.

Los indios se repartieron los perros, que vi-

vieron en adelante flacos y sarnosos e iban todas  
las noches, con hambriento sigilo, a robar espi-  
gas de maíz en las chacras ajenas.

Y he aquí tres momentos poéticos de Huidobro:

Huir  
    hacia el último bosque  
                                    y en la noche  
Vaciar tu cabellera sobre el mundo.

Aquella casa  
                                    Sentada en el tiempo  
Sobre las nubes  
                                    que alejaba el viento  
Iba un pájaro muerto.

Y en el humo de mi cigarro  
había un pájaro perdido.



- ✓ Eliminen todos los adjetivos que aparezcan en los fragmentos citados.
- ✓ Leyendo las nuevas versiones, verifiquen si tales adjetivos eran indispensables o no.
- ✓ Busquen sinónimos para cada uno de los adjetivos y pulsen su eficacia expresiva. Prueben, por ejemplo, si da igual decir “pegajosa saliva” que

“glutinosa saliva”; o “pájaro fallecido” por “pájaro muerto”.

- ☑ Apliquen el procedimiento a algún texto propio.  
A lo mejor la supresión de adjetivos le viene bien...  
o no.

## 67. DERECHO VIEJO

Jacques Prévert fue el más conocido de todos los poetas que se criaron a la sombra del surrealismo. Separado del grupo a los veintiséis años, a los cuarenta y cinco supo pegar fuerte con *Palabras*, su primer libro de poemas. Edición tras edición, la obra alcanzó una popularidad impresionante con sus centenares de miles de ejemplares.

Tal vez el secreto de Prévert fue el de haber sabido llegar a la gente escribiendo con palabras de todos los días. Probemos un poco de su “Desayuno”:

[...]  
Eché azúcar  
En el café con leche  
Con la cucharita  
Lo revolvió  
Bebió el café con leche  
Dejó la taza  
Sin hablarme  
Encendió un cigarrillo  
Hizo anillos  
De humo  
Volcó la ceniza  
En el cenicero  
Sin hablarme  
Sin mirarme

Se puso de pie  
Se puso  
El sombrero  
Se puso  
El impermeable  
Porque llovía  
Y se marchó  
Bajo la lluvia  
Sin decir palabra  
Sin mirarme  
Y me cubrí  
La cara con las manos  
Y lloré.

La emoción del poema no se contradice con la reciedumbre del estilo: no es necesario ser lacrimógeno para hablar de lágrimas. Más bien es como si al yo lírico le costara hablar, de puro conmovido. Su tono acompaña las acciones que se muestran. La acentuación puntual de lo que pasa marca un ritmo, que es el ritmo de la despedida.

La auténtica elegancia del estilo es la que desecha todo recurso amanerado, la que no precisa ir por el mundo proclamando a los cuatro vientos cuán distinguida es.

Como bien señala Azorín:

El estilo es *claro* si lleva al instante al oyente a las cosas, sin detenerle en las palabras. Retengamos la máxima fundamental: *derechamente a las cosas*. Si el estilo explica fielmente y con propiedad lo que siente, es bueno.



- ✓ Relean en frío el fragmento de Prévert.
- ✓ Como materia de reflexión, traten de contestar estas preguntas: *¿En qué lugar transcurre la acción que se cuenta en el texto? ¿Por qué se produ-*

*ce la despedida (si es que de eso se trata)? ¿Qué relación existe entre los dos personajes? ¿A qué sexo pertenecen uno y otro (en el original francés no quedan dudas)?*

- ☑ Por último, subrayen todos los adjetivos que puedan encontrar en el poema. Si no les gusta subrayar los libros, no se preocupen.

## 68. EL TODO ES MAYOR QUE LA SUMA DE LAS PARTES

La gran literatura no la hacen los mantequitas *light*, sino quienes tienen algo que decir. Para ellos la necesidad de expresión es muy grande, el magma los desborda. De manera que, a pesar de los buenos ejemplos de corte y economía que estamos compartiendo en este libro, es natural que a muchos de ustedes vuelvan a rondarlos las preguntas de la nota 7: *¿se entenderá lo que estoy diciendo con tan pocas palabras?, ¿será suficiente lo que escribo?*

A no engañarse: el lector es más astuto de lo que suponemos ustedes y yo. Piensen, por ejemplo, cuántas formas, cuántos colores han agregado al ambiente “expuesto” en el poema de la nota anterior. Lo he comprobado decenas de veces: muchos lectores se imaginan que todo ese “Desayuno” transcurre en la cocina de un departamento; hay quienes ven la escena sucediendo en un café, muy de mañana. En realidad, tanto una como otra escenografía son responsabilidad de Prévert... y del lector: la percepción de éste completa lo que falta, llena los blancos que estratégicamente dejó aquél.

Una vez le preguntaron a Marilyn Monroe qué era para ella lo mejor de la vida. La ninfa —que además de ser una actriz personalísima también supo escribir digna poesía— contestó: “un whisky antes y un cigarrillo después”. ¿Por qué funciona el chiste, que completamos nosotros? ¿Por qué sabemos con tanta certeza a qué se estaba refiriendo elípticamente la Monroe?

Dentro del campo de la psicología experimental, a principios de siglo se originó en Alemania la escuela de la Gestalt (“forma”), que hizo importantes contribuciones al estudio de los fenómenos de la percepción. El título de esta nota es uno de los principales postulados de su teoría. Según la Gestalt, el mundo exterior nos llega no como una mera acumulación y sucesión de elementos que afectan de manera aislada nuestros sentidos, sino como un *todo* al cual se subordinan las *partes*. Piensen en lo del whisky y el cigarrillo: cada parte cobra un significado distinto porque ambas pertenecen a determinada totalidad. Además, hay una tercera parte —*ya saben cuál*— que queda sobreentendida en el contexto. Conclusiones: no aprehendemos por grados sino que percibimos una situación general, una estructura global.



- ✓ Lean la siguiente enumeración y supongan que las palabras pertenecen a un cuento: bisturí, camilla, barbijo.
- ✓ Contesten esta pregunta: ¿Dónde transcurre la acción?

¿Ya adivinaron? Si les sirve como pista, les aseguro que el cuento no se desarrolla en una tintorería, en un aserradero ni en una fábrica de escarpines.

Ahora, volvamos a la literatura. En la nota siguiente veremos cuánto nos ayuda saber lo que hemos visto en ésta.

## 69. LA LECCIÓN DEL MAESTRO

Quienes hayan leído “El gato negro”, de Edgar Allan Poe, seguramente recordarán la escena en que el protagonista de la historia descubre en una taberna al segundo gato (casi una réplica del primero, Plutón, al que el personaje había ahorcado en la rama de un árbol). Y es



probable que lo que más les venga a la memoria sea el ambiente del bodegón. Si han leído el cuento, hagan la prueba de recordar la secuencia de que les hablo. Y tal vez revivirán el hedor del lugar, el gesto torvo del tabernero, las paredes descascaradas, las cortinas raídas, la mugre brillando en las mesas y en las sillas pringosas, el ronco rumor de las conversaciones, el tufo a alcohol de los parroquianos borrachos derrumbados frente a la ginebra, el polvo acumulado en botellas y barriles, las estanterías destartaladas.

Pues bien, vayamos a la fuente y comparemos nuestro recuerdo con lo que realmente está escrito:

Llegué al punto de lamentar la pérdida del animal y buscar, en los viles antros que habitualmente frecuentaba, algún otro de la misma especie y apariencia que pudiera ocupar su lugar.

Una noche en que, borracho a medias, me hallaba en una taberna más que infame, reclamó mi atención algo negro posado sobre uno de los enormes toneles de ginebra que constituían el principal mobiliario del lugar. Durante algunos minutos había estado mirando dicho tonel y me sorprendió no haber advertido antes la presencia de la mancha negra en lo alto. Me aproximé y la toqué con la mano. Era un gato negro muy grande, tan grande como *Plutón* y absolutamente igual a éste, salvo un detalle. *Plutón* no tenía el menor pelo blanco en el cuerpo, mientras este gato mostraba una vasta aunque indefinida mancha blanca que le cubría casi todo el pecho.

Al sentirse acariciado se enderezó prontamente, ronroneando con fuerza, se frotó contra mi mano y pareció encantado de mis atenciones. Acababa, pues, de encontrar el animal que precisamente andaba buscando. De inmediato, propuse su compra al tabernero, pero me contestó que

el animal no era suyo y que jamás lo había visto antes ni sabía nada de él.

Continué acariciando al gato y, cuando me disponía a volver a casa, el animal pareció dispuesto a acompañarme. Le permití que lo hiciera, deteniéndome una y otra vez para inclinarme y acariciarlo.

O sea, nada de lo que enumeré antes fue descrito por Poe. En todo caso, sí fue sugerido por el maestro, más interesado en crear una atmósfera en lugar de una mera escenografía. El resto lo pusimos nosotros, los lectores. Hicimos lo que nos toca en el proceso de comunicación: participamos activamente. Como en el caso del poema de Prévert, y como lo hacemos cada vez que un buen escritor nos deja lugar en su literatura, apoyándose en nuestro conocimiento del mundo.



- ✓ Subrayen los sustantivos y adjetivos que aparecen en el texto, y comprueben que Poe logra “darnos” la taberna con un mínimo de elementos.
- ✓ Recuerden una escena de alguna novela o de algún cuento que los haya impresionado. Ustedes tendrán sus favoritas. Yo pienso ahora en la despedida del final de *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, o en el momento en que le son destrozados los pies a picotazos al narrador de “El buitre”, de Kafka.
- ✓ Visualicen la escena y anoten todos los elementos que recuerden en ella.
- ✓ Vayan al original y comparen su lista con las cosas que verdaderamente aparecen. Saquen conclusiones.
- ✓ Apliquen el procedimiento a un texto propio, y eliminen lo que consideren que está de más:

transformen escenografía en “clima”. Verán cómo ganan en ritmo, manteniendo al lector interesado y con ganas de seguir metiéndose en la cosa.

El secreto para crear un ambiente verosímil consiste en contar solamente lo que concierne a los personajes. Poe destaca el enorme tonel de ginebra porque es “pedestal” del gato que tanto le llamó la atención al protagonista del cuento.

Relean el último punto del “Decálogo...” de Horacio Quiroga (está en el final de la nota 63).

## 70. PASIÓN

La literatura fantástica no suelta al morder. Sin pedir permiso, habla de lo que no se puede hablar: de la muerte, de la inclinación al mal, del aguijón de la culpa, del castigo y la redención. Leer a Edgar Allan Poe, tal vez el más grande autor del género, es entrar en esta frecuencia de onda por el mejor camino. Es dejarse invadir por las sombras, es asistir a la irrupción de lo absurdo y de lo horripilante dentro de las fronteras de la realidad, límites que el gran norteamericano se dedicó minuciosamente a tirar abajo. Si no lo han hecho todavía, conózcanlo. Verán cómo la experiencia literaria puede alcanzar las cimas de la noche. Les aseguro que los terrores que contienen sus obras les llenarán el alma para siempre. El conjunto de sus cuentos y poemas son como un manual sobre el arte de escribir: Poe se caracteriza por dejar siempre una marca, por implicar al lector, por producir en él un efecto único. Consigue energía, dinamismo, precisión narrativa. En sus historias logra que todo suceda *en realidad*. Y apoyado en tanta verosimilitud explora las reacciones de los personajes, su modo de actuar al ser puestos delante del horror y del misterio de la muerte.

Después de Edgar Allan Poe, todo cambió en el arte de contar. Tanto en sus ficciones como en varios de sus

trabajos críticos nos enseñó a desechar datos inútiles, informaciones ociosas, obviedades y sobreentendidos. En una palabra: el “ripio” que desprecia Quiroga en su “Decálogo”.



- ✓ Lean y discutan los siguientes ensayos de Poe: “Hawthorne” (que describe los principales procedimientos del cuento moderno) y “Filosofía de la composición” (en donde Poe cuenta cómo escribió “El cuervo”). Hemos mencionado ambos estudios en la nota 49, cuando tratamos el tema de la unidad de efecto.

Modelo de artista visionario, Edgar Poe se enfrentó a las tinieblas con la mayor valentía. Y también hizo algo más por nosotros, lectores y autores: ayudándonos a diferenciar “efecto” de “efectismo”, nos demostró que la obra es espíritu y no “producto”.

## 71. UN CAOS PERFECTO

El trabajo de pulir el estilo, de desechar lo retórico, de determinar qué sirve y qué no en la frase, tiene un correlato a escala ampliada: la actividad previa de selección general que se le impone al escritor al tratar de transformar el caos en orden. La vida, en su devenir, se nos presenta como una perpetua anarquía: sin anestesia, continuamente el mundo nos bombardea con hechos insignificantes o trascendentes, con acontecimientos gratos u odiosos, con azares de todo pelo y color. Si a esto agregamos los mensajes simbólicos que nos envía el inconsciente, estará completado el cajón de sastre. Tal vez por eso el arte hace más soportable la vida: crea en nosotros una ilusión de universo ordenado, subyacente incluso en las obras más anárquicas. Después de disfrutar una obra bien

hecha, siempre nos quedará esa sensación de configuración, de estructura, de “mente clara”. Aun cuando contemplemos aquellas realizaciones aparentemente caóticas que caracterizaron buena parte de la producción artística de nuestro siglo.

Lo principal es elegir, entre todos los materiales, solamente aquellos con que vamos a trabajar. Pensemos en algún episodio que nos haya ocurrido en la infancia, algo que hasta el momento no nos atrevimos a contarle a nadie. Sospechamos que el caso en cuestión puede llegar a ser un excelente argumento para un cuento o una novela. Pero ahí es cuando nos enfrentamos con el primer problema: es imposible contarlo todo, y tal como sucedió. Como dice Leon Surmelian:

Ni siquiera un ligero incidente puede verse en su totalidad, y si se lo hiciera resultaría confuso e incoherente. El escritor sólo puede recrear una mínima parte de él, y en la ficción la parte representa al todo. Es un retrato simbólico, una metáfora.

Pero atención: este fenómeno, lejos de ser un límite para el escritor, constituye un verdadero aliado. Porque todo lo que no pongamos nosotros, todo lo que dejemos de lado en nuestra elección, lo pondrá el lector. Como ejemplo, lean esta otra página de Poe, al comienzo de “El pozo y el péndulo”:

Después de esto, el murmullo de las voces de los inquisidores pareció perderse en el confuso zumbido de un sueño, que producía en mi espíritu el efecto de rotación, quizá por asociarlo mi fantasía con el ruido producido por la rueda de un molino. Esto duró apenas unos instantes, pues de repente ya no oí nada más. Sin embargo, por un rato seguí viendo —¡aunque con qué terrible exageración!— los labios de los jueces vestidos

de negro, labios que me parecieron más blancos que el papel en el cual escribo y tan delgados que llegaban a ser grotescos, afinados por su intensa expresión de firmeza, de resolución irrevocable, de soberbio desdén hacia el dolor humano. Veía que los decretos de lo que para mí representaba el destino brotaban aún de aquellos labios; los vi contraerse para expresar su frase mortal, los vi pronunciar las sílabas de mi nombre, y me estremecí al no escuchar el sonido que debía seguir al movimiento. Vi también, en esos pocos momentos de horror delirante, cómo se movían suave, casi imperceptiblemente, los cortinajes que cubrían las paredes de aquella habitación. Luego, mi vista se fijó en los siete grandes candelabros que había sobre la mesa. Al principio me impresionaron como las imágenes de la Caridad, como esbeltos ángeles blancos que habían de salvarme, pero de pronto sentí que una náusea mortal invadía mi espíritu y que todas las fibras de mi ser vibraban como si hubiese tocado una pila voltaica, mientras las figuras de los ángeles se convertían en espectros insensatos con cabezas de llama, y comprendí que ninguna ayuda podía esperar de ellos. Y entonces llegó furtivamente a mi imaginación, como un melódioso acorde musical, la idea de cuán dulce sería el descanso que me aguardaba en la tumba. Esta idea fue penetrando en mí, suave y furtiva, y me figuré que pasaba mucho tiempo antes de poder apreciarla en forma concreta, pero en el momento en que mi espíritu comenzaba a comprenderla, las figuras de los jueces se desvanecieron de mi vista como por arte de magia, los candelabros se redujeron a la nada, sus llamas se extinguieron y sobrevino la oscuridad más completa.



- ✓ Relean la escena. En lo posible, lean el cuento completo.
- ✓ Subrayen los escasísimos elementos que Poe eligió para darnos el ambiente de horror total de un tribunal de la Inquisición.

Detalles mínimos: negras vestiduras, labios, cortinajes, candelabros...

¿Cómo seleccionar? Privilegiando lo relevante sobre lo superficial. Sólo basta con estar alerta, sin que se nos pase una. El secreto de la gente creadora es que nada se le escapa.

Pavada de misión en este mundo de locos.

## 72. NO ESCRIBIR MÁS DE LA CUENTA

En el ensayo “Of Doubts and Dreams” (1981) Sam Delany cita una “regla del oficio” que inventó Theodore Sturgeon, el novelista inolvidable de *Más que humano* y *Los cristales soñadores*:

Para escribir una escena vívida y convincente, decía Sturgeon, debes visualizar cada detalle, desde la melladura del picaporte hasta las marcas de una herramienta en el yeso del cielo raso. Luego *no* los describas. Menciona sólo esos aspectos que influyen en la conciencia del personaje. La escena que visualiza el lector, continuaba Sturgeon, no será la misma que concibió el autor, pero será tan importante, vívida, detallada y coherente para el lector como la del autor era para sí mismo.

Visto el tema de la economía desde esta óptica, Poe logró aquella escena de “El pozo y el péndulo” citada en la nota anterior, apuntando solamente aquellos elementos

que, en palabras de Theodore Sturgeon, “influyen en la conciencia del personaje”.



- ✓ Relean y estudien la escena del cuento de Poe repensando las cosas a partir del “método Sturgeon”.
- ✓ Prueben suprimir en alguno de sus textos todo lo que no actúe —para bien o para mal— en la vida de los personajes.

## 73. ARTE Y SEDUCCIÓN

En 1993, el guionista y director mexicano Guillermo del Toro apareció en la escena de la cinematografía mundial con su primer largometraje. Se trataba de *Cronos*, una mágica fábula de vampiros protagonizada por Federico Luppi. La película, que en estas pampas sólo pudo verse en video, duró seis meses en los cines de España. En un reportaje, Del Toro abordó un tema capital: la participación activa del espectador gracias a los vacíos que —con toda intención— el artista deja para aprovechar la potencialidad expresiva de “lo no dicho”. (Citaré un fragmento; pueden encontrar la versión completa de la entrevista en el n° 10 de la revista *La Cosa*, setiembre de 1996.)

MARCELO DI MARCO: ¿Cómo diste con Luppi?

GUILLERMO DEL TORO: No había un actor en México que me diera exactamente el tipo de Luppi. Un día fuimos a la ciudad con mi mujer y Rigo Mora a hacer un maquillaje, y vimos una película maravillosa: *Últimos días de la víctima*, de Aristarain. Yo me quedé absolutamente conmovido de ver a un actor que pasaba tantísimo tiempo en silencio. Después, cuando vi *Tiempo de revancha*, me dije: “Sí, este tipo es capaz de actuar en silencio *todo* el tiempo”. Yo quería



que *Cronos* fuera casi sin diálogos —y lo mismo estoy tratando de conseguir para *Mimic*. Prefiero películas con largos trechos sin diálogo, y en las que de vez en cuando aparezcan “islas” muy densas de diálogos. No me interesan las películas que constantemente mezclan diálogo y acción. No me gusta la verborragia.

[...]

MDM: ¿Son importantes las posibilidades visuales del gótico? Pienso en la escenografía, en la puesta en escena...

GdT: Totalmente. Para mí es mucho más interesante ver algo inacabado, o destruido, que algo completo, ¿no? A mí no me cuaja la sensibilidad de los Batman de Tim Burton. Siento que los sets están como muy terminados, que no necesitan de la participación del espectador. Burton lo cuenta *todo*. En cambio, cuando ves algo que está destruido, tu cerebro, de alguna manera, completa lo que falta. Por ejemplo, cuando el monstruo de *Alien* sale completo, al final de la película, es una mierda: te das cuenta de que es un tipo en un traje de hule. En *Mimic*, mi próxima película, la criatura se transforma en muchas ocasiones, pero no en el sentido gringo de la palabra. No hace un *morphing* ni nada de eso, sino que parece más bien una navaja suiza: si tú abres esta parte y desdoblas esta otra, se vuelve un sacacorchos, o un picadientes, o lo que sea. Cuando lo muestras completo tiene que ser un momento antes de que se transforme, de manera que el espectador piense que lo que vio no era todo. En *Mimic*, también se deja en el aire la explicación. Se especula sobre qué es lo que pudo haber pasado, pero nunca se dice: “¡La radiación atómica, eso es!”. Se plantea la sospecha de que quizás hayamos sido nosotros; quizás es la naturaleza, quizás es Dios, que dice: “*Time out*, le toca a otra gente. Viene la siguiente generación”.

MDM: En *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock, los críticos se rompían la cabeza tratando de descubrir qué era lo que provocaba el ataque.

GdT: Justamente, *Los pájaros* es un modelo que me interesó mucho. Y creo que el final de *Mimic* es un poco el final de aquélla. Hay un montón de respuestas válidas, pero ninguna es completa. No sabemos si los insectos mutantes son ángeles del *Apocalipsis* o criaturas que nosotros ayudamos a crear. O si son criaturas que se gestaron por sí mismas. Nadie tiene todas las piezas. Se las das al espectador para que juegue, para que vaya armando. Siempre tienes que darle una vuelta al espectador, dejarlo “insatisfecho”. Es una especie de masaje cerebral muy raro. Para *Mimic* yo pensé Nueva York como un pastel podrido, con muchas capas; cuando el espectador va a cada capa inferior, se encuentra con que hay otra. Y dice: “No puede haber otra”. Pero no: hay otra más abajo, y más y más abajo hay otras, y así. [...] Lo que yo encuentro interesante en las historias de horror es cuando tienes en primer plano la perspectiva de un problema profundamente banal. En *Cronos*, por ejemplo, tienes una maquinaria del siglo XVI, que concede la vida eterna. Y al frente, tienes un tipo que está casado con una maestra de tango que no entra en el vestido porque está muy gorda. La banalidad total, en primer plano, y atrás el “gran tema”.

MdM: Es un poco lo que Hemingway explica con su famosa metáfora del iceberg (véase nota 76).

GdT: Sí: la punta del iceberg te empieza a delinear la profundidad de lo que está bajo el agua. Y la gente dice: “¡Huahh, eso debe ser enorme!”. Pienso que el proceso entre el espectador y la película es el de completar información. Si tú al espectador le entregas todo completo, o todo al frente, no entra: siente que ya está todo muy elaborado. Pero si tú llevas al espectador a la ventana y le dices: “¿Ves aquello que está en las sombras?”, pero no le dices qué es, entonces sigue mirando.

## 74. JUGANDO A LA ESCONDIDA

Según ~~dicen~~ los expertos, la elipsis puede definirse así: eliminación de palabras que no son necesarias para la claridad del sentido. Veamos ~~algunos~~ ejemplos ~~de~~ elipsis, teniendo en cuenta, como siempre, que el contexto ~~es quien~~ determina cuándo el uso de un recurso es adecuado ~~o no~~:

No pude olvidarme jamás de que la novela empezaba exactamente así: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento...”.

No pude olvidarme ~~jamás de~~ que la novela empezaba ~~exactamente~~ así: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento...”.

\*

Quisiera poder decirte tantas cosas, pero siento que me es imposible.

Quisiera ~~poder~~ decirte tantas cosas, pero ~~siento~~ ~~que~~ me es imposible.

\*

Me miró a la cara durante unos segundos sin conseguir reconocermé todavía.

Me miró ~~a la cara durante~~ unos segundos sin ~~conseguir~~ reconocermé ~~todavía~~.

\*

En el cielo cuelgan las estrellas.  
En el campo se erizan las espinas.  
Y en el medio de mi pecho late  
la República Argentina.

En el cielo, ~~cuelgan~~ las estrellas.

En el campo, ~~se erizan~~ las espinas.  
Y en el medio de mi pecho, ~~late~~  
la República Argentina.

En el caso anterior el uso de la coma es obligatorio porque indica que el verbo ha sido elidido.

Problemas como el del siguiente ejemplo se ven a menudo en los talleres:

Sujetó las riendas con la mano.

Sujetó las riendas ~~con la mano~~.

Pero atención: si el cochero está maniatado, la cosa cambia; en tal caso, debemos aclarar con qué logró sujetar las riendas para impedir que la diligencia cayera en el precipicio. El contexto, siempre el contexto.



- ✓ Busquen textos literarios y agréguelos a las frases todo lo que éstas puedan soportar. Sean redundantes. Traten de “escribir” dichas frases como lo haría todo el mundo. Enrulen el rulo. Por su perfección, el poema de Pound (nota 55) o el de Quasimodo (nota 7) son muy aptos para practicar.
- ✓ Ahora busquen un texto propio y háganle un lugar al lector mediante la elipsis.

Incorporen la elipsis al arsenal de su taller. Es la herramienta principal de quienes están empeñados en escribir con frases contundentes, irrefutables. Piensen que en la otra punta están los altisonantes y los que escriben aunque no tengan nada para decir: la debilidad de sus conceptos es inversamente proporcional a su necesidad de lucimiento retórico.

## 75. ADVERTENCIA IMPORTANTE

Procurar un estilo “contundente e irrefutable” no significa que uno deba escribir, necesariamente, con frases telegráficas. Lo menciono porque suele observarse el siguiente hecho: muchos escritores que traen al taller frases *inadecuadamente quilométricas*, plagadas de “literatura” y amaneramientos varios, pronto advierten el error, pero huyen al extremo opuesto y terminan por escribir frases *inadecuadamente jibarizadas*. Se restringen. Y tal vez estén frenando un ritmo interesante, impidiendo que la cosa fluya a los ojos del lector. Veamos qué opinó Carlos Gardini sobre la ociosa controversia “frase larga vs. frase corta” cuando lo entrevisté para el n° 11 de la revista *Neuromante Inc.* (marzo/abril de 1996):

MARCELO DI MARCO: Hablábamos de esa sintaxis germánica, quilométrica. Noto que vos tenés una preocupación por la frase corta. Más que eso, por equilibrar frases cortas y largas, por alternarlas según te lo pida el cuento.

CARLOS GARDINI: Es así. Cada cosa se escribe según la necesidad que impone. Pero a mí lo que me preocupa es que la cosa fluya. El lector tiene que estar enganchado de la nariz. No siempre se logra, por supuesto. Esto tiene que andar. Tiene que andar, y tiene que quedar una imagen fuerte. Mi preocupación por el estilo no es una preocupación de estilista.

MDM: El estilo tiene que estar al servicio de tu cuento.

CG: Claro. En lo posible, la frase tiene que tener el ritmo que tiene la acción. Si un tipo dice: “Desenfundó un arma”, esa frase cortísima concuerda con el tiempo de la acción. Ahora, si vos decís: “Él, meditativamente, extrajo un arma de fuego de la funda, y la apuntó hacia el sujeto que...”. Y bueno, perdió todo. La acción no es la misma. El lector tuvo que trabajar un montón para llegar a discernir, para llegar a visualizar. Para

mí, ese trabajo que se le ha impuesto al lector conspira contra la acción del cuento.

MdM: Qué curioso: el segundo ejemplo que diste, el de la frase larga, estuvo perfectamente escrito, gramaticalmente irreprochable. Qué significará entonces “escribir bien”, ¿no?

CG: ¡Claro, ahí aparece la pregunta! Cada cual debe manejar su propio estilo. Mujica Lainez, por ejemplo, puede gustarte o no. Pero es innegable que *escribía*. Uno se lo imagina escribiendo con pluma de ganso. Pero no cualquiera.

## 76. LA TEORÍA DEL ICEBERG

En el curso de un célebre reportaje concedido a *The Paris Review* en 1958, Ernest Hemingway dio con una imagen que resumía toda su estética. Imaginen un iceberg, uno de esos enormes témpanos sumergidos casi en su totalidad: por cada parte que vemos asomándose por la superficie, hay nueve décimos de hielo ocultos bajo el mar. Pues bien, Hemingway explicó que siempre intentaba escribir siguiendo ese principio, que en términos literarios podría postularse así:

Todo lo innecesario que el escritor elimina conscientemente hace que el texto se fortalezca.

Porque eso no dicho —pero *sabido* por el escritor— irá a engrosar la parte oculta de la obra. El lector, al intuirlo, completará lo que está faltando en la parte visible. Es lo que Jean-Paul Sartre llama un “esfuerzo conjugado”:

Es el esfuerzo conjugado del autor y del lector lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu.

En esa misma entrevista, refiriéndose a *El viejo y el mar*, Hemingway dijo que la novela podría haber tenido mil páginas si él hubiera agregado las cientos de anécdotas que tan bien conocía acerca del pueblito de pescadores. Tal conocimiento, justamente, es lo que configura la parte invisible del iceberg.

¿Parece sencillo, verdad?



- ✓ Verifiquen la teoría del iceberg leyendo y estudiando los cuentos “Los asesinos”, de Hemingway, y “La salvación”, de Isidoro Blaisten.
- ✓ Ahora, en el espíritu del principio del iceberg, traigan un texto propio y realicen —¡de nuevo, sí!— tres procedimientos mágicos y complementarios que ojalá se les hayan convertido en hábito: eliminen las malezas, descarten lo evidente, supriman las rebabas.

## 77. “¿VES AQUELLO QUE ESTÁ EN LAS SOMBRAS?”

Poe alcanzó el colmo de la elipsis en el final de “El pozo y el péndulo”, cuando llevó el procedimiento más allá de sus últimas consecuencias. El narrador protagonista cree que sus verdugos intentarán quemarlo vivo con hogueras que hacen brillar las paredes metálicas de la prisión. Por un momento, piensa suicidarse arrojándose al abismo que tiene en el centro de aquel lugar horrendo. Se acerca al pozo, asoma la nariz y...



- ✓ Si conocen el cuento, traten de recordar qué vio el personaje en el fondo del pozo.

La escena es así, en traducción de Julio Cortázar:

Corrí hacia el centro de la celda, alejándome

del metal ardiente. Al encarar en mi pensamiento la horrible destrucción que me aguardaba, la idea de la frescura del pozo invadió mi alma como un bálsamo. Corrí hasta su borde mortal. Esforzándome, miré hacia abajo. El resplandor del ardiente techo iluminaba sus más recónditos huecos. Y, sin embargo, durante un horrible instante, mi espíritu se negó a comprender el sentido de lo que veía. Pero, al fin, ese sentido se abrió paso, avanzó poco a poco hasta mi alma, hasta arder y consumirse en mi estremecida razón. ¡Oh, poder expresarlo! ¡Oh espanto! ¡Todo..., todo menos eso! Con un alarido, salté hacia atrás y hundi mi cara en las manos, sollozando amargamente.

Lo maravilloso, lo aleccionador, está en que Poe no explica jamás qué había descubierto su personaje en aquel pozo. ¡Es terrible, amigos: dejaremos esta vida sin saberlo! Pero nos basta con intuirlo... Poe, sin describir nada, lo ha descrito todo.

La enseñanza, directa o indirectamente, fue aprovechada de manera insuperable por un artista de la imagen: en la película *Tiempos violentos*, Quentin Tarantino se complace en no mostrar nada de la pelea en que Bruce Willis mata a trompadas a su rival. En la época del estreno me dediqué a realizar un pequeño experimento: pregunté a varias personas si la escena pugilística les había gustado. Como era de esperarse, todos contestaron que sí.

Pueden dar con otro ejemplo perfecto de elipsis en el final del archifamoso cuento “La pata de mono”, de W. W. Jacobs. Si ya lo han leído, saben de qué hablo. Si no, me tendrán que disculpar: revelarles cómo termina la historia sería imperdonable.

Otros excelentes exponentes del recurso son los cuentos “Algo había sucedido”, de Dino Buzzati y “Reunión”, de John Cheever.



## 78. EL ESTILO “HABLADO” QUE PEDÍA MONTAIGNE

Como bien señala María Moliner, hacemos elipsis continuamente, tanto cuando hablamos como cuando escribimos. Creo que, si no fuera así, la vida cotidiana sería insufrible por lo aburrida. Imagínense, por ejemplo, estar frente a un interlocutor cuyo modo de expresarse fuese el siguiente:

—El viernes vi la última película de Peter Jackson y, ese mismo día, también vi la primera película de Leonardo Favio. Al acabar de verlas, comprobé que las dos películas, tanto la de Peter Jackson como la de Leonardo Favio, se caracterizan, ambas, por ser excelentes realizaciones.

Gracias a Dios, nuestro sentido de la economía nos lleva a hablar más o menos así:

—El viernes vi la última película de Peter Jackson y la primera de Leonardo Favio. Me parecieron excelentes.

Pero cuando escribimos, la cosa es distinta: tendemos a apelotonar idea tras idea e imagen tras imagen; usamos un estilo vulgar, inflado, que muchos confunden con elocuencia.

Escribimos bien cuando tenemos la sensación de estar expresando con palabras propias lo esencial del concepto. Tal estilo es, como decía Montaigne, casi “hablado, verdaderamente soldadesco”. Porque ahí está la clave: el mejor estilo es el que “se puede hablar”. Leemos en voz alta a los buenos prosistas y poetas, y sentimos una “respiración”, un tono que fluye, que discurre junto con la acción, con la imagen. Y, sobre todo, con nuestro interés, con nuestra curiosidad siempre espoleada, siempre acicateada por la claridad y el brillo con que las ideas nos llegan desde el papel.

Como nos lo demuestran, a continuación, Carlos Chernov, Isidoro Fernández Flores, C. E. Feiling y Jorge Manrique:

La niña no daba otros indicios de estar conectada, se ocultaba detrás de una masa de alucinaciones negativas que le borran los objetos del mundo. Escondida en sus ojos vacíos, nadie supo que desde los tres años soñaba con grandes incendios.

Don Plácido era un hombre ya maduro; bajo, muy gordo, coloradísimo; pero no antipático; sus modales eran presuntuosos; en todo él se adivinaba su dinero.

Había comido como un elefante.

La amistad se pretende pura, pero su declinación comienza con pequeños rencores y maledicencia ante terceros; luego vienen las cartas no respondidas y las citas pospuestas o a las que no se acude; por último una de las dos personas apenas puede preguntarse qué hizo mal, en qué ofendió a la otra para ser tratada de ese modo. La vida beata, que como se sabe es inalcanzable, residiría en no tener hijos, no ver a los padres, resignarse al onanismo y sobre todo carecer de amigos. El trato frecuente genera, tanto como la convivencia, aversión en una de las personas y reproches abyectos en la otra. Cabe agregar que los animales domésticos, con su costumbre de morirse necia, súbita o prolongadamente, tampoco son recomendables.

Errandonea creía todo eso, y no obstante se entregaba como cualquiera al impulso de tener amigos o gatos, venerar a los padres y enamorarse.

Nuestras vidas son los ríos

que van a dar en la mar,  
que es el morir.

Y pensar que todas estas múltiples tonalidades se logran mediante un estilo tan transparente que nadie lo nota.

## 79. EL MAESTRO DE LA CONTINENTAL

Un ideal: escribir de tal manera que el lector piense “¡Pero si esto lo puedo hacer yo también!”.

El problema es que no es tan simple llegar a la simplicidad.

Para escribir con un estilo desenvuelto, primero es necesario enredarse en florituras durante páginas y más páginas. Ensuciarse de tinta y de bronca, amontonar barbaridades en el papel como quien descarga carbón. Vivir años de peregrinaje hasta encontrar las palabras justas, las que más se adecuan a lo que queremos dar a entender.

Y no es nada fácil.

Dashiell Hammett, que sabía muy bien de lo que hablaba, sostenía que alcanzar nitidez y naturalidad es “el logro literario más arduo”, que la claridad es la cualidad literaria fundamental. En un ensayo que escribió en 1926 para el *Western Advertising* declaró:

El lenguaje del hombre de la calle rara vez es claro o simple. Si creen que exagero, hagan que una taquígrafa, provista de lápiz y papel, se ponga, un rato, a escuchar indiscretamente. Se darán cuenta de que este lenguaje corriente, sin los gestos y las muecas, resulta no sólo excesivamente complicado y repetitivo, sino, por su incoherencia, prácticamente inútil. El hombre corriente quizá se exprese un poco mejor por escrito. Si desean comprobar cuán poco, elijan al azar a media docena de hombres cuyo trabajo cotidiano

no guarde relación alguna con las palabras y háganles redactar algún párrafo. El resultado será interesante e instructivo. Pero no será claro ni sencillo.

[...]

Pueden leer toneladas de libros y revistas sin hallar, incluso en un diálogo de novela, intento alguno de reproducir fielmente el lenguaje coloquial. Hay escritores que lo intentan, pero rara vez ven publicadas sus obras. Incluso un especialista en lengua vernácula como Ring Lardner consigue sus efectos de naturalidad gracias a un hábil montaje, deformando, simplificando, matizando la lengua nacional, y no transcribiéndola palabra por palabra.

La desgrabación de reportajes es un entrenamiento único para la escritura de diálogos convincentes y vívidos. Pongan en práctica el procedimiento de Hammett. (Permítanme un consejo: hoy es mucho más barato comprar un grabador que contratar a una taquígrafa.)



- ✓ Si no se atreven a hacer reportajes ustedes mismos, grábenlos de la televisión, de la radio, de la calle.
- ✓ Transcriban lo grabado. Sean puntillosos: vayan copiando palabra por palabra; un buen grabador no se arruina con el rebobinado y el continuo stop.
- ✓ Lean y asómbrense con las diferencias entre lo que han oído (comprensible) y lo que han puesto por escrito (ilegible).
- ✓ Apelen ahora a su arsenal de signos de puntuación, con la idea de cortar períodos, de hacer ilegible el zafarrancho, de procurar poner en el texto el tono del entrevistado.

- ☑ Por último, válganse de toda la riqueza de su vocabulario para alterar las palabras del hablante, modificarles el orden e imprimirles más “peso”. No para traicionar al entrevistado sino para reproducir, para *representar*, su pensamiento.

## 80. GENIO Y FIGURA II

En su biografía *Dashiell Hammett* (Seix Barral, 1985), Diane Johnson escribe unas líneas que les sugiero leer cada vez que el desaliento les quiera hacer mandar todo al diablo:

No es fácil decidir ser escritor. Es una decisión arriesgada con la que uno se condena a sí mismo, casi sin remedio, al fracaso y los reveses, pues se trata de una búsqueda que en un momento dado seduce a mucha gente, a pesar de que muy pocos son los que triunfan; es una cuestión de temperamento, quizás, o de perseverancia. Hammett enviaba historias y poemas como mensajes de naufrago en botellas desde la isla desierta de San Francisco. No tenía amigos escritores y nadie con quien hablar de libros. Trabajaba en la mesa de la cocina, laborioso, decidido, obstinado.

Recuerdo, pequeño saltamontes, un sorprendente capítulo de *Kung Fu*, la vieja serie protagonizada por David Carradine. En un *flashback* se contaba el día en que Kwai Chang Caine y otros chicos fueron a las puertas del templo para que los admitieran: tenían la ilusión de ser discípulos Shaolin. Llovía como sólo puede llover en Hollywood. Y los monjes no se dignaban abrir el monasterio. Permitían que los postulantes se empaparan hasta los huesos esperando que les concedieran la gracia de entrar. Pasaban las horas, y seguía cayendo agua como en el *Génesis*. Y los chicos fueron despidiéndose de su sueño, uno por uno: el calor del hogar los esperaba.

Solamente quedó Kwai Chang, tiritando en el piso, extenuado.

Y entonces los sabios monjes le abrieron la puerta, cambiándole la vida para siempre.

## **81. PERSEVERAR SIGNIFICA... ESCRIBIR TODOS LOS DÍAS**

Para ejemplificar cuán difícil es escribir de manera inteligible, Hammett nos proponía (nota 79) que hiciéramos la prueba de pedirle algún texto a gente cuyo trabajo no tuviera que ver con la palabra. A partir de esa idea es inevitable caer en la obviedad: a quienes trabajan cotidianamente con el idioma les resultará menos difícil redactar algo legible.

Conclusión: hay que escribir todos los días.

¿Dicen que no tienen tiempo? Vivimos en medio de una vorágine escalofriante, es cierto; pero a no engañarse: uno siempre tiene tiempo para lo que ama.

Háganse un espacio diario para tomar un café con sus fantasmas, para sacarlos a pasear.

Tiren ideas, tachen, borronéen.

Un poquito cada día.

Hace mucho leí una encuesta realizada a los ricos y famosos de aquellos años. Les preguntaban cuál había sido el mejor consejo que recibieron en su vida. Un best-seller (pasó hace tanto que no recuerdo si era Irwin Wallace o Morris West) contestó: “Que escribiera una página por día como mínimo, pasara lo que pasase”.

Hagan la cuenta: en una página tamaño carta caben unas trescientas palabras. Treinta líneas a razón de diez palabras por línea. Al principio pueden llegar a tardar entre tres y cinco horas de trabajo. Sin embargo, como ya dije en la nota 14, para el arte de escribir corre la ley de la gimnasia. Y con los años la proporción se invertirá: podrán escribir cinco páginas en una hora. Y mucho más, según la empatía que tengan con el asunto sobre el que

estén escribiendo. Sé que a los primerizos esto les parece un trabajo faraónico, pero pregúntenle a un escritor con años de oficio. El cálculo es sencillo: trabajando con un ritmo constante de dos páginas diarias, una novela de doscientas páginas puede estar lista en poco más de tres meses.

Pero el secreto está en escribir a diario. Lo que sea. Incluso viene bien copiar párrafos ajenos bien escritos, para soltar la muñeca.

Los antiguos la tenían bien clara: *Nulla dies sine linea*.

La frase, que Plinio atribuye a Apeles, es una linda divisa para hacerse un cartelito con ella.

Significa:

NI UN SOLO DÍA SIN UNA LÍNEA

Cuando a los veinticuatro años Truman Capote publicó *Otras voces, otros ámbitos*, su primera novela, muchos se quedaron con la boca abierta ante la juventud del autor. Al respecto, Truman opinó lo que sigue:

Otros restaron importancia al libro, como si se tratara de un extraño accidente: “Sorprendente que alguien tan joven pueda escribir tan bien”. ¿Sorprendente? ¡Sólo hacía catorce años que escribía, día tras día!



- ☒ Organicen un plan de trabajo para la semana próxima.

Cuando se cumpla la semana, repitan la tarea.

Recuerden el “Decálogo de la serenidad” que escribió el beato Juan XXIII: “Sólo por hoy...”.

## 82. LOS CAZAFANTASMAS

Armen un ambiente propicio. Siéntanse queridos por su lugar de trabajo, aunque éste sea un escritorio improvisado con cajones de fruta en el garaje.

Respondan con amor al amor.

Particularmente, me sería imposible escribir al lado de una ventana frente al mar. Necesito sentirme rodeado de libros y papeles y retratos de escritores favoritos (cada uno tiene su Olimpo privado). Si su lugar de trabajo es hospitalario, los fantasmas no tardarán en aparecer.

Es también conveniente —que no excluyente— escribir cuando no haya nadie más que ustedes en la casa.

Aunque ténganlo por seguro: *nunca estamos a solas cuando nos ponemos a trabajar con pasión.*

## 83. LA LEY DE LA CALLE II

El trabajo de desgrabar me parece fascinante. Si no hicieron el ejercicio de la nota 79, pregúntenle a cualquier periodista todo lo que debe “montar, deformar, simplificar y matizar” para lograr un efecto de conversación natural en sus reportajes. O, como ya dijimos, simplemente para que se entienda —al ser pasado por escrito— lo que su entrevistado dijo. La sintaxis de la lengua oral es absolutamente distinta de la escrita. No escribimos el idioma que hablamos, y menos cuando escribimos literatura.

Pensar en todo lo anterior nos llevará a intentar diálogos que suenen verosímiles. Respecto del léxico de nuestros personajes, lo que más conviene es oír qué se dice en la calle. Bien sabemos que, en nuestro país, afeitarse significa algo muy distinto que en España: allá se afeitan las mujeres; en todo caso, los hombres se rasuran. Sin embargo, muchos principiantes argentinos parecen olvidar sus orígenes, y escriben textos infestados de palabras aparentemente robadas al “español literario”. Hay como una manía de “literaturizar” los escritos, de escribir “fino”,



de ejercer una florida falsedad al momento de *coger la pluma*.

El problema es de todas las épocas. Muchos autores españoles del siglo xv, por ejemplo, trataban de imitar las estructuras del latín, pretendiendo “elegancia”. Contra ese afán latinizante reacciona el autor de *La Celestina*, en la escena en que Sempronio le explica a su amo Calixto cómo se debe hablar en la Corte y en la calle para que a uno lo entiendan como es debido.

Pero a mí no me va tan bien como a aquel criado. Cuando les propongo cambiar *ómnibus* por *colectivo* y *rolliza* por *gordita*, muchos talleristas ponen el grito en el cielo. “¡Pero así es muy burdo, muy directo!”, claman espantados. Entonces, como bien enseña Abelardo Castillo, siempre opto por sugerirles *que se den una vueltita por la realidad*.

Y ocurre que la realidad está en la calle. Así lo entendieron los grandes prosistas de todos los tiempos, que encontraron el equilibrio de su estilo en el lenguaje de todos los días.

El problema, como ya lo esbozamos en la nota 24, es pasar del idioma hablado al escrito. Muchos creen que sólo basta con reproducir el lenguaje oral tal como es. Error.

Para que vean la magnitud de la pifia, piensen en las dificultades con que se enfrentaron al hacer la práctica de la nota 79.

Y lean a continuación el reportaje que le hice a una experta en la materia.

## 84. DEL DICHO AL HECHO

Nomi Pendzik ha escrito varios libros pedagógicos de teoría y práctica del lenguaje (entre otros, *El juego de la palabra*, en colaboración con Graciela Komerovsky, y *En frasco chico*, junto a Silvia Delucchi). La dificultad de la escritura es una de sus principales preocupaciones.

MARCELO DI MARCO: ¿Por qué nos entendemos mejor cuando hablamos que cuando ponemos nuestras ideas por escrito?

NOEMÍ PENDZIK: El problema se divide en dos terrenos: el del lenguaje escrito y el de la lengua oral. En la escritura uno tiene que respetar convenciones que en el lenguaje hablado no existen. Pero, para respetar algo, primero debo conocerlo.

MdM: Dame un ejemplo.

NP: El uso incorrecto de los signos de puntuación es típico. En la lengua oral hay muchos elementos significativos que se manejan con la entonación. En la escritura, esa “música” tenés que traducirla mediante signos paralingüísticos que, si están mal colocados, no expresan lo que uno quiso decir realmente. Entre paréntesis, me imagino los problemas que tendrás vos a la hora de desgrabar esto.

MdM: Sin embargo, ahora te entiendo perfectamente.

NP: Lógico, vos lo dijiste: *ahora*.

MdM: Y después, ¿qué sucede?

NP: Después te vas a encontrar con que cuando uno habla dice muchas agramaticalidades, como ya te dije: quedan frases inconclusas...

MdM: Faltan los gestos, como decía Hammett.

NP: Exacto. Y además la escritura es una “comunicación diferida”.

MdM: ¿Cómo es eso?

NP: El que escribe tiene que pensar que el lector no está presente con él. Y que él no va a estar presente cuando lo lean. Durante el acto de escribir no tiene ninguna posibilidad inmediata de verificar si el lector entiende o no. Entonces debe ingeniárselas para que el papel exprese con precisión lo que quiso comunicar. A menudo los alumnos se justifican diciendo: “Pero lo que yo quise decir...”.

MdM: ¿Y vos qué les contestás?

NP: Que si compro un libro de Borges, no me llevo a

Borges a mi casa para que me explique qué quiso escribir.

MDM: Habría que inventar un multimedia para hacerse entender...

NP: Hay algo mucho más económico: escribir pensando en el otro. La escritura —y esto parece una perogrullada, pero es necesario recordarlo una y otra vez— es un acto de comunicación.

MDM: Muchos autores parecen olvidarlo.

NP: Sí, sí. A veces resulta incluso angustiante ver cómo se desperdicia un instrumento tan maravilloso.

## 85. ¡SOCORRO, SOCORRO! (TREINTA EJEMPLOS DE CORRECCIÓN)

Antes de que lean las siguientes muestras, quisiera remitirlos a las “Tres reglas de oro” de la nota 51. Lo dicho: todo proceso de corrección, siempre —*siempre y sólo siempre*— dependerá del contexto. No obstante, para los modelos apuntados más abajo les pido que convengamos *a priori* en su ineficacia expresiva.

Y otra cosa: si ustedes corrigen y no llegan con exactitud a la “versión final”, no desesperen (existen muchísimas variantes posibles).

### 1

No hicieron falta muchas explicaciones. La enfermera le acercó una camilla y dijo que se iba a buscar a un médico.

No hicieron falta muchas explicaciones. La enfermera le acercó una camilla y dijo que ~~se iba a buscar~~ **buscaría** a un médico.

No hicieron falta muchas explicaciones. La

enfermera le acercó una camilla y dijo que buscaría a un médico.

2

Sintió de repente un silbido continuo y el estrépito de un rayo que lo distrajeron.

~~Sintió de repente~~ **Lo distrajo un largo** silbido ~~continuo y seguido~~ del estrépito de un ~~rayo~~ **trueno**.

Lo distrajo un largo silbido seguido del estrépito de un trueno.

3

Nos pusimos en marcha al amanecer. Los aldeanos nos advertían contra los demonios que habitaban al cementerio.

Nos pusimos en marcha al amanecer. ~~Los aldeanos~~ **La gente de la aldea** ~~nos advertían~~ **había advertido** ~~contra~~ **acerca de** los demonios que habitaban ~~al~~ **en el** cementerio.

Nos pusimos en marcha al amanecer. La gente de la aldea nos había advertido acerca de los demonios que habitaban en el cementerio.

4

Cierro los ojos. Trato de evocar su imagen en mi mente.

Cierro los ojos. ~~Trato de evocar su imagen en mi mente,~~ **intento imaginarla.**

Cierro los ojos, intento imaginarla.

5

Les puso alpiste a los canarios y entró a la cocina para prepararse unos mates. Al rato, ~~atravesó~~ la ventana con su mirada y vio que el cielo estaba muy nublado. Pensó en que no tardarían en caer, por millares, hilos de plata del cielo. De todos modos acudiría a la cancha envuelto por la gloriosa bandera azulgrana.

Les puso alpiste a los canarios y entró ~~a~~ en la cocina para prepararse unos mates. Al rato, ~~atravesó se asomó por~~ la ventana ~~con su mirada,~~ y vio que el cielo estaba muy nublado. ~~Pensó en que no tardarían en caer, por millares, hilos de plata del cielo.~~ **Pronto llovería.** De todos modos ~~acudiría iría~~ a la cancha, envuelto ~~por con~~ la gloriosa bandera azulgrana.

Les puso alpiste a los canarios y entró en la cocina para prepararse unos mates. Al rato se asomó por la ventana y vio que el cielo estaba muy nublado. Pronto llovería. De todos modos iría a la cancha, envuelto con la gloriosa bandera azulgrana.

6

Sabía que algo estaba a punto de sucederme. La sala estaba a oscuras.

Sabía que algo estaba a punto de sucederme:  
~~La sala estaba a oscuras.~~ **en la oscuridad de la sala.**

Sabía que algo estaba a punto de sucederme  
en la oscuridad de la sala.

7

Mis palabras lograron impresionarlo porque  
me clavó de pronto sus ojos en los míos y dejó de  
alimentarse.

~~Mis palabras lograron impresionarlo porque  
me clavó de pronto sus ojos en los míos~~ **Lo ha-  
bía impresionado: me miró directo a los ojos**  
y dejó de ~~alimentarse.~~ **masticar.**

Lo había impresionado: me miró directo a los  
ojos y dejó de masticar.

8

Había subido a la plataforma de lanzamiento  
muy tranquila.

Había subido **con mucha calma** a la plata-  
forma de lanzamiento ~~muy tranquila.~~

Había subido con mucha calma a la platafor-  
ma de lanzamiento.

9

La mujer que tengo enfrente mío parece es-  
tar dirigiéndose hacia la mitad de su vida.

La mujer que ~~tengo~~ **está** enfrente ~~mío a mí~~  
~~parece estar dirigiéndose hacia la mitad de su~~  
~~vida.~~ **tiene unos cuarenta años.**

La mujer que está frente a mí tiene unos cuarenta años.

10

Me doy vuelta, digo gracias con voz inaudible y con pasos acelerados, voy hacia la puerta de la habitación y me voy.

Me doy vuelta, ~~digo gracias con~~ agradezco **en**  
voz ~~inaudible muy baja~~ y ~~con pasos acelerados,~~  
~~voy hacia la puerta de la habitación y me voy.~~  
**salgo rápidamente.**

Me doy vuelta, agradezco en voz muy baja y salgo rápidamente.

11

Miré a mi hija llegar y pensé que la inocencia que la caracterizaba era una especie de bálsamo para mí.

~~Miré a~~ **Llegó** mi hija. ~~Hogar y pensé que la~~  
~~Su inocencia que la caracterizaba era una especie de~~  
~~fue como un~~ bálsamo ~~para mí.~~

Llegó mi hija. Su inocencia fue como un bálsamo.

Y pensar que Martín, esa misma tarde, despectivo y frío, ni siquiera la miró a los ojos cuando ella le dio las monedas en su mano.

Y pensar que ~~Martín~~, esa misma tarde, ~~Martín despectivo y frío~~, ni siquiera la ~~miró a los ojos~~ **había mirado** cuando ella le dio las monedas ~~en su mano~~.

Y pensar que esa misma tarde Martín ni siquiera la había mirado cuando ella le dio las monedas.

Se contentaba con pintar paisajes imaginarios en su memoria.

Se contentaba con ~~pintar~~ **imaginar** paisajes ~~imaginarios en su memoria~~.

Se contentaba con imaginar paisajes.

Se acababa de comprar un equipo de los que sirven para escuchar música.

~~Se~~ **Acababa de comprarse** un equipo de ~~los que sirven para escuchar música~~ **audio**.

Acababa de comprarse un equipo de audio.



Una gotita caía siempre en el mismo lugar  
tratándose de contar algo en cada *plic*.

Una gotita caía siempre en el mismo lugar,  
**como** tratandome de contarme algo en cada ~~plic~~  
*plic*.

Una gotita caía siempre en el mismo lugar,  
como tratando de contarme algo en cada *plic*.

El hedor era repugnante: una mixtura insoportable de pescado y grasa de máquinas.

El hedor era ~~repugnante~~ **insoportable**: una  
**repugnante** mixtura ~~insoportable~~ de pescado y  
grasa de máquinas.

El hedor era insoportable: una repugnante  
mixtura de pescado y grasa de máquinas.

Escucho las campanas golpeando incesantemente en mi sien.

Escucho las **incesantes** campanas **campanadas** golpeando ~~incesantemente~~ en mi ~~sien~~ **cabeza**.

Escucho las incesantes campanadas en mi cabeza.

La sonrisa se esfumó de la cara de Helena.

~~La sonrisa se esfumó de la cara de Helena~~  
**dejó de sonreír.**

Helena dejó de sonreír.

Comienzo a sentirme cansado del sonsonete gangoso de sus inquisiciones. Prefiero hablar yo, contar la historia de nuevo, a seguir escuchándolo.

~~Comienzo a sentirme cansado del sonsonete gangoso~~ **Empiezo a cansarme** de sus ~~inquisiciones~~ **preguntas**. Prefiero hablar ~~yo~~, contarle la historia ~~de nuevo otra vez~~, a antes que seguir ~~escuchándolo~~ **escuchando esa voz gangosa**.

Empiezo a cansarme de sus preguntas. Prefiero hablar, contarle la historia otra vez, antes que seguir escuchando esa voz gangosa.

Miró por la ventana y vio la calle, cinco pisos abajo. Se veía todo más chiquito. Abrió el vidrio y sacó la cabeza. El viento fresco le revolvió el cabello. Sonrió divertida. Abajo la gente caminaba sin saber que ella estaba allí mirándola. Se sentó en el marco de la ventana con los pies colgando.

—Mónica ¿Dónde estás?

—Estoy acá en la pieza, ma.

—Preparate. Dentro de un rato salimos.

—Bueno.

Seguía mirando la calle. ¿A cuántos metros estaría?

~~Miró por~~ Desde la ventana ~~y vio~~ miró hacia la calle, cinco pisos abajo. ~~Se veía todo más chiquito.~~ Abrió el vidrio y ~~sacó la cabeza~~ se asomó. El viento fresco le revolvió el ~~cabello~~ pelo. Sonrió divertida: ~~abajo, la gente caminaba~~ iba de un lado para otro sin saber que ella estaba allí ~~mirándola~~ observaba. Se sentó en el marco de la ventana, con los pies colgando hacia afuera.

—Mónica —gritó su madre desde el pasillo—, ¿dónde estás?

Mónica se dio vuelta cuidadosamente, sosteniéndose del vidrio.

—Estoy acá en la pieza, ma —contestó por encima del ruido de los coches.

—Preparate —la voz se acercó, y Mónica rogó que su mamá no entrara—. Salimos dentro de un rato ~~salimos~~.

—Bueno, ya voy.

~~Seguía mirando~~ Volvió a mirar hacia la calle. En el vidrio había quedado la marca empañada de cinco dedos.

¿A cuántos metros estaría?

Desde la ventana miró hacia la calle, cinco pisos abajo. Abrió el vidrio y se asomó. El viento fresco le revolvió el pelo. Sonrió divertida: abajo, la gente iba de un lado para otro sin saber que ella observaba. Se sentó en el marco de la ventana, con los pies colgando hacia afuera.

—Mónica —gritó su madre desde el pasillo—, ¿dónde estás?

Mónica se dio vuelta cuidadosamente, sosteniéndose del vidrio.

—Estoy acá en la pieza, ma —contestó por encima del ruido de los coches.

—Preparate —la voz se acercó, y Mónica rogó que su mamá no entrara—. Salimos dentro de un rato.

—Bueno, ya voy.

Volvió a mirar hacia la calle. En el vidrio había quedado la marca empañada de cinco dedos. ¿A cuántos metros estaría?

21

El otro no lo miró, como si no lo escuchara.

El otro ~~no lo miró~~, **ni siquiera se dignó mirarlo**. Como si no lo ~~escuchara~~ **hubiera oído**.

El otro ni siquiera se dignó mirarlo. Como si no lo hubiera oído.

22

El lugar estaba como vacío y parecía desierto.

El lugar ~~estaba como vacío y~~ parecía desierto.

El lugar parecía desierto.

23

Los gritos de mis perseguidores no me permitían aflojar el ritmo de mi corrida.

Los gritos de mis perseguidores no me permitían aflojar ~~el ritmo de mi la corrida~~ **carrera**.

Los gritos de mis perseguidores no me permitían aflojar la carrera.

24

Procedió a realizar la apertura de la caja y extrajo el televisor. Satisfecho, olió el plástico nuevo.

~~Procedió a realizar la apertura de~~ **Abrió** la caja y ~~extrajo~~ **sacó** el televisor. ~~Satisfecho, olió el~~ **El aparato olía bien. Olía a nuevo, a plástico nuevo.**

Abrió la caja y sacó el televisor. El aparato olía bien. Olía a nuevo, a plástico.

25

Más aliviada, acaso más despierta, Alicia se incorpora levemente para mirar la hora.

Más aliviada, ~~acaso~~ más despierta, Alicia se incorpora levemente para mirar ~~la hora~~ el reloj.

Más aliviada, más despierta, Alicia se incorpora para mirar el reloj.

26

En rigor de verdad, mientras Eduardo hacía un café, yo seguía en el living esforzándome en encontrar alguna manera de decirle que seguramente teníamos que retrasar nuestra boda.

~~En rigor de verdad, Mientras Eduardo hacía un preparaba café, yo seguía me quedé en el living, esforzándome en encontrar alguna manera de decirle que seguramente teníamos que retrasar Debíamos posponer nuestra boda y no sabía cómo decírselo.~~

Mientras Eduardo preparaba café, me quedé en el living. Debíamos posponer nuestra boda y no sabía cómo decírselo.

27

Se siente sudada, empapada, las manos temblorosas.

~~Se siente sudada, Está empapada de sudor, le tiemblan las manos temblorosas.~~

Está empapada de sudor, le tiemblan las manos.

28

Vi en una esquina a Liliana de caras al público presente, movía las manos con movimientos gratos como los que hacen los pájaros.

~~Vi En una esquina vi a Liliana, de caras frente al público presente, movía las Hacía juegos encantadores con sus manos, con movimientos gratos como los que hacen los pájaros. si fueran alas.~~

En una esquina vi a Liliana, frente al público. Hacía juegos encantadores con sus manos, como si fueran alas.

—¿Nunca escuchaste hablar de las salamandras?

—¿Lo que salamandra non da, natura non presta?

Ignacio tosió humo, en medio de un ataque de risa.

—Salamandras, gnomos, ondinas —explicó—. Los elementales, espíritus de la naturaleza en los que creen las brujas. Para la *Wicca*, la religión de los brujos, la existencia de todos estos bichos es el principio fundamental de la creencia mágica. El mundo, en ciertos planos astrales, está poblado por seres de puro espíritu que representan a cada uno de los cuatro elementos de la naturaleza. Actúan sobre ellos, prestan su ayuda a quien los invoca.

—¿Nunca escuchaste hablar de las salamandras?

—¿Lo que salamandra non da, natura non presta?

Ignacio tosió humo, en medio de un ataque de risa.

—Salamandras, gnomos, ondinas —explicó—. Los elementales, espíritus de la naturaleza en los que creen las brujas. Para la *Wicca*,...

—¿La qué, dijiste? —interrumpió Mariana, arrugando la nariz.

—La *Wicca*, la religión de los brujos.

—La *Wicca* —repitió ella.

**Mariana no había entendido nada. Ignacio lo comprendió de inmediato. No pareció importarle; continuó hablando.**

—Para ellos, la existencia de todos estos bichos es el principio fundamental de la creencia mágica. El mundo, en ciertos planos astrales, está

poblado por seres de puro espíritu que representan a cada uno de los cuatro elementos de la naturaleza. Actúan sobre ellos, prestan su ayuda a quien los invoca.

—¿Nunca escuchaste hablar de las salamandras?

—¿Lo que salamandra non da, natura non presta?

Ignacio tosió humo, en medio de un ataque de risa.

—Salamandras, gnomos, ondinas —explicó—. Los elementales, espíritus de la naturaleza en los que creen las brujas. Para la *Wicca*...

—¿La qué, dijiste? —interrumpió Mariana, arrugando la nariz.

—La *Wicca*, la religión de los brujos.

—La *Wicca* —repitió ella.

Mariana no había entendido nada. Ignacio lo comprendió de inmediato. No pareció importarle; continuó hablando.

—Para ellos, la existencia de todos estos bichos es el principio fundamental de la creencia mágica. El mundo, en ciertos planos astrales, está poblado por seres de puro espíritu que representan a cada uno de los cuatro elementos de la naturaleza. Actúan sobre ellos, prestan su ayuda a quien los invoca.

### 30

Aguardó con su terror cual gélido gancho trasasándole horrendamente su región abdominal.

**Esperó.**

~~Aguardó con su~~ El terror cual gélido gancho



~~traspasándole horrendamente su región abdominal:~~ **era un garfio helado que lo traspasaba.**

Esperó.

El terror era un garfio helado que lo traspasaba.

## **86. PENSANDO EN EL OTRO: COMPLEJIDAD VS. COMPLICACIÓN**

Es cierto: cada vez son más los autores que trabajan a conciencia. Pero siempre habrá quienes pierdan la cabeza por frases como las que hemos visto en el final de la nota 2, o en la primera versión del ejemplo 30 (véase nota anterior). Frases que, por ridículas, contienen su propia parodia. Hay amores que matan. Y matan a fuerza de vulgaridad, de falsa elegancia, de sobreabundar en mil y una insignificancias sin destino. De paso, quería hacerles notar que en aquellos dos ejemplos espantosos el uso de la sintaxis es impecable, y que ambos se atienen a lo que dictan las normas gramaticales al uso. Pero *escribir bien* es otra cosa. Como apunta Manuel Seco:

No será inoportuno aclarar que por *buenos escritores* no entiendo los que se caracterizan por el uso impecable del idioma, sino los que crean obras de calidad literaria o intelectual.

Así, en la vereda de enfrente danzan en la luz los escritores que consideran el lenguaje no como un catálogo de adornos sino como un instrumento exacto que les sirve para expresar su ser con mayor justeza. Quien dijo que el genio consiste en hacer fácil lo difícil tenía razón: Shakespeare construía imágenes elaboradísimas, pero todas eran perfectamente —*fácilmente*— visualizables para el espectador. Sucede, queridos amigos, que una cosa es la complejidad, y otra, muy distinta, la complicación.



- ✓ Traigan un texto propio que les parezca complicado.
- ✓ Determinen en qué consiste la complicación (busquen por el lado del amontonamiento de recursos, de ideas, efectismos “literarios”, oropeles, etc.).
- ✓ Eliminen, eliminen, eliminen. Echen luz en sus textos. Procuren “la modesta y secreta complejidad” que aconsejaba Borges.

## 87. COLETTE COMO ORÁCULO

El artista va por el mundo sirviéndose de lo que el mundo desecha. Esté donde esté, no se le escapará ni una sola perla de sabiduría, aunque todo sea ruido y furia a su alrededor. Palabras o gestos que la mayoría pasa por alto, son aprovechados por el escritor.

Esta actitud de escucha es esencial. En un reportaje impresionante aparecido en el libro *Confesiones de escritores* (Buenos Aires, El Ateneo, 1996), Georges Simenon —a quien Luis Chitarroni parangona con la mejor Patricia Highsmith— nos cuenta el día en que nació a la literatura, cuando un hada buena le entregó la llave de oro para toda su vida de escritor. Presten atención a las palabras del belga:

Sólo un consejo procedente de otro escritor me ha resultado muy útil. El consejo me lo dio Colette. Yo estaba escribiendo cuentos para *Le Matin*, donde en ese momento Colette se desempeñaba como editora literaria. Recuerdo que le di dos cuentos y ella me los devolvió, y yo volví a intentarlo un par de veces más. Finalmente ella me dijo: “Mira, es demasiado literario, siempre demasiado literario”. Así que seguí su consejo. Es lo que hago cuando escribo y el trabajo principal cuando reescribo.

Cuando Carvel Collins, autor de la entrevista, pidió una aclaración, Simenon explicó que al decir “demasiado literario” se refería a toda oración o palabra que únicamente sirviera para *embellecer* el texto. “Ya sabe —explicaba el papá del inspector Maigret—, una oración bella... hay que eliminarla.”

Una palabra sin funcionalidad es letra muerta. Es aquello de la palabra por la palabra en sí. Es efectismo, no efecto. En narrativa, tiene más que ver con el *parlotear* que con el *contar*. En poesía, más con la insinceridad que con poner el cuerpo.

En definitiva, es caer en el problema de la mayoría de los escritores primerizos: entrometerse.

¿Entrometerse?

Sí: agarrar del cogote al lector y explicarle lo bien que escribo, y cuánto arte me demandó llegar a expresarme por escrito con tanta elegancia.

En la nota siguiente verán una interesantísima variación sobre el tema, a cargo de un sabio escritor. Pero antes sepan qué significa meter las narices para John D. MacDonald:

El relato es algo que le ocurre a alguien por quien te preocupas, porque te han inducido a ello.

Puede sucederle en cualquier dimensión —física, mental, espiritual— y en combinaciones de esas dimensiones.

Sin la intromisión del autor.

La intromisión del autor es: “¡Por Dios, mamá, mira qué bien escribo!”.

Otra forma de intromisión es grotesca. He aquí uno de mis ejemplos favoritos, extraído de un Gran Best Seller de antaño: “Sus ojos se deslizaron por el peto del vestido”.

La intromisión del autor consiste en una frase tan inepta que le recuerda súbitamente al lector que está leyendo y lo ahuyenta. La conmoción le hace abandonar el relato.

Otra intromisión del autor es la minidisertación incrustada en el relato. Éste es uno de mis defectos más lamentables.

## 88. DE LAS PROPIEDADES DEL VIDRIO II

Isaac Asimov es bien conocido en toda la galaxia por sus historias de ciencia-ficción. Sin embargo, su obra vastísima también cubre un espectro que va desde interpretaciones shakesperianas hasta estudios bíblicos, pasando por la historia de la humanidad y el fin del universo conocido. Como es lógico, el problema del estilo no fue ajeno a sus intereses. Citado por Daniel Link en el libro *Escalera al cielo*, Asimov se da la mano con Cicerón (“Hay un arte de parecer sin arte”):

Si miramos primero un buen vitral y luego un buen vidrio de ventana, tendríamos que carecer totalmente de discernimiento para no ver que el primero es una obra de arte mientras que el segundo es tan sólo un objeto utilitario.

Y sin embargo, ya en el tercer siglo antes de Cristo se hacían vitrales de gran valor artístico con vidrios de colores, mientras que la fabricación del vidrio de ventana sólo se logró acabadamente en el siglo diecisiete.

En otras palabras, llevó dos mil años progresar desde el vidrio de colores con el que se hacían vitrales maravillosos hasta algo tan simple y “nimo” como el vidrio transparente, sin rayas, ni ondulaciones, ni burbujas. Qué extraño que algo tan “simple” sea tanto más difícil de fabricar que algo “artístico”.

Y lo mismo ocurre en literatura. Si una historia está escrita muy artísticamente, muy poéticamente, muy estilísticamente, es fácil ver que fue difícil escribirla y que exigió una gran habili-

dad en su construcción. Pero si otra historia está escrita con tanta simplicidad y claridad que uno no repara en la redacción, esto no significa que no haya habido ningún tipo de problema en escribirla; bien puede haber sido más difícil introducir claridad que introducir poesía. Hace falta mucho arte para crear algo que parezca desprovisto de arte.

Escribir de tal manera que el estilo pase inadvertido, y que los hechos descriptos entren en el cerebro como si uno mismo estuviera viviéndolos, es un arte muy difícil y necesario.

A veces uno *quiere* ver lo que está pasando en la calle y aun la más pequeña imperfección en el vidrio de la ventana puede resultar un estorbo. Y a veces uno *quiere* leer una historia y verse llevado por los hechos rápida y suavemente, sin la menor imperfección de estilo que pueda recordarle a uno que uno está sólo leyendo y no viviendo.

Bueno, supongamos entonces que tenemos dos historias: una tipo vitral y una tipo vidrio de ventana. No son directamente comparables, sin duda, pero supongamos que las dos (cada cual a su manera) son de igual calidad. En tal caso, ¿cuál elegir? Si yo fuera el que elige, optaría siempre por el vidrio de ventana. Es lo que me gusta escribir y lo que me gusta leer.

Comprobemos cómo Antonio Machado, Juan-Jacobo Bajarlía y Leopoldo Alas nos indican, tras los vidrios límpidos de las siguientes ventanas, cómo es posible trabajar diversas entonaciones evitando las palabras-cuco de nuestra lengua:

Anoche cuando dormía  
Soñé ¡bendita ilusión!  
Que una fontana fluía  
Dentro de mi corazón.

La primera vez pudo haber sido una alucinación. Pero Nilda vio dos veces el mismo rostro (entre perruno y de cerdo mezclado con rasgos humanos) que la observaba desde el alféizar de la segunda ventana.

El coro había terminado: los venerables canónigos dejaban cumplido por aquel día su deber de alabar al Señor entre bostezo y bostezo. Uno tras otro iban entrando en la sacristía con el aire aburrido de todo funcionario que desempeña cargos oficiales mecánicamente, siempre del mismo modo, sin creer en la utilidad del esfuerzo con que gana el pan de cada día.



- ✓ Un buen entrenamiento consiste en convertir estas ventanas en vitrales. Hagan la prueba de agregarles a los textos todo lo que se les ocurra.
- ✓ Ahora traigan un vitral propio y detecten en su superficie “rayas, ondulaciones y burbujas”. Aplíquense la “Guía para la autocorrección” que hemos venido bosquejando (cuya versión final pueden encontrar en la nota próxima).

Conclusiones: siempre será agradable *vivir* del otro lado de la ventana o *contemplar* un vitral exquisito...  
...mientras la cosa fluya.

En un reportaje a Walter Hill, Antonio Castro advertía una curiosidad: los guiones del cineasta norteamericano eran siempre de “una sencillez extraordinaria, prácticamente el desarrollo lineal de una anécdota”. La respuesta de Hill:

No es en absoluto casual. Desde siempre me ha gustado partir de una única situación y estirar de la cuerda hasta que se rompa. Soy parti-

dario de una línea dramática muy directa y trato de llevarla hasta las últimas consecuencias. No es fácil de conseguir, a veces hay que utilizar un montón de trucos. Pero, si se logra, el resultado merece la pena. Es como subirse a un tren en marcha. El destino está ya prefijado y no hay forma de modificarlo. Si uno se deja llevar, resulta extraordinariamente agradable. Y si se consigue, el público lo agradece.

## 89. EL CAJÓN DE LAS HERRAMIENTAS

A lo largo del *Taller* fuimos combinando en nuestra paleta procedimientos funcionales, avíos que nos ayudarán en esa tarea de primera importancia para todo escritor: el proceso de *editing*. A manera de orientación, en la nota 85 expuse treinta ejemplos de enmiendas posibles, en los que apliqué casi todas las herramientas de la lista, cuya versión “última” es como sigue:

### GUÍA PARA LA AUTOCORRECCIÓN

1. Tener siempre presente que el contexto será quien dicte los cortes y las correcciones que clarifiquen el estilo.
2. Detenerse a releer la página en voz alta, atendiendo al ritmo y la caída de las frases.
3. Procurar un imposible: *ser otro*, en una nueva lectura en voz alta, con el resaltador en la mano y el grabador funcionando.
4. Marcar el verdadero comienzo del texto y considerar la eliminación o la utilización parcial del “preámbulo”.
5. Comprobar si el material se ha desarrollado en una secuencia lógica.
6. Subrayar imágenes nítidas.

7. Tachar todo elemento ornamental, privilegiando lo relevante sobre lo superficial.
8. En las descripciones, para evitar sobrecargas y meras enumeraciones, acentuar sólo aquellos elementos que tengan que ver con la vida del texto.
9. Traducir o eliminar expresiones vacías y pomposas.
10. Buscar en el texto aquellas zonas donde se pueda experimentar con la elipsis.
11. Detectar adjetivos que no aportan nada; sustituirlos o suprimirlos.
12. Reforzar significados fusionando frases, o desdoblandolas, o reinstalando bloques enteros de material.
13. Detectar incongruencias semánticas y, si no ayudan al lector a visualizar desde un lugar insospechado, corregir el error.
14. Revisar si la puntuación es adecuada, si es acorde con el *tempo* del texto.
15. Evaluar la coherencia de los tonos de las expresiones, y ver si acompañan armoniosamente las acciones o imágenes.
16. Revisar si la longitud de las frases cortas o largas es pertinente en el contexto.
17. “Actuar” los diálogos leyéndolos en voz alta para evaluar si suenan convincentes y naturales.
18. Reflexionar acerca de si nuestras correcciones apuntaron a que el texto logre la unidad de efecto deseada.
19. Volver en frío sobre cada frase, y seguir eliminando, sustituyendo o modificando todo lo que no contribuya a provocar ese impacto general.
20. En una última versión, procurar asignarles a las palabras su máximo sentido, de acuerdo con el contexto.

\*

Estoy seguro de que podrán perfeccionar la Guía: si escriben a conciencia, con los años echarán mano de mé-



todos nuevos que yo no puedo sospechar ahora porque habrán sido generados por ustedes mismos. Y lo mejor es que tales descubrimientos los harán casi por instinto. Si les parece que peco de demasiado optimista, hablen con algún escritor avezado.

Pero antes lean tres sugerencias básicas:

- *En las condiciones actuales, la eficacia del instrumento dependerá sólo de su constancia en el trabajo.* A nadar se aprende nadando. Si no prueban el vino ustedes mismos, tendrán que contentarse con lo que cantan de él los poemas de Omar Khayyam y Li Po.

- *No se obsesionen buscando la quinta pata al gato.* No sean ustedes quienes se acomoden a la Guía, la cosa es al revés. Si ella no les sirve para ser felices escribiendo, no les sirve para nada. Por encima de las pautas siempre estarán los seres humanos, que deberían aprovecharse de ellas para bien de todos. Para bien de los lectores, en nuestro caso.

- *Procuren andar con mucho ojo, sin entregarle el alma de su arte a ninguna panacea.* En palabras de Raymond Chandler: “Todo lo que un escritor aprende acerca del arte o el oficio de la ficción le quita algo de su necesidad o deseo de escribir. Al final conoce todas las tretas y no tiene nada que decir”.

## 90. PENSANDO EN EL OTRO II: DE EFECTOS Y DEFECTOS

Más conocido como un estudioso del cómic (*Oesterheld, Así se lee la historieta, El dibujo de aventuras*), Germán Cáceres tiene una obra de ficción compuesta por varios títulos; entre ellos, *Soñar el paraíso* y *Traficantes de la selva*. A continuación, Germán nos hablará sobre algunos vericuetos de la simbiótica relación autor-lector:

MARCELO DI MARCO: Estabas hojeando el manuscrito de este *Taller*, y me citaste un axioma que viene a cuento para explicar el tema del contexto. Si no me equivoco, lo trajiste de la plástica.

GERMÁN CÁCERES: Está en cualquier manual de pintura: “Un color no vale por sí mismo sino por el que lo acompaña”. Es decir, no hay un amarillo o un rojo “lindos”: serán bellos según el color al que estén yuxtapuestos.

MDM: ¿Con el lenguaje pasa lo mismo?

GC: Con el lenguaje pasa lo mismo. No hay palabra linda o frase linda sino dentro de un contexto, una *forma* que determina la carnalidad de los personajes, la calidad de las descripciones, el espíritu que anima la narración, la verosimilitud.

MDM: En tu libro *Charlando con Superman* incluiste un reportaje que le habías hecho a Art Spiegelman —el genio de *Maus*— en 1986, en Nueva York. Me llamó la atención una coincidencia impactante. Spiegelman, que posiblemente no conocía la maravillosa frase de Roberto Arlt, en un momento la “citó”: dijo que las imágenes de una historieta debían funcionar como una bofetada. Más aún: como una trompada al ojo del lector. Creo que la misma idea está también en León Felipe.

GC: Tal correspondencia muestra cómo una misma sensibilidad puede recorrer el mundo paralelamente. El fenómeno no deja de ser curioso: un escritor argentino, de otra época y de otra latitud, se da la mano con un historietista contemporáneo, uno de los cultores más asombrosos de la “literatura de la imagen”.

MDM: Tal vez tenga que ver con el hecho de que ambos piensan en el otro, en el que lee del otro lado del mostrador.

GC: Se habla mucho acerca del asunto: que si uno escribe para sí mismo, que si lo hace para los lectores... De alguna manera el escritor no es consciente,

pero creo que siempre se escribe para el lector. Incluso cuando creemos que estamos escribiendo nuestra biografía para nosotros mismos.

MdM: Si no fuera así, no habría ida y vuelta. Hasta los surrealistas y los dadaístas buscaban provocar un efecto.

GC: Lógico. Si no, para qué publicaban. La cosa no tendría sentido.

MdM: Hablando de la relación con el lector, ¿tu literatura también busca pegar el “cross” de Arlt?

GC: Depende de la historia. En algunas sí busco provocar... ya sabés, un efecto fuerte. Sobre todo en ciertos finales de cuentos, que intento hacer bien explosivos.

MdM: Aquello del “remate” detonante.

GC: Sí, a veces busco provocar esa sorpresa. Será un recurso bastante remanido, pero a mí todavía me convence por su eficacia. Incluso, cuando la narración es larga, entiendo que viene bien asestar estratégicamente un buen golpe de efecto. Siempre pienso que estoy dependiendo del contexto, de cómo se va dando la narración, de qué quiero lograr. Pero no puedo decir que yo sea un escritor que busque impactos permanentemente. Eso es imposible.

MdM: ¿En qué se diferencian *efecto* y *efectismo*?

GC: En el abuso. El efectismo supone una sobrecarga de recursos que, paradójicamente, hace que el efecto pierda *efecto*: hay tanto bombardeo que el lector ya no se sorprende. Lo vemos en muchas películas de acción en las que ya no te asombra nada, productos tan alejados de la estética magistral de un Hitchcock, suponemos. La sobreabundancia nunca es buena consejera, y esto corre para cualquier zona de la escala.

MdM: ¿Por ejemplo?

GC: Y, tenés el caso de las descripciones: si sos demasiado minucioso en la descripción de un ambiente, por ejemplo, alejás al lector de lo que verdaderamente importa. Tengo un cuento muy reciente, todavía

inédito, que transcurre en el Cotton Club y que narra un encuentro hipotético entre Carlos Gardel y George Gershwin. No puse el acento en las descripciones del boliche: apenas algunos toques acá y allá.

MdM: Más que dar una escenografía, procuraste armar cierto ambiente.

GC: Es que lo importante no era ver hasta el último rincón del Cotton Club sino a Ellington, Gardel y Gershwin tocando juntos arriba del escenario. Eso es lo que me empuñé en darle al lector: un momento de gloriosa amistad.

## **91. EL VICIO MÁS ADMIRABLE DE TODOS LOS TIEMPOS**

Hace unos años, yo solía colgar cartelitos en la pared del estudio, bien a la vista de todo el mundo. Contenían mensajes que servían para acalorar el debate entre los talleristas:

Llevo mis textos al taller.  
¿Llevo el taller a mis textos?

No le temo al error porque sé que  
aprenderé del error.

¿A qué escritor quisiera parecerme?

Renovaba los letreros más o menos cada quince días, pero uno de ellos duró más de lo acostumbrado:

—¿Qué es la lectura?  
—El alimento de la escritura.



- ☒ ¿Qué libro están leyendo en estos días, además del que tienen en sus manos?
- ☒ Anoten el título y el nombre del autor en este lugar:

- ☒ Si se encuentran en esta línea, y el espacio sigue vacío... lo siento, amigos: hay algo que no está funcionando del todo bien.

Una buena lectura es, para la gente, maravilla y milagro.

Para el escritor, es transfusión.

Escuchen a Antoine Albalat:

¿Quiere usted saber si tendrá talento? Lea. Los libros se lo indicarán.

¿Escribe usted, pero se ve obligado a detenerse? Lea. Los libros le harán recuperar la inspiración.

Lea cuando quiera escribir; lea cuando sepa escribir; lea cuando no pueda escribir más. El talento no es más que una asimilación. Hay que leer lo que los demás han escrito, a fin de escribir para ser leídos.

La lectura disipa la avidez, activa las facultades, *descrialida* la inteligencia y pone en libertad a la imaginación.

Sé de literatos de mérito que nunca se ponen

a trabajar sin leer antes algunas páginas de un gran escritor, medio excelente para volver a encontrar la inspiración.

La lectura es el gran secreto. Lo enseña todo, desde la ortografía hasta la construcción de las frases.

Los grandes autores de la historia nunca dejaron de aconsejar la lectura integral a todo aquel que quisiera iniciarse en los misterios de la creación literaria.

En la nota siguiente veremos qué opina sobre el asunto uno de nuestros mejores narradores.

## 92. DESPUNTANDO EL VICIO

Autor de varios libros de narrativa (*Los muertos*, *El final de la calle*, *Sirocco* y *Gutiérrez a secas*, entre otros), Vicente Battista ganó en 1995 el premio Planeta con *Sucesos argentinos*, novela que la editorial francesa Gallimard publicó en 2000 bajo el título *Le tango de l'homme de paille*.

Escuchemos lo que tiene para decirnos acerca de la escritura, de la lectura y de muchas cosas que hacen a la felicidad de escribir.

MARCELO DI MARCO: En *La literatura y el lector*, Arthur Nisin distingue entre el fabricante de literatura y el escritor, y explica que la diferencia entre un producto literario y una obra maestra es que el primero *monologa*, mientras que el segundo *dialoga* con el lector. ¿Qué opinás al respecto?

VICENTE BATTISTA: Estoy totalmente de acuerdo. En este tema —como en todos— hay que acudir a Borges: “Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída”. En “Pierre

Menard, autor del *Quijote*” Borges muestra cómo la obra no es sólo el texto escrito, sino también la tensión, la pulsión con que ese texto se produjo. Aunque nos propongamos reescribir el *Quijote* de cabo a rabo utilizando en el siglo xx exactamente las mismas palabras de Cervantes, difícilmente podremos escribir de nuevo el *Quijote*: Cervantes escribió de otro modo, con otra tensión y en otra época.

MDM: Además, somos otros lectores.

VB: Eso lo plantea muy bien Kundera, cuando se refiere a las convenciones del tiempo de Cervantes. Dice que hoy ya no es posible leer como en aquella época. Señala como ejemplo el episodio de la posada, lugar en el que todo el mundo se encuentra por pura casualidad: Don Quijote, Sancho Panza, el barbero y el cura, el joven Cardenio, Lucinda, Dorotea, Don Fernando, después un oficial que se acaba de escapar de una prisión de los moros, su hermano, que lo busca desde hace años... Por supuesto, hoy sería totalmente inadmisibles plantear las cosas de esa manera. Sin embargo, Kundera aclara que no hay que atribuir el problema a una torpeza de Cervantes: la novela aún no había establecido con el lector ningún pacto de verosimilitud, eso es todo.

MDM: ¿Cómo podrías definir la verosimilitud?

VB: Una cosa es lo real, lo verdadero, y otra cosa es lo verosímil: aquello que, sin ser verdad, es similar a la verdad. Ser verosímil en literatura significa conseguir darle al lector una impresión de realidad. Kafka es verosímil, por ejemplo, al lograr que el lector acepte como cierto el hecho de que Gregorio Samsa se despierte transformado en un insecto.

MDM: ¿Podría decirse que la verosimilitud es uno de los medios de que se vale el escritor para entablar su diálogo con el lector?

VB: Claro. Cuando uno está leyendo el *Quijote*, o a Boccaccio, o a cualquier autor clásico, acepta la historia o el poema sin ningún empacho. Pero ojo: te-

niendo siempre en cuenta que así se leía y así se aceptaba en aquellos tiempos. Hoy lees textos indiscutibles, como por ejemplo *Hamlet*, y bueno... difícilmente alguien se atreva a montar la obra tal como la concibió Shakespeare.

MdM: Pero entiendo que debe existir un criterio de calidad que une a todas las obras de arte, al margen de los gustos y de si la obra nos resulta verosímil o no. ¿Cuál sería ese común denominador? Porque lees a Sófocles, a Boccaccio, a Poe... hay siglos entre los tres, y todos ellos te ponen a la vista los horrores del alma.

VB: Porque en realidad la historia —el cuento, el relato— no ha cambiado. La historia no cambia nunca. Lo que cambia es la manera de contarla. Los libros ya están todos escritos. No hay nadie que pueda contar una historia nueva. Nadie. Y cuando te digo nadie, estoy pensando en un Shakespeare, que sacaba muchas de sus historias de diversas fuentes: novelitas, cuentitos de la época, historias verídicas. Los griegos, incluso, ya lo agotaron todo. Para no hablar de la Sagrada Escritura, por ejemplo: en la *Biblia* están todas las historias posibles del ser humano, las historias que hacen a nuestra condición humana, las preguntas que nunca tendrán respuesta —yo no sé qué sería de nosotros si la tuvieran, por otra parte.

MdM: Todo sería muy aburrido.

VB: Sería espantosamente aburrido. La vida dejaría de ser apasionante, seríamos como muñecos, qué sé yo.

MdM: De manera que ir al hombre desnudo, al hombre verdadero, sería una de las claves de la literatura.

VB: Claro, y no sólo lo puede hacer la tragedia, sino los diferentes géneros que ampara la literatura. Y esto a pesar de que la comedia, en Grecia, fue aceptada mucho tiempo después que la tragedia. Parecería que desde el principio le asignamos a lo cómico una importancia menor.



MDM: ¿Qué pasa con el escritor como lector? ¿Puede nutrir su literatura con lo que han escrito otros?

VB: ¡Claro que sí! La nutre de hecho. Pero el asunto tiene una arista no tan obvia: personalmente, creo que lo importante no es el tema, sino la manera en que está tratado. A mí me tocó juzgar en innumerables concursos literarios, y me he enfrentado con originales llenos de muy buenas ideas... que estaban muy mal escritos.

MDM: El *qué* era bueno, pero fallaba el *cómo*.

VB: Claro, con buenas intenciones no se hace buena literatura. Lo siento mucho, pero es así.

MDM: ¿Con qué se hace “buena literatura”?

VB: Con la *escritura*, con la cuidadosa corrección del material en bruto.

MDM: Y en la escritura interviene un proceso previo de lectura.

VB: Eso es algo fundamental. A mí, cada vez que me preguntan: “¿Cómo hago para aprender a escribir?”, yo contesto: “Primero, aprendí a leer”. Porque la lectura es fundamental. El único que te puede enseñar a escribir es el libro. Reniego de los escritores que te dicen: “Por mí, yo no he leído nada en la vida”. Es inconcebible, pero se escucha. Y no sólo en literatura, sino en cualquier arte. ¿Vos te imaginás a Mozart diciendo: “En mi vida escuché música”?

MDM: Es imposible.

VB: Lógico. Es que uno está trabajando con la palabra, y la palabra te la dan los libros.

MDM: Yo creo que también es imposible por dos motivos: primero, porque sin lectura no hay un conocimiento del arte que uno está por emprender; segundo, porque esa jactancia de no leer indica que no hay pasión. Por lo tanto, ¿cómo voy a intentar conmover con mis propios textos, si a mí los escritos ajenos no me mueven un pelo?

VB: Y hay otra cosa que es bueno tener en cuenta: los animales se mueven por instinto, a lo largo de los

siglos. Por ejemplo, la cucaracha de hoy no cambió respecto de la cucaracha de la prehistoria: se sigue manejando con los mismos instintos, aunque el mundo haya cambiado. Nosotros, cada vez eliminamos más instinto y ganamos más inteligencia. De hecho, nuestra educación, nuestra cultura, no la heredamos. Al nacer, uno no hereda la *Divina Comedia* o las obras completas de Balzac. Tenemos que recoger todo eso, tenemos que meter todo eso en nosotros mismos. En suma, la única manera que tenemos de saber quién es Dante, es leyéndolo. No hay otra.

MdM: Los buenos críticos sólo te pueden dar una guía, una información que puede impulsarte hacia la obra.

VB: Sí, la crítica me acerca al texto, pero conviene recordar que no es el texto en sí. Borges decía que una página de Stevenson habla más a las claras de Stevenson que todos los trabajos que se hayan escrito sobre su obra. Y después están las múltiples interpretaciones acerca del texto, que a mí —por más buenas que sean— no dejan de sorprenderme. Y ahí está la maravilla del arte: la posibilidad de que cada uno interprete la obra como mejor le parezca, de que la obra admita una lectura distinta, ni mejor ni peor que la del otro.

MdM: Hablando de libros diferentes, creo que hay autores que pueden allanarnos el camino. Sé que leer la obra de Poe no es determinante para escribir cuentos prodigiosos, pero algo ayuda, ¿no?

VB: Ah, por supuesto. Y volvemos al espacio de la lectura, y ahora te estoy hablando desde mi propia experiencia: lo primero que hay que conseguir es un amor, un amor —diría— casi *físico* por el libro. Tocarlo, acariciarlo, saber que el libro te va a acompañar. Saber que en él vas a encontrar respuestas para un montón de cosas, y que te va a abrir nuevos, terribles, profundos interrogantes. Saber que el libro, como la vida, te va a dar mucha felicidad y también mucho dolor. Pensar en el libro debe producirte emoción, debe

producirte amor. Yo lo viví en carne propia. Cuando durante el Proceso allanaron la casa de mis padres, en Barracas, yo estaba en Europa y tenía toda mi biblioteca encajonada; y cuando me dijeron que la Marina había entrado en casa, lo primero que pensé fue: *Mis libros*. Porque imaginé que habían tocado algo que era muy mío, y que lo habían hecho mierda. ¿Qué es lo primero que hace un dictador?: quema libros, quema la cultura, quema lo que pueda abrirte los ojos. Particularmente tengo tal respeto por los libros que te puedo asegurar que no quemaría siquiera *Mi lucha*, de Adolf Hitler, que a mí me resulta vomitivo. No sólo no lo quemaría: me preocuparía porque la gente lo leyera para que vean las barbaridades que dice ese canalla. Pero no lo quemaría, de ninguna manera. No quiero prohibir nada, porque sería como prohibir la inteligencia.

MDM: Volviendo al tema del amor al libro...

VB: Y sí, me encanta pararme en la vidriera de una librería —y vos sabés que vivo rodeado de libros, que recibo libros prácticamente todos los días. Me encanta ver qué libros salieron, saber qué está pasando. Por eso me pareció un texto fundamental *Fahrenheit 451*, en donde se demuestra el amor que Ray Bradbury tiene por el libro: los fascistas del futuro queman volúmenes y volúmenes y, para impedir que la cultura sea totalmente aniquilada, hay gente —las “bibliotecas parlantes”— que dedica su vida a memorizar obras maestras de la literatura, se graba en la mente un libro cada uno.

MDM: ¿Es posible preparar una lista con las obras que todo escritor debería leer?

VB: Por suerte las obras fundamentales son infinitas. Si yo tuviera que recomendar, no recomendaría autores, sino “tiempos” de lectura. Hay “edades históricas” para escribir, pero también hay edades para la lectura. El *Ulises*, por tomar un libro “difícil”, es mucho más disfrutable si uno ha leído previamente

las obras implicadas allí por James Joyce: el libro está lleno de guiños para los lectores habituales, gente de cultura literaria. Pero la lectura debe ser, ante todo, un goce. Hay que ser lo suficientemente astuto para inculcarle al lector nuevo el placer de la lectura. Porque después irá solo al libro, por el placer que el libro le produjo. Y, a la hora de sopesar los placeres, quizá prefiera no perder una hora y media de su vida viendo una pavana por televisión, sino que la aprovechará leyendo alguna obra esencial. Otra cosa necesaria: hay que desacralizar la cultura en todos sus ámbitos. Por fortuna, algo ha cambiado con el tiempo: antes, los músicos de una orquesta iban de riguroso frac. Era, en cierta medida, una práctica muy elitista, destinada a quien pudiera “entender”.

MdM: Era parte de un ritual, un código. Y pensar que a lo mejor Beethoven escribió lo suyo en calzoncillos...

VB: ¡Por supuesto, sí! Vos, que escribís, sabés que uno se pone lo más cómodo que encuentra a mano. Una vez lo crucé a García Márquez en el aeropuerto de Barcelona. Iba de overol, porque así escribía: le resultaba lo más cómodo para trabajar, ¡un overol de mecánico! Yo, para estar más cómodo, a la hora de escribir me saco los zapatos.

MdM: ¿Y a la hora de leer?

VB: A la hora de leer, también.

### **93. DESPUNTANDO EL VICIO II**

Autor de indiscutibles obras maestras de la narrativa, Abelardo Castillo marcó, directa o indirectamente, a la actual generación de escritores. Desde hace más de cuarenta años, su obra de ficción y su pensamiento nos llaman constantemente al goce de la lectura, a la inquietud intelectual, a la creación de mundos propios. En la siguiente entrevista, Castillo nos llevará de la mano por

zonas significativas de la literatura universal, y nos mostrará cómo una lectura inteligente y audaz puede enseñarnos procedimientos y caminos insospechados.

MARCELO DI MARCO: En un reportaje te preguntaron qué te parecía Stephen King, y contestaste que, si bien no era un gran escritor, leyéndolo se podría aprender a escribir.

ABELARDO CASTILLO: Convengamos que en la literatura universal existen autores que no son precisamente grandes escritores; incluso se los suele llamar “menores”. Sin embargo, un escritor serio puede aprender de ellos determinados procedimientos y trucos, al decir de Quiroga. Estas “trampas” literarias no son visibles en los grandes escritores: es muy difícil aprender a escribir de un Tolstoi, pongamos por caso, sencillamente porque en él los “trucos” no se notan, son los de un genio. Stephen King ha recuperado para la literatura de ficción algo primordial: la aptitud para narrar, la capacidad de hacer interesante un tema. Joyce, evidentemente, no estaba preocupado por esa cuestión. Pero los autores masivos sí lo están. Y a veces encontrás en esos escritores determinados elementos que te sirven para modificar tu propia escritura, o para saber, por ejemplo, cómo se lleva la atención a alguna región del texto. Pensemos en la gran novela policial: basado en el esquema del género, pero escribiendo con la estructura sintáctica de Hemingway, Dashiell Hammett inventó un tipo de novela que hoy es paradigmática. Pienso que los autores considerados “menores” son una buena opción de lectura para un taller literario.

MDM: Gente despreciada, ignorada por el academicismo. Ahí tenemos el caso de la literatura de terror, que nunca se verá en ciertos ámbitos.

AC: Lo que pasa es que se llama “literatura de terror”, como si fuera un subgénero, a lo que en realidad es literatura a secas. ¿Qué son el descenso a los

infiernos en la *Eneida*, o los cantos del “Infierno” sino monumentos perdurables de la literatura de terror? Fijáte en la *Biblia*: es como el *organum* de dicha literatura. ¿Y los escritos de Poe? Nadie le puede negar a Poe su grandeza como escritor de primerísimo nivel, y es incuestionable el hecho de que su literatura parte del horror puro. En esta línea de pensamiento podríamos considerar *Crimen y castigo* como una novela policial. El problema no es tanto el subgénero sino cómo se manejan los temas. Hay, por supuesto, una “literatura menor”. Pero puede darse en cualquier subgénero, no es privativa del terror. Volviendo a Stephen King, él empezó escribiendo obras notables. *Carrie*, por ejemplo, es un excelente libro, probablemente influido por Sturgeon, ese gran escritor. Otra muy buena historia de King es *El resplandor*, una novela imposible de dejar y que sería un libro realmente formidable si se le sacaran algunas cosas. El problema es que King entró hace rato en la gran maquinaria de la producción literaria, y ahora escribe para ser vendido.

MdM: Hablemos un poco de la lectura asimilativa. Según lo que dijiste, leer significaría, para un escritor, hacerse de una especie de “lengua”: uno va a los libros de otros, y en gran medida se compenetra con cierto material universal, con un saber que le permite afrontar contratiempos de todo tipo. Te propongo que veamos esto en la práctica. Por ejemplo, es muy común encontrar en los escritores noveles problemas con los diálogos. ¿Qué autor les recomendarías?

AC: Aconsejaría leer a Hemingway, sin duda. También a Salinger, a los norteamericanos en general. En nuestra literatura, a Manuel Puig. Fundamentalmente, a un narrador que necesite aprender a dialogar le diría que leyera teatro. Entiendo que el teatro y la narrativa son dos registros diferentes, la información se pasa de distintas formas en uno y otro gé-

nero: en una representación teatral no está el narrador, que interviene permanentemente en el cuento y en la novela puntualizando cosas. Pero aquí conviene aclarar algo: el diálogo no es esencial en la narración. Su uso dependerá del propósito de cada autor. Alejo Carpentier, por ejemplo, propugnaba excluir del mundo de la literatura el diálogo, y explicó su propuesta con una teoría muy fundamentada; en él lo básico era narrar, no dialogar. Tampoco Borges se caracteriza por usar el diálogo. En el otro extremo, Hemingway tiene páginas y páginas enteras de diálogo ininterrumpido.

MDM: Vos solés hablar de cierta similitud entre el cuento y el teatro.

AC: Sí, se han dado notables cuentistas que también han sido valiosos autores de teatro: Chéjov, Pirandello. Quizás se deba a cierta cercanía que tienen el teatro y el cuento respecto de su estructura: los tres actos del teatro son, respectivamente, el inicio-conflicto-final del cuento. Con la novela no se da lo mismo. Grandes novelistas no han podido escribir una buena obra de teatro.

MDM: Pienso en Faulkner, que intentó escribir para el cine y fracasó.

AC: Vos leés los diálogos de Faulkner en sus novelas, y son totalmente verosímiles, fascinantes. Pero puestos en escena serían imposibles de escuchar. Y lo mismo les pasa a muchos autores. ¿Cómo traducir en cine el famoso monólogo de *Lord Jim*, de Conrad, que dura una noche entera?

MDM: Si bien la prosa de ficción y el cine son dos lenguajes completamente distintos, ¿les recomendarías a los talleristas que vieran películas, para ayudarlos a aprehender estructuras narrativas?

AC: No lo recomendaría pero tampoco lo descartaría. En mi caso, nunca necesité del cine para escribir. Pero mi generación no estaba tan cerca del cine como la generación actual, que es casi la generación de lo

audiovisual. Por otra parte, hay que tener cuidado y distinguir un arte de otro: con un simple paneo se puede transmitir en cine lo que a un escritor le llevaría más de una página. Lo curioso es que el cine ya estaba implícito en la narrativa mucho antes de su invención. Hay un cuento de Chéjov, que se titula “Gúsev”, en el que se describe cómo cae un cadáver al agua, cómo se va hundiendo, cómo los peces se acercan a ese cadáver, cómo sus bocas lo tocan, cómo se alejan. Se trata de una escena eminentemente visual, que nosotros tenemos muy clara porque ya hemos visto en más de una película qué aspecto tiene el fondo del mar. Pero Chéjov no la vio en ninguna parte, la tuvo que inventar. Probablemente se haya inspirado viendo cómo actuaban los peces en su pecera, dudo que haya bajado en un batiscafo. Es una escena absolutamente cinematográfica... si la imaginás escrita *después* del cine.

MDM: El hecho de que ahora nos sea posible conocer el mundo sin salir de casa nos permite obviar descripciones, ¿no?

AC: Por supuesto. Se dice que hoy no se puede escribir como Balzac, y es ya un lugar común. Pero ubiquémonos en su tiempo. En los comienzos de las novelas de Balzac hay casi siempre toda una descripción genérica de alguna ciudad. El narrador planea sobre ella, después su mirada se circunscribe a un barrio, y por último elige una puerta y se mete en esa casa. También describe la ropa de los personajes, cuenta detalles escenográficos de todo tipo. Lo que sucede es que en esa época la ropa determinaba el nivel social de la gente. Hoy la indumentaria no evidencia tu extracción: te ven vestido por la calle y no pueden saber si sos de Barrio Norte o de una villa. La descripción en el siglo XIX servía para darle al lector un contexto general que le permitiera advertir de dónde venía y cómo era el personaje. Hoy todo eso es innecesario. Por eso yo suelo recomen-



dar lo siguiente: mucho mejor que decir de qué color es el zapato es describir la posición del pie. O el gesto de una mano, en lugar del color del guante que la cubre. Tales cosas no tienen importancia, salvo si la tienen realmente en un sentido dramático, como en el caso de Tolstoi. Sus descripciones nunca son ornamentales o “escenográficas”, son dramáticas. Tomemos el caso de *Ana Karenina*. Tolstoi describe con toda minuciosidad el lugar donde va a suceder la carrera de caballos, y así nos está situando en el escenario de un hecho esencial para la novela. Porque, cuando se produce la rodada del conde Vronski, Ana se levanta aterrada al verlo caído, actitud que despierta la sospecha de su esposo, Karenin. No es, repito, una descripción decorativa, sino funcional. Pero quien descubrió que la descripción debe jugar un papel dramático fue Poe. Sus descripciones nunca son aleatorias, siempre significan mucho. Cuando describe la mansión en el comienzo de “La caída de la Casa Usher”, hace que reparemos en la laguna que está debajo de la casa y en esa grieta que recorre el edificio en zig-zag desde el tejado hasta “las aguas sombrías del estanque”. Poe hace hincapié en tales elementos porque tienen sentido, confluyen en el final del cuento: la grieta se abre y la casa se hunde en la laguna.

MDM: Y las comparaciones que usa en ese comienzo son concordes con la atmósfera lúgubre y con lo que sucederá más adelante. Por ejemplo, al hablar de las ventanas dice que son “como ojos vacíos”. Respecto a su sabiduría a la hora de sembrar el terror, hay un momento de “El pozo y el péndulo” (véase nota 77) en que Poe lo muestra todo sin mostrar nada.

AC: Exactamente. Y debo agregar que Stevenson se enojaba mucho con él. Decía que era un rasgo de mala fe no haber contado qué había en el pozo. Pero, sin darse cuenta, Stevenson había entrado en el sistema

de terror de Poe: sin ir más lejos, pensemos en sus elusivas descripciones del aspecto de Mr. Hyde. Justamente, lo horrendo del pozo de Poe es que no se diga qué hay en su interior.

MdM: ¿Cómo es posible que algo funcione tan maravillosamente estando ausente?

AC: Lo que pasa es que Poe ya te había descrito cosas harto espantosas: el péndulo, que va bajando y amenaza con cortar en dos al personaje; las ratas voraces acechando en la celda; las paredes incandescentes, que se cierran sobre el cautivo. Bueno, que después se diga “el pozo no, cualquier cosa menos el pozo”... Además, si hubiera descrito lo que había allí no habría abarcado el terror de todo lector. Porque, del mismo modo en que no las mismas cosas nos hacen reír a todos, tampoco nos asustan las mismas cosas. Por ejemplo, hay quienes no les temen a las serpientes. Si Poe las hubiera puesto en el pozo, a esos lectores no se les movería un pelo. Pero, omitiendo voluntariamente, Poe consigue algo formidable: es el lector mismo quien pone en ese pozo su propio terror.

MdM: La elipsis pura. José Giovanni causa un efecto similar en su novela *Los aventureros*. Una pareja está siendo constantemente amenazada por alguna mafia, la presión psicológica es cada vez mayor. Huyen, se van a un hotel perdido. Cierta día encuentran un sobre que alguien había dejado misteriosamente en su mesa. Llevaba escrito el nombre de la chica. Al abrirlo, la pobre casi enloquece de miedo: sólo contenía una hoja en blanco. Y esa sensación se transfiere al lector.

AC: Presencia por ausencia. Es como si los mafiosos les hubieran dicho: adelante, piensen en lo más horrible que puedan imaginar; bueno, eso les haremos a ustedes. El famoso cuento “La pata de mono”, de Jacobs, tuvo una versión teatral. Pero recibió una crítica muy dura, la gente decía que haber mostrado

al muerto vivo era demasiado exagerado. Sin embargo, no hubo tal aparición en escena. Sólo ocurrió en la cabeza de los espectadores, que fueron inducidos a reponer lo faltante. Volviendo a Poe, tenemos otro uso magistral de la elipsis en su *Narración de Arthur Gordon Pym*. Se trata de la escena de antropofagia, en la que el narrador anuncia que no va a referirnos lo que sucedió porque es demasiado espantoso. No quiere detenerse en la descripción de la horrenda comida que siguió. Dice, textualmente: “Cosas así pueden imaginarse, pero las palabras carecen de fuerza para imprimir en la mente el supremo horror de la realidad”. Sólo puede declarar, agrega, que bebieron la sangre del cadáver para aplacar la sed. Y ahí Poe da la medida del horror. Porque, si puede contar algo tan terrible como el hecho de tener que beber sangre humana, y se había prohibido a sí mismo contar lo anterior, uno se pone a pensar cómo habrá sido esa “horrenda comida”: imagina la lucha por un pedazo de mano, un muslo, cualquier cosa. En definitiva: lo que está elidido lo ponés vos.

MdM: Y uno se siente activo, participa inconscientemente en la creación de la historia y sigue leyendo.

AC: Por eso la elipsis es un recurso central de la literatura. Y es también utilizada por autores que no tienen que ver con lo fantástico. Hemingway cuenta que a un personaje le dan un puñetazo y escribe: “cayó como un borracho”. ¿Cómo cae un borracho? ¿De cabeza, de espaldas, sentado? Hemingway ha descrito a *tu* borracho, el que vos querés hacer caer, y así no necesita entrar en detalles prescindibles.

MdM: El otro día estaba estudiando con una tallerista tu cuento “Una estufa para Matías Goldoni”. Le pregunté si Matías y su mujer eran ricos o pobres. Por supuesto, me contestó correctamente: eran gente pobre. Después le pedí que me dijera dónde está dicho eso. Y como no está explicitado en ningún momento

del cuento, repasamos los sustantivos: el banquito, el calentador de la cocina...

AC: ...el almanaque, la calcomanía del morrón.

MdM: Con todo eso ya está transmitido el asunto de la pobreza. Incluso el tema mismo del cuento está elidido, y así trabaja con mayor fuerza en la cabeza del lector. En este sentido, creo que hay un abismo entre la pequeña gran historia de Matías Goldoni y la llamada “literatura social”, en donde todo se sirve predigerido.

AC: En una buena historia, todo lo que no está dicho es la verdadera historia. De lo contrario estarías haciendo una crónica puntual, forma que pertenece más al periodismo que a la literatura. Lo que no se dice de ciertos personajes es lo esencial. Uno sabe perfectamente que Hamlet está enamorado de Ofelia. Sin embargo, Hamlet la trata bastante mal. Pero sabemos de su amor porque el tema está implicado en la acción dramática. Por eso no me gusta demasiado *Romeo y Julieta*, en donde todo está como muy dicho. Prefiero aquellas obras donde la densidad de lo no dicho pasa a primer plano: *Macbeth*, *Ricardo III*, *Julio César*. En *Otelo*, lo más importante es lo que no se dice. ¿Por qué cela realmente Otelo? Porque se siente viejo, el color de su piel es distinto, Desdémona es joven y blanca. Esto no está explicitado nunca por Shakespeare, pero es lo que justifica la reacción de su personaje. En un momento Otelo ruega que no lo hagan “volver al caos”: ahí nos damos cuenta de que siempre fue un turco celoso, y que ahora trata de reprimirse. No le agarró el ataque de celos por las circunstancias actuales, la cosa venía de antes. Además Otelo no es celoso, es cornudo: cuando Yago le trae la “prueba” del pañuelito, Otelo cree verdaderamente en la infidelidad de Desdémona. Y convengamos que una cosa es un marido celoso y otra, muy diferente, un marido engañado. Bueno, todo esto es el subtexto de la obra. Y en teatro se entiende bien: cuando se

monta una pieza, el trabajo de los actores y del director nunca se centra en el texto sino en lo que hay debajo del texto. Ésa es la obra verdadera.

MDM: Después de todo lo que hablamos, de los libros que hemos recorrido, uno comprende la importancia que tiene para un escritor la lectura estudiosa.

AC: Estoy absolutamente convencido de que un escritor es esencialmente un lector. Si no empieza por ser lector, ¿cómo llegará a la literatura? Uno llega a la literatura a través de los libros que ha leído. Un día descubrió en los libros que estaba leyendo la posibilidad de escribir sus propios libros. A todos nos ha pasado aunque no lo recordemos puntualmente. Yo te diría que quise ser escritor el día en que leí *El lobo estepario*, de Hesse. Pensé que sería glorioso escribir exactamente *ese* libro. Y no existe el escritor que sea mal lector. Si existe, es un mal escritor. Borges declaraba: “Que otros se jacten de los libros que han escrito. Yo me jacto de los que he leído”. Y ésta es la verdad más grande para un escritor. Incluso Borges llegó a bromear con el hecho cierto de que él no guardaba en su biblioteca los libros que había escrito: quiero seguir teniendo, decía, una buena biblioteca. Conclusión: la literatura sigue siendo la que escribieron los otros. En esas obras te apoyas, tus libros no te agregan nada. Salvo si te sentás a corregirlos, la lectura que de ellos hagas siempre será la misma. En cambio, si lees veinte veces *Guerra y Paz*, o los cuentos de Chéjov, o los poemas de Kavafis, siempre vas a tener veinte lecturas distintas.

MDM: ¿Por dónde empezaste a leer? ¿Recordás cuál fue tu primer libro?

AC: El primer libro serio que leí fue *Robinson Crusoe*, de Defoe. Yo tenía diez años. Pero en realidad había empezado a leer desde muy chico: *Los tres mosqueteros*, las obras de Julio Verne y de Salgari, historietas. Pero, insisto, mi relación directa con la literatura se dio al leer *El lobo estepario*. No *Siddharta* ni

*Demián*. Así, a los veinte años yo ya había leído casi todo lo que he leído hasta hoy: literatura rusa, Kafka, Joyce. La lista sería interminable, siempre fui un lector desordenado y avidísimo. Por supuesto que leyendo los mismos libros que ha leído un escritor uno no podrá escribir como ese escritor, afortunadamente. Pero, para quienes quieran escribir, voy a recomendarles un método de lectura, que yo he seguido: cuando les guste un autor, lean también a aquellos autores que ese escritor cita permanentemente. Si Thomas Mann, o Sartre o cualquiera de los autores que te gustan hablan bien de un escritor, es muy posible que algo de ese escritor te guste a vos también. Y con el tiempo te vas creando lo que en términos superficiales se llama “cultura”. Yo prefiero hablar de “familia espiritual”, eso es lo que en realidad estás creando en vos. Es muy difícil que a alguien que le guste Hesse no termine gustándole también la música de Mozart o la poesía de Hölderlin. De manera que no hay que leer todos los libros, no te alcanza la vida para leer los libros que un escritor debería leer. Pero, repito, si podés ver qué autores prefieren tus escritores favoritos. Si seguís por ese camino, nunca te vas a perder. No escribirás como esos autores, naturalmente. Pero ahí empezará tu verdadera individualidad, y podrás escribir de acuerdo con tu propia manera de ser en el mundo. Kierkegaard decía que cuando uno está escribiendo un libro debería leer todo lo que se haya escrito sobre ese mismo tema; si después de eso todavía queda algo para decir, entonces uno escribirá con la misma naturalidad con que cantan los pájaros.

## **94. A ESCRIBIR SE APRENDE LEYENDO**

El título de esta nota es una verdad grande como una casa. Bienaventurados los que lo saben por haberlo experimentado.

Es que el escritor lee de otra manera. No se contenta con una primera lectura virginal, casi ingenua, de goce puro. Va más allá, y en una segunda mirada *estudia* la obra. No se trata tanto de descubrir significados profundos, sino de elucidar en qué radica la fuerza del texto, qué elementos usó el autor para provocar en nosotros tal revolución o, simplemente, para mantener vivo nuestro interés.

Hay quienes confrontan méritos y defectos propios con virtudes y falencias ajenas. Y es un método que sugiero para tender a la utópica objetividad respecto de los escritos de uno. El trabajo en taller, individual o grupal —y bien dirigido, por supuesto—, es clave para ayudar a sacar a la luz los defectos del texto, condición básica para emprender cualquier tarea de corte y corrección.

Ahora, ¿qué sucede cuando uno trabaja solo? ¿En qué espejos reflejarse? Respuesta: en las obras maestras de la literatura. Terminamos de escribir un cuento, y sospechamos que podría mejorarse; ¿a quién acudir, si no creemos en la eficacia —siempre relativa— de los talleres? A Poe, a London, a Quiroga, a cualquier maestro del género. Aquí la palabra clave es el verbo *comparar*. Si intuyo que alcancé un gramo de intensidad emocional con un relato, leo “Sennin”, de Akutagawa, o “Tristeza”, de Chéjov, y comparo. Y quizá descubra que estoy bien encaminado pero, al mismo tiempo, que debo eliminar cierto tono inadecuadamente lacrimógeno que anda zumbando en algunas zonas de mi historia. Si he tratado de trabajar con la elipsis, y creo haber logrado ocultar todo lo innecesario para reforzar mi historia, acudo a Hemingway, abro “Los asesinos”, y confirmo o no mis logros.

De manera que uno nunca trabaja solo. En la primera palabra de un poema nuestro debería filtrarse el destilado de milenios de cultura literaria universal. Pero, como bien dijo Vicente Battista en el reportaje de la nota 92, esa cultura no se hereda como si fuera un instinto. El escritor-lector sabe mejor que nadie cómo se configura su Arcadia.

En las notas siguientes veremos cómo la lectura estu-  
diosa nos ayuda a mejorar nuestra expresión.



- ✓ Vayan a un texto propio “terminado” y aplíquen-  
le las siguientes preguntas: *¿Cómo me caería este  
texto si lo hubiese escrito otro? ¿Estaría realmen-  
te satisfecho con lo que me han dado a leer?*
- ✓ Luego, actúen en consecuencia.

## 95. EL TIEMPO ES ORO

En narrativa existe una noción clave, que los ayuda-  
rá tanto cuando escriban como cuando lean. Es ésta: el  
material se organiza —o se va organizando a medida que  
la historia le *habla* al escritor— de acuerdo con una al-  
ternancia armoniosa de resúmenes y escenas.

El autor se sirve de la escritura *en resumen* para  
ganar tiempo y espacio. Sería imposible, inútil o absur-  
do narrar detalladamente en una novela —y ni que ha-  
blar en un cuento— los acontecimientos completos de la  
vida de los personajes. Sin embargo, muchos de esos mo-  
mentos son importantes; el lector necesita enterarse de  
ellos para tener una comprensión cabal de la historia.  
Ahí podemos usar el resumen, que nos permitirá dete-  
ner la acción para que nuestro personaje recuerde, o re-  
flexione o imagine, o haga cualquier actividad mental  
que se requiera para el desarrollo fáctico de la historia.

Muchas veces el autor deberá hablar del pasado del  
protagonista para diseñar un contexto significativo, un  
buen marco dentro del que se encienda esa chispa que es  
el punto central del cuento. ¿Cómo trabajar, cercado por  
el límite físico del libro? Respuesta: en pocas líneas de  
resumen podremos darle al lector una visión de años y  
años de historia. Veán cómo, en el cuento “A la orilla del  
río”, Giorgio Scerbanenco resume para nosotros siete años



en la vida de unos pocos personajes, y logra una especie de novela en miniatura:

Se había sentado a la orilla del río, en espera de que pasara el cadáver de su enemigo, como decía el famoso proverbio, desde hacía más de siete años, desde aquella tarde en que el padre de ella le había dicho, con mucha amabilidad, que dejase en paz a la hija, y ella, la hija, estaba presente y no había dicho una sola palabra. Y el verdadero motivo era que él no tenía instrucción, no había estudiado. La familia de ella estaba compuesta por aplicados chupatintas, no aceptaban a un zopenco como él, aunque no se lo dijeran, y todo el ímpetu de su amor por ella, a partir de aquella tarde, se transformó, más que en odio, en helado furor.

Se había sentado a la orilla del río y había esperado un año y otro, gozándose de las desgracias que le sucedían a ella: la muerte del padre, la venta de las tierras y luego también de la casa, hasta que ella se tuvo que ir del pueblo totalmente arruinada. Él, de vez en cuando, iba a Milán, antes de casarse, para divertirse con los amigos; y una vez casado, con la mujer, para ir a comprar cosas que sólo se encontraban en la ciudad, y ahora, enriquecido, tenía dinero para comprar muchas cosas, pero permanecía siempre a la orilla del río, sentado, marcado a fuego por el recuerdo del rechazo de ella.

Y también aquel sábado, después de siete años, había venido a Milán, a uno de los mejores hoteles, había dejado a su mujer, que necesitaba los servicios del pedicuro, en la peluquería. Cuando volvió a buscarla, su mujer estaba aún en el sillón, con el grueso y nudoso pie desnudo, y una mujer, la que aquel día lo había rechazado, se lo trabajaba humildemente.

[...]

El narrador nos ha introducido en la vida de sus personajes, de manera que todo el peso del cuento se concentre en la sed de venganza (que será satisfecha con creces, no les quepa duda). Un prodigio de resumen. Imaginen que cada paso de uno y otro personaje a la pobreza y a la riqueza podría haber sido el capítulo de una novela. Pero Scerbanenco no pierde tiempo en detalles: ni siquiera sabemos el nombre del protagonista, no importa. Lo que sí interesa es que se trata de alguien torturado por el rencor (aunque el autor no apeló a ninguna de estas expresiones).

Hablando de gente así, recuerdo otro resumen brillante. Está en las dos primeras líneas del cuento “El barril de amontillado”, de Edgar Allan Poe:

Había soportado las mil afrentas de Fortunato lo mejor posible, pero cuando llegó al insulto, juré vengarme.

Como a Scerbanenco, a Poe tampoco le gusta perder tiempo: va derecho al punto, como hacen los auténticos narradores. Habla solamente de “mil afrentas” y de un “insulto”. ¿Cuáles? Poco importa; en todo caso quedará a cargo del lector llenar ese blanco con su imaginación.

Y en Horacio Quiroga encontramos otro momento magnífico de resumen en el arranque de “El almohadón de plumas”:

Su luna de miel fue un largo escalofrío.

Trazos, pinceladas que sirven para redondear una situación, para englobar la historia. La tragedia de Alicia comenzará a encuadrarse en esa primera oración.

En “La escalera”, un cuento magistral de Isidoro Fernández Flores, tenemos otra variante de resumen. El narrador salva la vida de su amigo Lucientes, quien esta-

ba a punto de suicidarse. Éste, en una escena dialogada, le cuenta el porqué de su determinación. Al enterarse, el narrador corta la conversación:

—¡Pobre amigo mío! —exclamé, dándole un abrazo.

Y lo llevé a mi casa, en la cual, hablando y hablando, pasamos la noche.

En esta última frase Fernández Flores introdujo el resumen justo antes de comenzar otra escena, que transcurrirá al día siguiente. ¿De qué “hablaron y hablaron” el suicida frustrado y el narrador? No viene a cuento. Lo importante es que esa noche no se había hecho para dormir sino para conversar, para acompañar a un amigo que estuvo a punto de matarse.

Una buena muestra de resumen con propósitos de síntesis la proporciona Gustavo Nielsen en el cuento “Adentro y afuera”:

Averigüé la dirección telefoneando a Gómez.  
Lo hice caer con una mentira infantil. La  
pajarería quedaba en la calle Rioja; el colectivo  
41 me dejó a dos cuadras.

Nielsen resume toda la conversación que el narrador tuvo con Gómez y en la que consiguió arrancarle la dirección de la pajarería. ¿Qué importa cuál fue la “mentira infantil”? Lo bueno del caso es que, cuando comentamos esta manera de ganar velocidad, Gustavo mismo me dijo que había probado una y otra “mentira infantil” hasta que vio que lo mejor era condensar la charla y listo.

No sólo los cuentistas trabajan con el resumen de escenas. Aunque aparentemente tengan todo el tiempo del mundo, el recurso también es usado por los novelistas. Veamos cómo lo hace Wilkie Collins en el primer episodio de *La piedra lunar*:

Permitidme ahora que os hable del día del ataque.

Mi primo y yo nos separamos al comienzo de la acción. No lo vi en ningún momento mientras vadeábamos el río, como tampoco cuando plantamos la bandera inglesa en la primera brecha abierta, ni cuando cruzamos posteriormente la zanja o luchamos pulgada tras pulgada hasta arribar finalmente a la ciudad. Fue sólo hacia el crepúsculo, cuando el sitio ya era nuestro y el propio general Baird acababa de descubrir el cuerpo inerte de Tippo bajo un montón de cadáveres, que nos encontramos Herncastle y yo.

¿Qué más quisiera un autor que tener la oportunidad de hacer una descripción viva de los uniformes, de los caballos, de los frenéticos lances de una batalla? Sin embargo, no es el caso de Collins, que optó por resumir.

El procedimiento es muy usado también por el cómic. Juan Antonio de Laiglesia en *El arte de la historieta*, cuenta un caso bastante ilustrativo —y extremo—, que me permitiré reproducir:

Célebre es la anécdota, en los anales del suspense, de lo sucedido en Inglaterra con “Las aventuras de un muchacho detective”, que publicaba la revista *Chips*.

El autor llamaba a su héroe Dirk, y el director de *Chips*, queriendo hacer un juego de palabras, le preguntó un día por la entrega de su *Dirt*, que en inglés quiere decir “porquería”, “basura”. El autor se ofendió y se marchó con su trabajo, jurando que no entregaría un capítulo más si no se le daba una satisfacción por la injuria recibida.

Nadie en la redacción le dio importancia al suceso. El capítulo siguiente lo continuarían ellos aquella noche.

Pero en la última entrega publicada, Dirk, el muchacho detective, había sido colocado por su autor en una situación, en una exasperante situación de *suspense-enigma* y *suspense-terror*: Dirk estaba a cientos de pies bajo tierra atado a una estaca, en una alcantarilla, inviolablemente cerrada por ambos extremos con enormes planchas de hierro de una solidez fenomenal. Un diminuto orificio le servía de ventilación. Pero, así, totalmente separado del mundo exterior, ¿cómo podría el muchacho ser libertado? (Interrogante, duda: *suspense-enigma*.) ¿Y cómo se libraría del creciente nivel de las aguas, que ya estaban a punto de ahogarle? (Miedo a un peligro inminente: *suspense-terror*.)

Ni el director ni la redacción en pleno, en una noche de trabajo intensivo, “con toallas húmedas alrededor de la cabeza” —como cuenta Mrs. Cecil Chesterton en su libro sobre *Los Chesterton*—, consiguieron deshacer el doble suspense de una manera satisfactoria.

Al día siguiente, el director de *Chips* pidió ayuda a escritores de imaginación creadora, a expertos en desagües de alcantarillas, a periodistas destacados, a todo el mundo. Nadie consiguió dar con una solución aceptable.

—Ha ganado usted. Le presento mis excusas —dijo el director al creador del muchacho detective—. Y ahora, por lo que más quiera, saque usted a Dirk del atolladero.

—¿Atolladero? —y el autor sonrió con suficiencia, se sentó a la máquina y escribió: “Con un salto convulsivo, Dirk se libertó”.

El director y todos los redactores se le quedaron mirando con la boca abierta.



- ✓ Como entrenamiento, tomen un diálogo de alguna novela y transfórmenlo en un resumen.
- ✓ Pueden trabajar con la anécdota que les acabo de referir: De Laiglesia la ha escrito combinando resumen y escena (recurso del que hablaremos en la nota siguiente); intenten que todo sea un resumen, eliminando el estilo directo de los diálogos, en el final. Por ejemplo: “El director reconoció que el autor había vencido y le presentó sus excusas”.
- ✓ Vayan a alguna de sus propias escenas dialogadas, y traten de resumir tramos. Pónganse en el lugar del lector y vean si el cambio los deja satisfechos (Blaisten *dixit*: “Hay que leer lo producido por uno mismo como si fuera hecho por el peor enemigo”). Si ganaron con el trámite, felicitaciones: ya cuentan con otro instrumento en su haber.

Una última perla, cultivada en la primera parte de *Lolita*, de Vladimir Nabókov:

Mi madre, muy fotogénica, murió a causa de un curioso accidente (picnic, rayo) cuando tenía yo tres años [...]

## 96. VIDA EN MOVIMIENTO

En toda escena que integre una obra narrativa, el lector tiene la sensación de que las cosas están sucediendo delante de él, que los acontecimientos se desarrollan al tiempo que él está leyendo. Escena: hecho, acción que se produce ante nuestros ojos. Y hablamos de acción pura, aunque se muestre a un monje en contemplación, a un político en el Congreso o una tertulia de ancianitas a la

hora del té. La escena *transcurre*, y tenemos la posibilidad de escuchar lo que dicen los personajes gracias a los guiones de diálogo que se anteponen a los parlamentos de cada uno de ellos. La voz del narrador viene a apuntalar las cosas: generalmente nos cuenta cómo es el ambiente de la escena, nos explica quién habla y en qué tono; también, por supuesto, tiene a su cargo los resúmenes. Veán un ejemplo de resumen intercalado en una escena, en el cuento “Miedo en la noche”, de Robert Sheckley:

Ahora ella había vuelto a dominarse. Abrió los puños y extendió las manos, con la palma sobre el lecho.

—Sí —dijo—. Siempre son las serpientes. Se trepan a mí. Grandes, pequeñas, centenares de serpientes. El cuarto se llena y constantemente llegan más, por la puerta, la ventana. El baño está tan repleto de ellas que se escapan por debajo de la puerta.

—Cálmate —dijo él—. ¿Realmente quieres hablar de ello?

Ella no respondió.

—¿Quieres ahora que encienda la luz? —preguntó él.

Ella vaciló.

—No, todavía no. No me atrevo aún.

—¡Hum!... —dijo él con tono comprensivo—. ¿Y el resto del sueño?

—Sí...

—Escucha, tal vez sea mejor que no lo digas.

—Sí, hablemos —ella trató de reír, pero sólo consiguió hipar—. Pensarás que me estoy acostumbando. ¿Cuántas noches van ya?

[El sueño comenzaba siempre de la misma manera: una pequeña serpiente trepaba por su brazo, mirándola con sus ojos rojos y crueles. Ella

la espantaba y se sentaba en la cama. Luego venía otra, más grande, que se deslizaba por debajo de las mantas. También la espantaba, levantándose prestamente y parándose sobre la alfombra. Entonces tocaba una con su pie, sentía otra enroscarse en sus cabellos, otra sobre sus ojos, y por la puerta, ahora abierta, entraban muchas más, cada vez en mayor número, obligándola a volverse a la cama, a gritar, a llamar a su marido.

Pero en el sueño su marido no estaba. A su lado, en la cama, sólo había una gigantesca serpiente negra sobre la incierta claridad de la sábana. Y se daba cuenta de ello solamente al abrazarla.]

—Enciende ahora la luz —pidió—. Sus músculos se contrajeron, dispuestos a distenderse, mientras la luz inundaba la habitación. Se encogió, lista para saltar si...

Todo el cuento es prácticamente una escena en la que dialoga el matrimonio en un *crescendo* de suspenso. Pero, en el momento que les acabo de citar, Shekley opta por transmitir en estilo indirecto la narración de la pesadilla: no la pone en boca de la mujer, sino que nos abrevia su monólogo. Produce así una distensión tendiente a balancear las cosas: ni todo resumen, ni todo diálogo.

Ustedes pueden encontrar infinidad de ejemplos de escenas y resúmenes combinados (y en gran escala, como pasa en toda novela), pero quisiera orientarlos dándoles algunos que tomé de aquí y de allá. Como hice con “Miedo en la noche”, anotaré los resúmenes entre corchetes.

[Cuando las señoras regresaron al salón, apenas pudieron hacer otra cosa que escuchar lo que decía lady Catalina, que habló sin interrupción hasta que fue servido el café, expresando su opinión respecto a los temas que tocaba con tanta



decisión que quedaba bien demostrado que no acostumbraba consentir que se le llevara la contraria. Se interesó por los asuntos domésticos de Carlota de una forma familiar y con toda clase de detalles y le dio infinidad de consejos para resolverlos; incluso le dio instrucciones sobre el modo de cuidar las vacas y los pollos. Lizzy advirtió que su señoría no despreciaba ninguna ocasión para dar consejos a los demás.

En los intervalos de su conversación con la señora Collins, lady Catalina hizo también numerosas preguntas a Mary y a Lizzy, en especial a esta última, que, según manifestó a Carlota, le pareció muy buena muchacha, añadiendo que tenía muy escasas referencias de su familia. Le preguntó cuántas hermanas tenía, si eran menores o mayores que ella, si alguna iba a casarse pronto, si eran guapas, en qué institución habían sido educadas, qué clase de coche tenía su padre y cuál había sido el apellido de soltera de su madre. A Lizzy le pareció una vulgar impertinencia toda aquella serie de preguntas, pero respondió a todas con corrección.]

—Me han informado —manifestó lady Catalina— que el patrimonio de su padre pasará algún día al señor Collins. Me alegro por usted —añadió dirigiéndose a Carlota—; sin embargo, considero que no existe razón alguna para vincular patrimonios fuera de la línea femenina... En la familia de sir Lewis de Bourgh no se creyó necesario. ¿Toca y canta usted, señorita Bennet?

—Un poco.

—¡Maravilloso! Entonces tendremos el gusto de oírla en cualquier momento. Nuestro piano es de primer orden, probablemente superior al de... Ya lo probará —se interrumpió— en alguna ocasión. ¿También tocan y cantan sus hermanas?

—Una de ellas, sí.

Como decía Borges, no es necesario ser aburrido para hablar del aburrimiento. Imagínense lo que sería el fragmento anterior, que pertenece a Jane Austen, si se hubiera transcripto textualmente, en estilo directo, el parloteo de la vieja lady y su interrogatorio insoportable. Veamos ahora un ejemplo de Gabriel García Márquez:

[Hasta el amanecer el viaje fue perfectamente tranquilo. En una hora me había acostumbrado nuevamente a la navegación. Las luces de Mobile se perdían en la distancia entre la niebla de un día tranquilo y por el oriente se veía el sol, que empezaba a levantarse. Ahora no me sentía inquieto, sino fatigado. No había dormido en toda la noche. Tenía sed. Y un mal recuerdo del whisky.

A las seis de la mañana salimos del puerto.] Entonces se dio la orden: “Servicio personal, retirarse. Guardias de mar, a sus puestos”. Tan pronto como oí la orden me dirigí al dormitorio. Debajo de mi litera, sentado, estaba Luis Rengifo, frotándose los ojos para acabar de despertar.

—¿Por dónde vamos? —me preguntó Luis Rengifo.

[Le dije que acabábamos de salir del puerto. Luego subí a mi litera y traté de dormir.

Luis Rengifo era un marino completo. Había nacido en Chocó, lejos del mar, pero llevaba el mar en la sangre. Cuando el *Caldas* entró en reparación en Mobile, Luis Rengifo no formaba parte de su tripulación. Se encontraba en Washington, haciendo un curso de armería. Era serio, estudioso y hablaba el inglés tan correctamente como el castellano.

El 15 de marzo se graduó de ingeniero civil en Washington. Allí se casó, con una dama dominicana, en 1952. Cuando el destructor *Caldas* fue reparado, Luis Rengifo viajó de Washington y fue incorporado a la tripulación. Me había dicho, po-

cos días antes de salir de Mobile, que lo primero que haría al llegar a Colombia sería adelantar las gestiones para trasladar a su esposa a Cartagena.

Como tenía tanto tiempo de no viajar, yo estaba seguro de que Luis Rengifo sufriría de mareos.] Esa primera madrugada de nuestro viaje, mientras se vestía, me preguntó:

—¿Todavía no te has mareado?

[Le respondí que no.] Rengifo dijo, entonces:

—Dentro de dos o tres horas te veré con la lengua afuera.

—Así te veré yo a ti —le dije. Y él respondió:

—El día que yo me maree, ese día se marea el mar.

[Acostado en mi litera, tratando de conciliar el sueño, yo volví a acordarme de la tempestad. Renacieron mis temores de la noche anterior.] Otra vez preocupado, me volví hacia donde Luis Rengifo acababa de vestirse y le dije:

—Ten cuidado. No vaya y sea que la lengua te castigue.

En el fragmento hay resúmenes de todo tipo, interpolados en las escenas con suma naturalidad. Gracias a esta alternancia, Márquez puede contar cómodamente la biografía de uno de los compañeros de viaje del narrador. En las escenas se incluyen breves diálogos, y nos da placer oír hablar a los personajes. Noten cómo el narrador dice “no” en estilo indirecto, provocando variedad en una simple frase, sin llegar a ser un resumen.

En la siguiente página de *El señor Presidente*, Miguel Ángel Asturias condensa cinco horas de tortura. Casi no hay límite o separación entre escena y resumen: el lector queda así atrapado psicológicamente en esas horas terribles que pasa Niña Fedina, y al narrador le basta con hacerle oír de tanto en tanto la implacable letanía del Auditor para actualizarle la acción:

—¿Dónde está el general?

Niña Fedina callaba como una bestia herida, mordiéndose los labios, sin saber qué hacer.

—¿Dónde está el general?

Así pasaron cinco, diez, quince minutos. Por fin el Auditor, secándose los labios con un pañuelo de orilla negra, añadió a todas sus preguntas la amenaza:

—¡Pues si no me dice, va a molernos un poco de cal viva a ver si se acuerda del camino que tomó ese hombre!

—¡Todo lo que quieran hago; pero antes déjeme que... que... que le dé de mamar al muchachito! ¡Señor, no sea así, vea que no es justo! ¡Señor, la criaturita no tiene la culpa! ¡Castígueme a mí como quiera!

Uno de los hombres que cubrían la puerta la arrojó al suelo de un empujón; otro le dio un puntapié que la dejó por tierra. El llanto y la indignación le borraban los ladrillos, los objetos. No sentía más que el llanto de su hijo.

Y era la una de la mañana cuando empezó a moler la cal para que no le siguieran pegando. Su hijito lloraba...

De tiempo en tiempo, el Auditor repetía:

—¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general?

La una...

Las dos...

Por fin, las tres... Su hijito lloraba...

Las tres cuando ya debían ser como las cinco...

Las cuatro no llegaban... Y su hijito lloraba...

Y las cuatro... Y su hijito lloraba...

—¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general?

Con las manos cubiertas de grietas incontables y profundas, que a cada movimiento se le abrían más, los dedos despellejados de las pun-

tas, llagados los entrededos y las uñas sangrantes, Niña Fedina bramaba del dolor al llevar y traer la mano de la piedra sobre la cal. Cuando se detenía a implorar, por su hijo más que por su dolor, la golpeaban.

—¿Dónde está el general? ¿Dónde está el general?

Ella no escuchaba la voz del Auditor. El llorar de su hijo, cada vez más apagado, llenaba sus oídos.

A las cinco menos veinte la abandonaron sobre el piso, sin conocimiento. De sus labios caía una baba viscosa y de sus senos lastimados por fístulas casi invisibles, manaba la leche más blanca que la cal. A intervalos caían de sus ojos inflamados llantos furtivos.

Sin pretender universalizar procedimientos (recuerden las Tres Reglas de Oro de la nota 51), ni “dar consejos a los demás”, puedo arriesgarme y afirmar que una narración encuentra su punto de equilibrio en la hábil dosificación de escenas y resúmenes. Aunque no sea una verdad terminante, la noción los ayudará, por lo menos, a saber cómo pararse a la hora de organizar —o de reorganizar— su material.



- ☒ Traigan un texto propio y marquen con resaltador sus escenas y resúmenes.
- ☒ De acuerdo con el entrenamiento de la nota anterior, traten de pasar las escenas a resúmenes y viceversa.
- ☒ Si han trabajado previamente su texto sin escena, o sin resumen, intenten incluir en el escrito el recurso faltante. Una manera eficaz de hacer la práctica es asimilando a Robert Sheckley en el fragmento de “Miedo en la noche”, y pasar un diálogo (de estilo directo) a estilo indirecto.

Resumen / escena / resumen / escena, valles y montañas alternándose para que no decaiga el interés por el paisaje. Me gusta imaginar la escena y el resumen componiendo un delicado tándem que, cuando hay magia, conduce la acción a todo tren. Es como sucede en el cine, que tomó el concepto directamente de la literatura. Que a su vez lo asimiló de la narración oral, de cuando todavía no conocíamos la escritura pero sí el placer de contar una historia y la delicia de sentarnos a escucharla para que la vida en las cavernas fuese más llevadera. Es que, básicamente, el método es la única manera posible de estructurar nuestro material narrativo: de Méliès a Coppola y del *Gilgamés* al *Finnegans Wake* (que no es sino un larguísimo monólogo, casi un eterno resumen), todos procuramos balancear el equilibrio perfecto entre la escena y el resumen.

## 97. INGENIERÍA DE SONIDO

Un buen diálogo es un elemento casi indispensable para la escena. Despierta la atención del lector, nos da la impresión de estar escuchando tridimensionalmente las voces de los personajes, mejor que si sonaran en sistema DAT. El único inconveniente es que un diálogo creíble quizá sea uno de los logros más difíciles de alcanzar. Al menos, para muchos de nosotros. Sobre todo, para quienes no “tienen oído”. Porque se trata, más bien, de un asunto de eufonía.

Si decimos que “el estilo es el hombre”, nuestros personajes serán tal como dialoguen. Y sucede que muchas veces los diálogos que se escriben no se oyen, no suenan *con realidad*. Porque lo convincente de un diálogo no radica en si tiene o no injerencia directa en la trama (piensen en Hemingway). Más bien, el éxito del diálogo está en que nos permite oír con claridad y verosimilitud lo que los personajes están diciendo.

Un buen método para descubrir si nuestros diálogos

son eficaces o no es leerlos en voz alta, en lo posible actuarlos, escuchar cómo se intercala la voz del narrador en un tono más bajo.

El principal problema de los diálogos de muchos talleristas es que los enunciados de sus personajes ponen en evidencia los perturbadores síntomas de la *Acromegalia Literaria* (ya descritos en la nota 50). Línea tras línea aparecen más y más chorizos de blablablá, o parlamentos que nadie interrumpe.

Veamos un par de trucos que pueden hacer que nuestros diálogos suenen como en la vida real, donde todos queremos meter la cuchara en la conversación, sin permanecer callados durante mucho tiempo; vamos a leer cada ejemplo en dos versiones: primero una falsa —supuestamente sin corregir—, y después la verdadera, tal cual la publicó el autor. Comparando una con otra, al instante notarán las “mejoras”:

*De Megafón, o La guerra, de Leopoldo Marechal:*

—¿Qué cosa es un soldado? —le preguntó mansamente, como para no herirlo.

—El soldado —respondió Troiani— es una estructura humana en la que funcionan a la vez el coraje militar y el coraje civil. Ahí está la madera del príncipe y del caballero andante: ¡sólo en esa madera se podría tallar un “héroe”! Por eso ya no existen héroes ni caballeros ni soldados. La guerra ya no es un arte, ¡es una demolición! Ahora sólo nos quedan tecnócratas de la masacre y el genocidio.

El puño airado de Troiani cayó sobre la mesa de jardín e hizo trastabillar la utilería del mate.

—¿Qué cosa es un soldado? —le preguntó mansamente, como para no herirlo.

—El soldado —respondió Troiani— es una estructura humana en la que funcionan a la vez el

coraje militar y el coraje civil. Ahí está la madera del príncipe y del caballero andante: ¡sólo en esa madera se podría tallar un “héroe”! Por eso ya no existen héroes ni caballeros ni soldados.

—¿Y la guerra? —volvió a preguntar el Oscuro.

—La guerra ya no es un arte.

—¿Qué cosa es?

—¡Una demolición! Ahora sólo nos quedan tecnócratas de la masacre y el genocidio.

El puño airado de Troiani cayó sobre la mesa de jardín e hizo trastabillar la utilería del mate.

De “El hombre y la víbora”, de Ambrose Bierce:

El doctor Druring y su mujer estaban sentados en la biblioteca. El hombre de ciencia parecía de muy buen humor.

—Por intercambio con otro coleccionista —dijo—, acabo de obtener un ejemplar de la *ophiophagus*. Claro que tú no sabes griego. Un hombre que después de su matrimonio comprueba que su mujer no sabe griego, tiene derecho a pedir el divorcio. La *ophiophagus* es una víbora que se come a las otras víboras.

—Espero que se coma a todas las tuyas —dijo ella distraídamente, mientras ajustaba la pantalla de una lámpara—. Pero ¿cómo hace para comérselas? Encantándolas, supongo.

El doctor Druring y su mujer estaban sentados en la biblioteca. El hombre de ciencia parecía de muy buen humor.

—Por intercambio con otro coleccionista —dijo—, acabo de obtener un ejemplar de la *ophiophagus*.

—¿Qué es eso? —preguntó su mujer con desgano.



—¡Dios mío, qué ignorancia tan profunda! Querida, un hombre que después de su matrimonio comprueba que su mujer no sabe griego, tiene derecho a pedir el divorcio. La ophiophagus es una víbora que se come a las otras víboras.

—Espero que se coma a todas las tuyas —dijo ella distraídamente, mientras ajustaba la pantalla de una lámpara—. Pero ¿cómo hace para comérselas? Encantándolas, supongo.

De “La dama del perrito”, de Anton Chéjov:

Un hombre, seguramente el guarda, se acercó a ellos. Los miró y se fue, pareciéndole este detalle también bello y misterioso. Iluminado por la aurora y con las luces ya apagadas, vieron llegar el barco de Feodosia.

—La hierba está llena de rocío —dijo Anna Sergueevna después de un rato de silencio—. Ya es hora de volver.

Regresaron a la ciudad.

Un hombre, seguramente el guarda, se acercó a ellos. Los miró y se fue, pareciéndole este detalle también bello y misterioso. Iluminado por la aurora y con las luces ya apagadas, vieron llegar el barco de Feodosia.

—La hierba está llena de rocío —dijo Anna Sergueevna después de un rato de silencio.

—Sí. Ya es hora de volver.

Regresaron a la ciudad.

Algo que es mejor evitar: el paralelismo entre las actuaciones escénicas, también llamadas “incisos”. Aquí va un caso, en el que podrán advertir, en la versión verdadera, cuánto dinamismo se puede ganar si se prescinde de la sobrecarga de los incisos:

De “Un pacto con el diablo”, de Juan José Arreola:

Bruscamente, me decidí:

—Trato hecho. Sólo pongo una condición  
—advertí.

El diablo ya trataba de pinchar mi brazo con su aguja. Desconcertado:

—¿Qué condición? —preguntó.

—Me gustaría ver el final de la película  
—contesté.

—¡Pero qué le importa a usted lo que le ocurra a ese imbécil de Daniel Brown! Además, eso es un cuento. Déjelo usted y firme, el documento está en regla, sólo hace falta su firma, aquí sobre esta raya.

La voz del diablo era insinuante, ladina, como un sonido de monedas de oro.

—Si usted gusta, puedo hacerle ahora mismo un anticipo —añadió.

Parecía un comerciante astuto.

—Necesito ver el final de la película. Después firmaré —repuse yo con energía.

—¿Me da usted su palabra? —preguntó el diablo con solemnidad.

—Sí —afirmé.

Entramos de nuevo en el salón. Yo no veía en absoluto, pero mi guía supo hallar fácilmente dos asientos.

Bruscamente, me decidí:

—Trato hecho. Sólo pongo una condición.

El diablo, que ya trataba de pinchar mi brazo con su aguja, pareció desconcertado:

—¿Qué condición?

—Me gustaría ver el final de la película  
—contesté.

—¡Pero qué le importa a usted lo que le ocurra a ese imbécil de Daniel Brown! Además, eso

es un cuento. Déjelo usted y firme, el documento está en regla, sólo hace falta su firma, aquí sobre esta raya.

La voz del diablo era insinuante, ladina, como un sonido de monedas de oro. Añadió:

—Si usted gusta, puedo hacerle ahora mismo un anticipo.

Parecía un comerciante astuto. Yo repuse con energía:

—Necesito ver el final de la película. Después firmaré.

—¿Me da usted su palabra?

—Sí.

Entramos de nuevo en el salón. Yo no veía en absoluto, pero mi guía supo hallar fácilmente dos asientos.

Siempre sin ánimo de universalizar procedimientos, les diré que es conveniente introducir la menor cantidad posible de incisos. Vean cómo Juan Rulfo se las arregla sin ellos en el arranque del cuento “¡Diles que no me maten!”:

—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

—No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

—Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

—No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.

—Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues.

—No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y, si voy mucho con ellos, acabarán por

saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

—Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.

En el peor de los casos, las acotaciones distraen, le recuerdan al lector que está leyendo y no *viviendo*. Sólo hay que apelar a ellas cuando su uso sea imprescindible: por ejemplo, para que quede claro quién está hablando, o para dar cierta intencionalidad a las palabras del personaje (cosa que, en el ejemplo anterior, Rulfo logra maravillosamente sin que intervenga la voz del narrador).

Un modo de evitar la sobrecarga paralela de los incisos es introducirlos en medio del parlamento del personaje. Y en esto, además del sentido y la sintaxis, el “oído” es buen consejero. Porque en la lengua oral, la frase tiene una cadencia propia, y uno habla hacia arriba y hacia abajo en la escala, y produce pausas en la entonación. Es ahí, en esa interrupción natural, donde podemos intercalar el inciso para que su lectura resulte eufónica, espontánea. Veamos un par de ejemplos en donde se nota la diferencia de entonación; procuren leer las dos versiones (la supuesta y la real) en voz alta, para que el error y la virtud sean inequívocos.

De “Los embriones del violeta”, de Angélica Gorodischer:

El Comandante se sonrió, torciendo la cabeza como un pájaro de alas cortas, desconfiado.

—No me refiero solamente a nosotros, sino al hombre —explicó Leo Sessler— en general.

—Mi querido doctor, según usted, ¿en este momento deberíamos abrir las bocas y emitir —dijo el ingeniero Savan— una marcha triunfal?

—Ajá.

El Comandante se sonrió, torciendo la cabeza como un pájaro de alas cortas, desconfiado.

—No me refiero solamente a nosotros —explicó Leo Sessler—, sino al hombre en general.

—Mi querido doctor —dijo el ingeniero Savan—, según usted, ¿en este momento deberíamos abrir las bocas y emitir una marcha triunfal?

—Ajá.

De *El desquite*, de Rubén Tizziani:

—Perdón. No sé qué —dijo Elena cuando pudo hablar— me pasó; cuando lo vi en ese lugar...

—Por favor, la culpa es —interrumpió Parini— mía. Soy un torpe.

La mujer se encogió de hombros.

—Es lo mismo. Hay que acostumbrarse.

Entonces hubo un silencio largo, sin que ninguno de los tres mirara a los demás: metido cada uno en sus asuntos, ajeno a los otros, como si fueran cosas diferentes en lugar de ese muerto que pesaba sobre todo el mundo.

—Mañana —dijo al fin Silvio con voz neutra— a las once es el entierro. Esta tarde arreglé todo: la policía va a entregar el cuerpo a primera hora.

—Perdón —dijo Elena cuando pudo hablar—. No sé qué me pasó; cuando lo vi en ese lugar...

—Por favor —interrumpió Parini—, la culpa es mía. Soy un torpe.

La mujer se encogió de hombros.

—Es lo mismo. Hay que acostumbrarse.

Entonces hubo un silencio largo, sin que ninguno de los tres mirara a los demás: metido cada uno en sus asuntos, ajeno a los otros, como si fue-

ran cosas diferentes en lugar de ese muerto que pesaba sobre todo el mundo.

—Mañana a las once es el entierro —dijo al fin Silvio con voz neutra—. Esta tarde arreglé todo: la policía va a entregar el cuerpo a primera hora.



- ✓ Entrénense construyendo diálogos en aquellas escenas propias que nunca terminaron por convencerlos. Practiquen con las variadas modalidades que apuntamos en esta nota.
- ✓ Prueben introducir diálogos y acotaciones en textos ajenos y léanlos en voz alta para hilar un ritmo. Como siempre, no se apuren al corregir. Vayan despacio, releándose y midiendo las palabras con la frialdad de un cirujano.
- ✓ Leer teatro de Shakespeare es una buena manera de ir habituando la vista al diálogo breve y vivaz. El teatro clásico español tiene momentos de restallante esgrima verbal, que ayudan a soltar la lengua y la muñeca, y que educan el oído. Respecto a este último punto, la audición de óperas italianas —libreto en mano, en lo posible— es un deporte más que aconsejable.

En palabras de Martín Alonso:

Modernamente, sobre todo en la novela y el teatro, el diálogo encierra el secreto de la fecundidad literaria, el juego de las reacciones personales y el contrapunto, digámoslo así, más vigoroso de las acciones y pasiones de la vida.

Diálogo ágil, objetivo, consecuente, dueño de la palabra y de la psicología, que va derecho al desarrollo del asunto.

Antes de cerrar esta nota quisiera entregarles una nueva herramienta. Se trata de una lista con los diez usos más frecuentes del guión de diálogo. *¿Dónde pongo el guión? ¿Con punto? ¿Sin punto? ¿Qué va en mayúscula y qué en minúscula?* son preguntas habituales de los talleristas. Muchas veces los remito a cualquier novela publicada por una buena editorial. Pero aquí tienen la respuesta más a mano, y envasada en una edificante fabulita doméstica titulada:

#### LOS SIGNOS DEL HORROR

—Vení conmigo a caminar.

—Con todo gusto —dijo Pedro.

—Yo también quisiera —propuso la pequeña Victoria— ya que no salgo desde hace tiempo.

—Mirá, Vicky —dijo Laura—, será mejor que vos te quedes en casa.

—¡Siempre lo mismo! —protestó Victoria—. Si las cosas siguen así, te juro que hablaré con papá.

—¿Cuál es el problema, Laura? —intervino Pedro—. La calle está muy tranquila últimamente.

—El problema no es la calle... —susurró Laura—. Es... es la luna... La luna llena.

—¡Basta! Esto del plenilunio se termina hoy mismo, querida hermana —Victoria se levantó lentamente de su silla, al tiempo que miraba cómo una fina pelambre iba cubriéndole las manos—. Me tenés harta con tu maldita paranoia —gruñó en una rara mueca, adelantó la cara barbuda y le mostró a la pareja un par de colmillos babeantes, desproporcionados para su edad.

—Todo se reduce a una sola palabra —le dijo Laura a Pedro en voz muy baja—: licantropía. Y no es necesario seguirle la corriente. Si insiste en salir con nosotros, debemos...

—... debemos conseguirle... una co-correa y

un... un buen bozal —interrumpió Pedro, paralizado por el terror.

## 98. REFLEJOS EN UN OJO DORADO

Otra herramienta fundamental para el escritor es el concepto de punto de vista. Como todas las demás, pueden dominarla mediante puro entrenamiento. No voy a hablar aquí sobre los distintos narradores y sus clases (omnisciente, testigo, protagonista, etc.), conceptos muy emparentados con el de punto de vista. Muchos de ustedes los han aprendido en el colegio. En caso de que quieran profundizar la parte teórica del asunto, Enrique Anderson Imbert y Óscar Tacca —por citar sólo a dos autores— aclaran muy bien el tema en *Teoría y técnica del cuento* y *Las voces de la novela*, respectivamente.

En la práctica, la noción de punto de vista los ayudará a contar “desde adentro”. Contribuye a que el lector viva sus historias, a que se identifique con los personajes, con sus maneras de percibir el mundo. Por eso la importancia del punto de vista para la escritura en relieve, para la verosimilitud de nuestro relato.

Un ejemplo:

Le costó esfuerzo aflojar la presión sobre el acelerador. Era preferible aminorar la marcha, conducir con tranquilidad. Si algo estaba completamente de más en esos momentos era un accidente. Cualquier negro de porquería se le cruza a uno delante del automóvil y, de inmediato, algún abogado judío sale de la nada con un juicio por un millón de dólares por daños y perjuicios.

El fragmento está tomado del cuento “Bill”, de John Landis. Como habrán notado, el protagonista de la historia no se caracteriza por su tolerancia. Y será castigado, durante el relato, con su propia medicina. Obviamente,



las expresiones racistas no pertenecen a la ideología de Landis sino a la del personaje. Hay, dentro del texto, un narrador omnisciente que cuenta *desde* la mirada, *desde el punto de vista* del personaje.

A nadie se le escapa que nuestros sentidos son limitados. Sin embargo, esta realidad no parece tener vigencia para ciertos personajes que viven percibiendo el mundo de una manera que a nosotros nos resultaría imposible. Por ejemplo, jamás podremos ver las cosas como en el caso siguiente, salvo que seamos telépatas:

Elena, furiosa, me miraba directo a los ojos sospechando que yo la había traicionado y maquinando su venganza.

Nosotros, puestos en una situación similar, sólo podríamos *suponer* que Elena sospecha nuestra traición; y, de ahí, *inferir* que está tramando su venganza. Pues no sucede lo mismo en la frase del ejemplo: simplemente, el autor ha imaginado todo y nos lo cuenta tal cual. Y ahí está el problema: ha descuidado la *mirada*, el punto de vista de su personaje, y se entrometió. ¿De qué modo? Haciendo un strip-tease mental al ponernos su imagen en crudo, tal como *él* la ve. Por eso muchas veces leemos historias correctamente escritas, pero cuyos personajes huelen a tinta y a papel. Si queremos que sean reales, seres con vida propia, de carne y hueso, debemos lograr que miren el mundo como lo hacemos nosotros:

Elena, furiosa, me miraba directo a los ojos. Tal vez sospechaba que yo la había traicionado. De ser así, ya estaría maquinando su venganza.

Trabajar con un narrador ominisciente —esa especie de ubicuo dios del texto— no significa que uno tenga carta blanca para “distanciarse” al contar. Todo lo contrario:

Elena, furiosa, lo miraba directo a los ojos. Él

pensó que tal vez sospechaba su traición. Se dijo que, de ser así, ya estaría maquinando su venganza.

Lo vimos en el ejemplo de Landis. El narrador omnisciente, en tercera persona, despliega su trípode y apoya la cámara en el personaje desde el cual le interesa mirar las cosas. Otra muestra:

Eran las cinco de la mañana. Desde que Nadina había llegado, Cabrera estaba en su auto, frente a la casa. Medio dormido, escuchó que la puerta se abría. Escondió un poco la cabeza y vio que Nadina se estaba yendo.

No se veía ninguna luz. Ella y su amiguito la habrían pasado bien, y ahora el pibe estaría durmiendo.

Nadina caminaba derecho por la misma calle. No tenía sentido seguirla. Seguramente iba directo hacia su casa. Y él haría lo mismo.

Es decir, escuchamos indirectamente el pensamiento de Cabrera. Si bien omnisciente y en tercera persona, el narrador jamás podría contar así:

Eran las cinco de la mañana. Desde que Nadina había llegado, Cabrera estaba en su auto, frente a la casa. Medio dormido, escuchó que la puerta se abría. Escondió un poco la cabeza y vio que Nadina se estaba yendo.

No se veía ninguna luz. Ella y su amiguito la habían pasado bien, y ahora el pibe estaba durmiendo.

Nadina caminaba derecho por la misma calle. No tenía sentido seguirla. ~~Seguramente~~ Iba directo hacia su casa. Y él haría lo mismo.

Cabrera no es adivino, y difícilmente podría saber aquellos detalles íntimos de la pareja.

El ejemplo, tomado de un cuento inédito de María Eugenia Múgica, también sirve para verificar que un punto de vista firmemente establecido nos exime de hacer que el narrador intervenga a cada rato. Al efecto, comparemos las dos versiones (con el sistema falso/verdadero):

No se veía ninguna luz. **Cabrera pensó que Nadina** y su amiguito la habrían pasado bien, y **supuso, además, que** ahora el pibe estaría durmiendo.

**Vio que** Nadina caminaba derecho por la misma calle. **Cabrera se dijo que** no tenía sentido seguirla. **Sospechó que** seguramente iba directo hacia su casa. Y él **se decidió a hacer** lo mismo.

No se veía ninguna luz. Ella y su amiguito la habrían pasado bien, y ahora el pibe estaría durmiendo.

Nadina caminaba derecho por la misma calle. No tenía sentido seguirla. Seguramente iba directo hacia su casa. Y él haría lo mismo.

Un momento genial de la literatura nos permite comprobar a qué alturas puede llevarnos el procedimiento de tener en cuenta el punto de vista del personaje. El ejemplo es de la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Todos ustedes conocen la historia del científico que usaba una droga para exteriorizar su perfil más aborrecible. En la escena que elegí, Jekyll despierta en su habitación, y gradualmente toma conciencia de que se ha convertido en Hyde durante la noche:

Alrededor de dos meses antes del asesinato de sir Danvers, había yo vuelto a la casa después de haber salido a una de mis aventuras: al día siguiente desperté, en mi cama, presa de extra-

ñas sensaciones. En vano miraba en torno; en vano veía el mobiliario y las elevadas proporciones de mi habitación; en vano reconocía el diseño de las cortinas de mi cama y las formas de las cabeceras de caoba; algo me decía insistentemente que no estaba allí, que no había despertado donde parecía, sino que me hallaba en la pequeña habitación del Soho en donde acostumbraba dormir el cuerpo de Edward Hyde. Sonreí para mis adentros y, con procedimientos psicológicos, comencé, indolentemente, a buscar los elementos de aquella somnolencia matinal. En medio de esa operación, en uno de mis momentos de mayor lucidez, mi mirada tropezó con mi mano. La mano del doctor Harry Jekyll (como tú frecuentemente has observado) era, en forma y tamaño, la de un caballero: larga, firme, blanca y bien formada. Pero la que entonces vi, con la claridad de la amarillenta luz de aquella media mañana londinense, aquella que reposaba semicerrada sobre la ropa de la cama, era negra, nudosa, tenía una palidez de polvo y estaba fuertemente sombreada por un crecimiento de negro vello: era la mano de Edward Hyde.

Hundido en la estupidez de la sorpresa, debo de haberla mirado por espacio de más de medio minuto antes de que el terror estallara en mi pecho, tan repentina y violentamente como el sonido de los címbalos; salté entonces de la cama y me precipité hacia el espejo. Ante la imagen que vieron mis ojos, la sangre se trocó en algo exquisitamente fino y helado. Sí; me había acostado siendo Harry Jekyll y despertaba en el cuerpo de Edward Hyde.

Tenemos otro caso de gradación, contando desde el punto de vista de un personaje, en el fragmento del cuento “El gato negro”, que cité en la nota 69. Voy a poner

aquí una versión falsa de ese momento, y les pido que la confronten con la verdadera.

Una noche en que, borracho a medias, me hallaba en una taberna más que infame, reclamó mi atención un gato negro posado sobre uno de los enormes toneles de ginebra que constituían el principal moblaje del lugar. Durante algunos minutos había estado mirando dicho tonel y me sorprendió no haber advertido antes la presencia del gato en lo alto. Me aproximé y lo toqué con la mano. Era muy grande, tan grande como Plutón y absolutamente igual a éste, salvo que mostraba una vasta aunque indefinida mancha blanca que le cubría casi todo el pecho.

Si se tomaron el trabajo de hacer una comparación entre uno y otro fragmento, sin duda habrán notado que en el falso eliminé todo vestigio de progresión, quitándole a la escena el suspenso original.

A continuación, Ingrid Terrile nos muestra en un acorde de su “Partita” qué efectivo es el uso del punto de vista para hacer que el lector y el personaje descubran juntos. Y paso a paso:

Ana gritó, fue hacia el ventanal. Los hombres aflojaron el arnés y algo se descolgó del fondo del piano: una tabla. Se arrodilló a inspeccionar desde abajo y descubrió un pequeño hueco oculto en un doble fondo. Se acercó más: parecía haber algo adentro. Metió la mano. Una caja de cuero cayó en medio de una nube de polvo.

Quitándole magia, el fragmento quedaría así de escuálido:

Ana gritó, fue hacia el ventanal. Los hombres aflojaron el arnés y del fondo del piano una caja

de cuero cayó en medio de una nube de polvo.

Otro modo de focalizar es trabajando con un punto de vista más que restringido. Como es el caso de Poe, cuando el narrador de “El pozo y el péndulo” camina lentamente palpando la oscuridad aterradora. En cuanto a la total incertidumbre frente a las cosas, otro cuento ejemplar es “Algo había sucedido”, de Dino Buzzati, del cual no puedo contarles absolutamente nada (salvo que ya hice referencia a él cuando hablaba de la elipsis en la nota 77); encuéntralo, relájense y gocen.



- ✓ Practiquen el uso del punto de vista en sus propios textos. ¿Recuerdan el ejercicio descriptivo de la nota 4? Si es que lo han trabajado sin personajes, incluyan uno ahora y aplíquenle al texto el concepto de gradación.
- ✓ Tema para reflexionar: *Qué distancia hay entre la enumeración fría y la descripción antiornamental, “desde adentro”.*
- ✓ Quítenle al texto de Stevenson todo matiz de progresión, a la manera de la monstruosidad que cometí con “El gato negro”.
- ✓ A la inversa, enriquezcan un resumen cualquiera: agréguele todo lo visto en estas últimas notas: descripción dinámica, diálogos, narración con punto de vista (tanto en primera como en tercera persona).

Y recordemos estas palabras de Jaime Hagel Echeñique:

Cortázar opina que un buen cuento está contado desde adentro. Una solución es que el cuen-

to esté narrado por uno de sus personajes. De este modo se limitan inmediatamente la omnisciencia y la ubicuidad (un personaje no puede saber qué pasa en la mente de los otros). La omnisciencia se puede limitar más aún si el personaje que narra es de pocas luces, demasiado emotivo, de no fiar, etc. La mejor solución a este desafío, narrar desde adentro, es la focalización interna, es decir, un narrador en tercera persona que ve el mundo desde el interior de un personaje, produciendo el efecto de una primera persona disfrazada de tercera.

Quiroga lo expresa a su manera: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”.

## 99. LA PALABRA Y SU MISTERIO

Para el final de nuestro *Taller* decidí convocar al padre Hugo Mujica en su calidad de poeta, narrador y ensayista, con una obra constituida por numerosos tomos. *Para albergar una ausencia* (1995), *Noche abierta* (1999) y *Sed adentro* (2001) son algunos de sus últimos títulos. Sospecho que las reflexiones de Hugo los ayudarán a vislumbrar una apertura, precisamente en el “cierre” del libro.

MARCELO DI MARCO: Ambos creemos en el Espíritu Santo, en su acción inspiradora. ¿Creés que esta inspiración existe en literatura?

HUGO MUJICA: Sí, totalmente. A través de los diferentes nombres que fue tomando, o a través de los cuales fue negada, la inspiración siempre se refiere a algo que no depende de la voluntad. Lo que encierra la idea de “inspiración” —llámese musa, incons-

ciente o Espíritu Santo— es que siempre hay un acto que se hace *en* uno, sin uno. Un acto desde el cual se seguiría la obra. Es como la propia vida, que no depende de nuestra voluntad: a nosotros nos toca la reflexión, pero no la gestación de ese acto. De manera que creo en la inspiración, pero también creo en el trabajo.

MdM: O sea que la inspiración tiene que ver con lo numinoso, con un mundo puramente espiritual.

HM: Espiritual, sí, o como quieras llamarlo. Pero creo que la clave es que la inspiración no es un acto de la voluntad. Sería, más bien, un impacto sobre la pasividad.

MdM: Y en esa relación, ¿cuál sería el papel del artista? Supongo que tiene que tener un sentido receptivo, atento...

HM: Ser artista implica, de por sí, tener una sensibilidad receptiva. Una sensibilidad quizá más *sensible* que la del “hombre normal”, por así decirlo, que tal vez utiliza otras facultades. La receptividad puede ser interior, como generalmente se la comprende, pero también esa sensibilidad especial interviene en el plano sensorial, en el del contacto con la realidad, con los acontecimientos, con las cosas.

MdM: Marca la manera en que uno se para frente al mundo exterior.

HM: Más que “se para”, yo diría que se abre. Es como una especie de pasividad. Diría que es una manera de exponerse, un dejarse tocar —o hasta herir— por la realidad.

MdM: Y en ese mundo hay cosas que al hombre común no le llaman la atención, pero que el artista utiliza para su obra. ¿Es así?

HM: Yo creo que no. Precisamente, lo que no hace el artista es “utilizar”. El artista es el que deja que las cosas sean lo que son, y a eso le dispensa... una palabra diferente de “utilidad”.

MdM: ¿Qué palabra le pondrías vos al fenómeno? Me



refiero al hecho de ver ese caos que es la vida y, de pronto, aprovechar determinado acontecimiento para crear a partir del mismo.

HM: Pienso que uno debería “dejar ser”, actitud más ligada con la recepción, con la sensibilidad. Si existe una palabra para referirse a esto, diría que la clave del escritor, del poeta, es la *escucha*. La posibilidad de escuchar lo que las cosas nos dicen, más que de imponerles nosotros su nombre. Darles voz a las cosas más que ser nosotros quienes las dicen.

MDM: Y después de que uno se dejó *hablar*, ¿qué camino sigue la obra?, ¿qué sucede con ella?

HM: Lo que se recibe inicialmente es una palabra o, a veces, un tono o una frase que podría llegar a ser un verso. Y en torno a eso, después se va orquestando lo demás. Incluso, puede suceder que esa primera palabra o esa frase generadora desaparezcan.

MDM: Fueron un pre-texto.

HM: Pero quedó su vibración, por así decirlo. En mi caso, conservo todas esas palabras o frases. Y con ellas hago listas que después leo, y me doy cuenta de cómo algunas palabras se relacionan con otras a través del tiempo. Luego tomo cuatro o cinco, y ahí está el poema, con un trabajo posterior, por supuesto. A veces esto no pasa: las palabras siguen esperando a otra, que vendrá a aglutinarlas.

MDM: O sea, una lista nunca es descartable. Lo digo, porque en una parte del *Taller* (véase nota 44) hago referencia al libro *Zen en el arte de escribir*, de Ray Bradbury, donde cuenta cómo compone listas de palabras para provocar en sí mismo una situación de *escucha*. Es un proceso muy similar al que vos describiste, con la diferencia de que Bradbury no aclara qué hacía con las palabras que no consideraba para ningún texto.

HM: Muchas veces releo las listas y descubro algunas frases que ya pertenecen a otro período de mi creatividad. Ésas son las palabras que descarto. Las otras siguen siendo como semillas.

MdM: Respecto del trabajo que viene después, me decías que tenés una santa obsesión por la corrección, que no podías parar de corregir.

HM: Normalmente, un poema de veinte líneas puede llevarme entre treinta y cuarenta versiones diferentes. Las hago en la computadora, pero si no las veo impresas no las entiendo. Así que voy imprimiendo todo el tiempo.

MdM: Leés del papel.

HM: Sí. Corrijo el papel y vuelvo a imprimir, y entonces veo limpio de nuevo el original, y así sigo trabajando en él.

MdM: La letra impresa tiene otra magia, te llama a mirarla desde otro lugar.

HM: Yo diría que tiene otra claridad. Por ejemplo, cuando termino un libro, sobre todo un ensayo, llega un momento en que técnicamente estoy hartado porque lo vengo trabajando desde hace un año; pero recién puedo verlo con nitidez cuando está impreso, recién ahí lo veo como objeto. Y entonces lo subrayo, y sigo aprendiendo cosas. En cuanto a la poesía, hay una corrección que también es bien densa: la diagramación del poema. A mí me lleva muchísimo tiempo cuidar la espacialidad, los cortes del verso.

MdM: Creo que en la diagramación intervienen tanto lo visual como lo auditivo, ¿no?

HM: Totalmente. Pensá en el espacio, por ejemplo. El espacio es silencio, es tono. Hay un montón de cosas que dice el espacio, prescindiendo de las palabras. Para mí es importantísimo el tema diagramación, porque es lo que determina cómo se verá el poema sobre el papel. Por último, hay un aspecto de la corrección que podríamos llamar el juicio de la totalidad, que es muy bueno trabajar con la computadora: ver si repetís palabras, ver qué poema va al lado de qué poema, para cuidar que todo se ordene en una misma tonalidad, sin rupturas.

MDM: Siempre trabajando en torno de la unidad de efecto que uno quiere lograr en su libro.

HM: Sí, claro. No me gusta lo de “efecto”, pero sí: uno busca la unidad.

MDM: ¿Por qué no te gusta la palabra “efecto”? En el libro la uso mucho, cuidándome de diferenciarla de “efectismo”.

HM: Si hacés esa distinción, sí, puede ser.

MDM: Cuando escribís prosa, ¿lo hacés desde un lugar distinto del de la poesía?

HM: Antes, para mí, la prosa era “muy prosa”. Ahora, cada vez siento que hay menor distancia. Las diferencias se van diluyendo más y más, hasta el punto de que mi libro *Flecha en la niebla* —ensayos de antropología— está escrito prácticamente todo en verso. Incluso tiene dos letras y dos cajas diferentes. Ya ves que la distancia entre poesía y prosa se me va borrando cada vez más.

MDM: ¿Cuál es el común denominador que une a prosistas y poetas? Te lo pregunto porque en mi trabajo bogo por evitar aquello de “ah, yo soy poeta” o “ah, yo soy narrador”; creo que uno debería sentirse, fundamentalmente, escritor. ¿En tu caso lo vivís así?

HM: No, no, yo siento que soy poeta. Creo que es por la relación que uno tiene con la palabra, y también por el sentido de captación del que ya hablamos: el poeta trabaja desde la intuición en un ciento por ciento, y el ensayista glosa las intuiciones que ha tenido. Pensándolo en términos de tamaño, una intuición puede llenar un poema, no un ensayo.

MDM: Me hacés acordar del poema “Y enseguida atardece” (nota 7), en el que Quasimodo, con apenas tres líneas, parece encerrar un tomo de filosofía.

HM: Impresionante... Y ahí tenés: eso es una intuición. La prosa es, más bien, la glosa del poema.

MDM: ¿Y respecto de tus cuentos? He leído varios de *Solemne y mesurado* que son realmente muy intensos, muy narrativos: historias con personajes lleva-

dos a un límite imposible, pero que sin embargo ellos atraviesan. Pienso en el del sacerdote que se suicida tirándose desde el campanario, o en el de la “gatera” cuyos escrúpulos le impiden tomar la comunión hasta que queda cara a cara frente a Dios cuando visualiza en un pantallazo el aborto que había comedido en su juventud.

HM: Bueno, es muy curioso: a mí los cuentos me vienen muy poéticamente, muy desde la intuición. A tal punto que, a veces, no sé bien dónde incluirlos, porque siento que están en un espacio intermedio entre mis libros de poesía y, por ejemplo, los poemas en prosa de *Paraíso vacío*, muchos de los cuales podrían ser considerados como cuentos. Pero lo cierto es que yo no sé qué voy a decir cuando empiezo un cuento. Más bien tengo una idea, y la desarrollo, y así se va armando la historia. Jamás he tenido en la cabeza la trama de un cuento. Hay uno que trata sobre un chico que está en el manicomio contando las baldosas, y te cuento que a ese chico lo tengo visto también en un poema, un poema mío. Aparece muy de pasada: un adolescente flaco que baja las escaleras. Y me doy cuenta de que es el mismo personaje. No sé, parece como si mis cuentos, mis poemas y mis poemas en prosa fueran variaciones de lo mismo. Una continuidad.

MDM: Tus libros formarían una especie de mosaico en el que todas las cosas tienen relación unas con otras. ¿Es eso?

HM: Creo que sí, y siento que todo se reúne cada vez más. En el fondo, la escritura es quien *te dice* y quien *te lleva*.

## 100. A MANERA DE PREFACIO

Repaso las doscientas páginas del *Taller* y no puedo dejar de pensar en el desenlace —por así llamarlo— de

“La dama del perrito”: como les pasa a Anna y Gurov, siento que el final está todavía muy lejos y que lo más difícil empieza ahora.

Ojalá que lo pasen bien.

Yo solamente pretendí abrirles la puerta, y acompañarlos un poco más allá del umbral. Pero les toca a ustedes seguir su propia ruta, en la que deberán cruzar de la vereda de la mera sencillez al mundo de la “modesta y secreta complejidad” que nos auguraba Borges en el epígrafe de este libro.

Pero antes de que nos despidamos quisiera compartir con ustedes la confesión de un grande. A los cincuenta y tres años, Truman Capote tuvo una profunda crisis literaria. Así lo cuenta en su famosa introducción a *Música para camaleones*:

Por empezar, creo que la mayoría de los escritores, incluso los mejores, recargan las tintas. Yo prefiero aligerarlas, usar un estilo simple y cristalino como un arroyo de campo. Descubrí que mi estilo se volvía demasiado denso, que me llevaba tres páginas conseguir efectos que debería lograr en un solo párrafo. Volví a leer y a releer todo lo que había escrito en *Plegarias atendidas*, y empecé a tener dudas, no acerca del material o de mi enfoque, sino de la textura del estilo. Releí *A sangre fría* y tuve la misma reacción: en muchas partes el estilo no era tan bueno como debería ser, y no liberaba todo el potencial. Lentamente, con una alarma que iba en aumento, volví a leer cada palabra publicada en mi vida, y llegué a la conclusión de que nunca, ni una sola vez en mi carrera de escritor, había explotado toda la energía ni toda la excitación estética contenidas en el material. Me di cuenta de que, hasta en las mejores partes, trabajaba con la mitad, e incluso un tercio, de las posibilidades que tenía. ¿Por qué?

La respuesta, que me fue revelada después de meses de meditación, era sencilla pero no muy satisfactoria. No hizo nada, por cierto, para disminuir mi depresión. Por el contrario, la empeoró. La respuesta creaba un problema aparentemente insoluble y, si no podía solucionarlo, mejor era dejar de escribir. El problema era el siguiente: ¿cómo puede un escritor combinar con buen resultado dentro de una sola forma —digamos el cuento— todo lo que sabe de todas las otras formas literarias? Pues a esto se debía el que mi obra estuviera, a menudo, iluminada insuficientemente: el voltaje existía, pero al restringirme a las técnicas de la forma en la que escribía en ese momento, no utilizaba todo lo que sabía del arte de escribir, todo lo que había aprendido de libretos, obras de teatro, reportajes, poesías, cuentos, *nouvelles*, novelas. Un escritor debía tener a su disposición, sobre su paleta, todos los colores, todas las habilidades para poder combinarlas y, cuando fuera apropiado, aplicar simultáneamente. La pregunta era: ¿cómo?

Espero que semejante interrogante los deje lo suficientemente excitados y precavidos respecto del viaje que están a punto de emprender. Por mi parte, hasta aquí llegué: como bien ironizaba Voltaire, el secreto de ser aburrido es...

*...contarlo todo.*

## APÉNDICE

Como complemento del *Taller*, aquí va un ejercicio que reúne las principales operaciones de corte y corrección desarrolladas a lo largo del libro. He seleccionado fragmentos de obras de literatura argentina y los amplifiqué groseramente. Procuré quitarles su precisión original. La tarea que les propongo consiste en que trabajen estos textos amplificados para volverlos más claros, exactos y legibles. No se trata de lograr reproducir textualmente los originales sino, más bien, de procurar acercarse a una expresión llana, antiornamental (véase en nota 36 lo referente al ejemplo de Osvaldo Soriano). Como orientación, anoté la diferencia entre la cantidad de palabras de cada texto “preparado” y la del fragmento que le dio origen. También he numerado cada muestra para que ustedes puedan ubicar rápidamente las correspondientes “soluciones” —permítanme llamarlas así— en la página 258 y ss.

Por supuesto, la práctica tiende a reconocer y a evitar lo superfluo en un texto. Mi intención no es en absoluto modificar o corregir los fragmentos originales, que justamente elegí como modelos de exactitud estilística. Y de paso, si quieren ir armándose una buena biblioteca de autores argentinos, ya saben por dónde empezar a buscar...

1. En este fragmento hay una palabra más que en el original.

Me levanté de un salto y corrí velozmente al dormitorio.

2. Una palabra más que en el original.

Era estremecedor el desamparo de esa mujer, aislada por una infranqueable barrera de locura.

3. Dos palabras más.

Ya no se oía el ruido del tiroteo.

4. Dos palabras más.

En las manos del indio, el arco dejó de ser una pieza de museo y se volvió un objeto con vida propia.

5. Dos palabras más.

El retiro del doctor Agüero no hizo que mejorara la disciplina interna del Colegio.

6. Tres palabras más.

Tal vez tenga que escribir todo de nuevo sobre papel blanco, con tinta azul, o negra, o roja como el color de su sangre.

7. Tres palabras más.

El pobre Juan tenía una sola y única debilidad: la música.

8. Tres palabras más.

Su biblioteca atesora centenares de volúmenes en sus estantes.



9. Cinco palabras más.

A partir de entonces los sucesos fueron aconteciendo con tanta rapidez que no hubo tiempo ni para sanciones ni para confinamientos.

10. Cinco palabras más.

La perspectiva del Matadero, visto este último desde la distancia, era grotesca, llena de vivacidad y animación.

11. Cinco palabras más.

—¿Vio usted qué mal andan las cosas en Europa?

—Dígamelo a mí, que recibo todas las semanas diarios de Francia, y los titulares, de tan terribles que son, no me dejan dormir.

12. Seis palabras más.

Sentado en el piano sobre la banqueta de terciopelo, el adolescente estudia la partitura de la “Elegía” de Jules Massenet.

13. Seis palabras más.

Concluido que hubo el rezo del rosario, procedió a realizar un fervoroso ofrecimiento.

14. Seis palabras más.

Pero en este preciso momento le era imposible conciliar el sueño.

15. Siete palabras más.

Un criado me hizo pasar al gabinete sumido en penumbras que yo, al llevar los ojos encandilados por la luz intensa del sol, tomé nada menos que por un acuario nocturno.

16. Siete palabras más.

A él le gustó mucho, muchísimo. Tanto, que hasta podría decirse que se quedó loco con ella.

17. Ocho palabras más.

Abrí mis dos ojos con gran sobresalto debido a que, sonambúlico, en la lentísima monotonía de la bajada, había caminado dormido, mientras que vigilaba mis débiles pasos endebles, llevándome siempre conducido de la mano, el fuerte Teobaldo.

18. Ocho palabras más.

En tanto que amanecía, el conductor redujo la velocidad pues el ómnibus debía tomar la última curva.

19. Ocho palabras más.

La realidad (así como también sucede ciertamente con las grandes ciudades) se ha extendido y se ha ramificado en el curso de los últimos años.

20. Nueve palabras más.

Era tan movediza Irene, que realmente daba la impresión de que, al estarse girando en torno de la vieja, producía un efecto de aparición y desaparición.

21. Nueve palabras más.

Tengo el firme propósito de saber si es tan verdadero aquello de que las bacterias nos causan las enfermedades.

22. Nueve palabras más.

Torno a sentir cómo el calor de la mano de mi padre vuelve a hacerse presente en mi mano. Torno a sentir esos instantes cargados de embrujo salvaje.

23. Diez palabras más.

Fue en la vereda de un cine céntrico, después de que nos descubrimos en el momento en que abandonábamos la sala, que Adriana se apresuró a notificarme que estaba separada ya y que ahora compartía con tres gatos un departamento.

24. Diez palabras más.

La totalidad de los de mi familia murieron en la época en que yo era apenas una niña.

25. Diez palabras más.

Extenuados por los cuarenta crueles minutos que ya llevaba la lucha encarnizada, los gallos descansaban de su agotamiento apuntalándose mutuamente en el peso del enemigo.

26. Diez palabras más.

En resumidas cuentas, usted no puede siquiera imaginarse todo lo que se le da por pensar a un hombre que se encuentra en la calle oficiando de vendedor.

27 Once palabras más.

Escribí la nota de manera veloz, lo hice entre mate y mate, y cerré mis oídos para dejar de oír tanto las informaciones del cercano televisor encendido como los comentarios de mis no menos cercanos compañeros.

28. Once palabras más.

Yo nunca había conocido ese pueblo mustio, seco y marchito. Haría aproximadamente unos quince días, o veinte tal vez, que me hallaba instalado en una casita pobre de reducidas dimensiones.

29. Once palabras más.

Como estaba diciendo, me fue dado descubrir otra nueva gran cantidad de material inédito en la isla del Tigre, allí donde el escritor disponía de su lugar de retiro; algunos trabajos ya habían sido concluidos, otros sólo estaban apenas esbozados.

30. Doce palabras más.

Fue como si de pronto, en medio del sublime pianissimo del coro de la famosa Novena Sinfonía de Beethoven entrara de manera totalmente imprevista un enorme elefante y eructara con estrépito.

31. Doce palabras más.

Salí a la parte de adelante y deslicé los ojos por el río, cuya superficie parecía quemar y enneguecer la vista.

32. Trece palabras más.

Rayadas debido a una ilusión óptica causada por el agua de la lluvia que cae, pasan gentes de aspecto pobre y gris.

33. Catorce palabras más.

Tal vez haya sido por ese motivo que, de allí en adelante, el Laucha fue la única persona en la tierra que pareció darse cuenta de que el Vikingo tenía su existencia en este mundo.

34. Catorce palabras más.

Era evidente el hecho de que no tardaría en caer la lluvia de un momento a otro.

35. Catorce palabras más.

Solicité audiencia, pero dicha acción no se vio coronada por el menor éxito: no logré hacer que me recibieran.

36. Dieciséis palabras más.

Le tuvieron lástima al pobre Matungo, que ya no podía siquiera tenerse en pie debido a la vejez de su osamenta, y en pago de sus doce años de tiro ininterrumpido sus dueños lo soltaron para siempre en un campo cubierto de alfalfa en flor.

37. Diecisiete palabras más.

Me voy acercando a aquel anciano que se ha dado a jugar una partida de ajedrez en contra de un rival que no es sino él mismo, mientras sus ojos observan mi muy enjuta estampa.

38. Diecinueve palabras más.

Tengo seguridad acerca del hecho de que estoy siendo asistido por una real certeza: la certidumbre de que todo ha sido producto de un engaño, la evidencia de que todo ha sido producto de mi exaltada imaginación.

39. Veinte palabras más.

Saludó haciendo un gesto con la cabeza, después procedió a inclinarse por sobre la canilla y esperó entonces que el líquido chorro de agua turbia colmara los bidones hasta el borde. Se incorporó, echó una nueva mirada otra vez a los hombres y regresó a la pequeña casucha. Sin más, cerró la puerta de la misma.

40. Veinte palabras más.

Ciertamente la voz que emitía le salía tal vez un poco aflautada y, a todas luces, tenía en efecto una entonación por demás desconocida. Porque al hablar se expresaba con un tono realmente femenino; tanto, que incluso él mismo parecía ganado por la sorpresa.

41. Veinte palabras más.

El pequeño Juan, a punto de perder su niñez para entrar en la preadolescencia, se despertó en medio de aquella mañana con la temible sensación de que la casa que justamente habitaba, con la totalidad de sus muebles y sus gentes, sería llevada por los aires en alas del viento.

42. Veintiuna palabras más.

Estuvieron a la espera por no más de apenas diez días, y dejaron de aguardar en el instante mismo en que se asomaron lentamente, allá en el lejano horizonte, los blancos velámenes de los primeros barcos.

#### 43. Veintitrés palabras más.

Primeramente el señor Smithson acabó por perder las ganas de dormir y las ganas de comer. Más tarde se enfermó de los nervios al punto tal de que se le acabaron por alterar las facultades mentales. A consecuencia de todo esto, seis meses después le sobrevino la muerte.

#### 44. Veintiséis palabras más.

Se escucharon golpes que provenían desde la puerta, y esto era debido seguramente a que alguien, parado en el umbral, estaba llamando con la intención de que acudieran a abrirle.

#### 45. Veintisiete palabras más.

Por razones misteriosas que no se podían develar, no era permitido bajo ningún concepto el ingreso a un cuarto de baño que estaba ubicado contiguamente junto a mi propio dormitorio. Debido a esta causa, en consecuencia yo tenía que atravesar, para ir al baño cuando debía cumplir con mis necesidades y/o mi aseo, dos patios.

#### 46. Treinta y una palabras más.

El sol, de tan ardiente, parecía querer quemarme la cara; me quité entonces el sombrero de corcho que llevaba, propiedad de mi tío Ignacio, y que me gustaba ponerme cada vez que tenían lugar las ausencias de él. Acto seguido, me revolví el pelo con la mano para poder lograr así re-



frescarme con la frescura del aire que llegaba para mí desde los sauces que bordeaban al canal.

47. Treinta y una palabras más.

Es sumamente posible que los estados febriles nos ayuden al descorrimiento de velos, que tales fenómenos pongan en claro momentos de nuestro pasado. Es muy probable que quizás a ello se deba que ahora me ponga a acordarme de Dolores, la mujer guatemalteca tan sabia, tan lúcida, tan desbordante de alegría, que hube conocido en New York cuando hacía uso de la beca que me habían asignado por ser yo estudiante.

48. Treinta y cinco palabras más.

Cuando pude entrar en confianza, se decidieron a llevarme al basural. En aquel lugar inmundo había montones y montones de latas aplastadas, oscuras cáscaras de jugo negro. También, por si todo aquello fuera poco, había un insoportable olor a carne muerta. El camión vomitó la carga. Luego me invitaron con vino barato, en tanto que el olor se alejaba un poco para después volver arremetiéndolo en hediondas olas. Yo, por mi parte, tenía miedo de que se me quedara impregnado en la piel.

49. Treinta y siete palabras más.

Era nada menos que vodka sin ningún cubito de hielo, absolutamente puro. Al ingerirlo no pasó nada, al menos por el momento. Pero, instantes después de haberlo tragado, sintió como si la be-

bida se hubiera convertido en una especie de cascada al revés que le subía como un fuego blanco desde la boca del estómago hasta la garganta.

## 50. Cuarenta y tres palabras más.

Una de las chicas que estaban allí bajó a comprar algo de comer y de beber para festejar, y al rato regresó con varias botellas de vino, pan y fiambres de todo tipo. Debido a la voracidad y a la falta de cuidado que caracterizaban a las muchachas, en apenas solamente dos minutos terminaron por llenarme la cama de miguitas. Yo tenía miedo a causa de la presencia del vino: si llegaba a entrar de pronto la enfermera jefe, era preferible ni siquiera pensar en el terrible zafarrancho que se armaba.

## “SOLUCIONES”

### 1.

Me levanté de un salto y corrí al dormitorio.

—JUAN JOSÉ MANAUTA

### 2.

Era estremecedor el desamparo de esa mujer, aislada por una barrera de locura.

—CRISTINA FERNÁNDEZ BARRAGÁN

3.

Ya no se oía el tiroteo.

—MANUEL GÁLVEZ

4.

En las manos del indio, el arco dejó de ser una pieza de museo y se volvió un objeto vivo.

—SYLVIA IPARRAGUIRRE

5.

El retiro del doctor Agüero no mejoró la disciplina interna del Colegio.

—MIGUEL CANÉ

6.

Tal vez tenga que escribir todo de nuevo sobre papel blanco, con tinta azul, o negra, o roja como su sangre.

—AARÓN CUPIT

7.

El pobre Juan tenía una debilidad: la música.

—LEOPOLDO LUGONES

8.

Su biblioteca atesora centenares de volúmenes.

—CARLOS BÈGUE

9.

A partir de entonces todo fue tan rápido que no hubo tiempo para sanciones ni confinamientos.

—JUAN JOSÉ DELANEY

10.

La perspectiva del Matadero, a la distancia, era grotesca, llena de animación.

—ESTEBAN ECHEVERRÍA

11.

—¿Vio usted qué mal andan las cosas en Europa?

—Dígamelo a mí, que recibo todas las semanas diarios de Francia, y los titulares no me dejan dormir.

—VERÓNICA SUKACZER

12.

Sentado al piano sobre la banqueta de terciopelo, el adolescente estudia “Elegía” de Massenet.

—RAÚL BRASCA

13.

Concluido el rosario, hizo un fervoroso ofrecimiento.

—DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO

14.

Pero ahora no podía dormir.

—EDUARDO GOLIGORSKY

15.

Un criado me hizo pasar, y como yo llevaba los ojos encandilados por el sol, el gabinete a oscuras me pareció un acuario nocturno.

—ENRIQUE ANDERSON IMBERT

16.

A él le gustó mucho, se quedó loco con ella.

—MANUEL PUIG

Abrí los ojos con sobresalto porque, en la lentísima monotonía de la bajada, había caminado dormido, mientras vigilaba mis pasos endebles, llevándome siempre de la mano, el fuerte Teobaldo.

—WENCESLAO MALDONADO

## 18.

El ómnibus desaceleró para tomar la última curva. Amanecía.

—SUSANA SILVESTRE

## 19.

La realidad (como las grandes ciudades) se ha extendido y se ha ramificado en los últimos años.

—ADOLFO BIOY CASARES

## 20.

Irenea era movediza. Daba la impresión de girar en torno de la vieja, de aparecer y desaparecer.

—MARÍA GRANATA

21.

Quiero saber si es verdad que las bacterias nos enferman.

—MACEDONIO FERNÁNDEZ

22.

Vuelvo a sentir el calor de la mano de mi padre en mi mano; esos instantes de embrujo salvaje.

—MARIO SAMPAOLESI

23.

En la vereda de un cine céntrico, después de descubriarnos cuando abandonábamos la sala, Adriana se apresuró a notificarme que estaba separada y que compartía con tres gatos un departamento.

—ROLANDO REVAGLIATTI

24.

Toda mi familia murió cuando yo era chica.

—IRMA VEROLÍN

25.

Extenuados por cuarenta minutos de lucha,

los gallos descansaban apuntalándose en el peso del enemigo.

—RICARDO GÜIRALDES

26.

En fin, usted no puede imaginarse todo lo que piensa un hombre que está en la calle vendiendo.

—HUMBERTO COSTANTINI

27.

Escribí la nota velozmente, entre mate y mate, y cerré mis oídos a las informaciones del televisor encendido y a los comentarios de mis compañeros.

—MEMPO GIARDINELLI

28.

Yo no conocía ese pueblo mustio. Haría quince días, o veinte, que me hallaba instalado en una casita pobre.

—FERNANDO SORRENTINO

29.

Como decía, descubrí otra gran cantidad de material inédito en la isla del Tigre donde el es-



critor tenía su lugar de retiro; algunos trabajos ya concluidos, otros apenas esbozados.

—RAFAEL BINI

30.

Fue como si de pronto, en el pianissimo del coro de la Novena Sinfonía entrara un elefante y eructara.

—BERNARDO JOBSON

31.

Salí al frente y miré el río. Quemaba, engegucía.

—MARCELO CARUSO

32.

Rayadas por la lluvia, pasan gentes pobres y grises.

—JUAN FILLOY

33.

Tal vez por eso, de allí en adelante, el Laucha fue el único que pareció reparar en la existencia del Vikingo.

—RICARDO PIGLIA

34.

Estaba por llover.

—MIGUEL BRIANTE

35.

Solicité audiencia. No la obtuve.

—ANTONIO DI BENEDETTO

36.

Le tuvieron lástima al Matungo, que ya no podía con los huesos, y en pago de sus doce años de tiro lo soltaron para siempre en un alfalfar florido.

—LEONARDO CASTELLANI

37.

Me acerco al anciano que juega una partida de ajedrez consigo mismo. Sus ojos observan mi delgada figura.

—LUIS GUSMÁN

38.

Me asiste una certeza: la de que todo ha sido un engaño, la de que he imaginado todo.

—LUIS BENÍTEZ

39.

Saludó con la cabeza, se inclinó sobre la canilla y esperó que el chorro de agua turbia colmara los bidones. Se incorporó, miró otra vez a los hombres y volvió a la casucha. Cerró la puerta.

—JUAN MARTINI

40.

La voz le salía un poco aflautada y tenía en efecto una entonación desconocida: hablaba realmente como una mujer y él mismo parecía sorprendido.

—ALBERTO VANASCO

41.

Juan, a punto de perder su niñez, se despertó aquella mañana con la sensación de que la casa, con todos sus muebles y sus gentes, sería llevada por el viento.

—DANIEL MOYANO

42.

Esperaron diez días, hasta que asomaron en el horizonte las velas de los primeros barcos.

—EDUARDO GUDIÑO KIEFFER

43.

El señor Smithson perdió el sueño y el apetito, se enfermó de los nervios y se le alteraron las facultades mentales. Seis meses después falleció.

—MARCO DENEVI

44.

Golpearon a la puerta.

—GERMÁN ROZENMACHER

45.

Por razones misteriosas, no se podía entrar en un cuarto de baño que estaba junto a mi dormitorio; en consecuencia, yo tenía que atravesar, para ir al baño, dos patios.

—SILVINA OCAMPO

46.

El sol me quemaba la cara; me quité el sombrero de corcho de tío Ignacio, que gustaba po-

nerme durante sus ausencias, y revolví el pelo para refrescarme con el aire que llegaba desde los sauces del canal.

—ABELARDO ARIAS

47.

Es posible que la fiebre descorra velos, clarifique momentos del pasado. Por eso, ahora, me acuerdo de Dolores, la guatemalteca que conocí en New York cuando tuve mi beca de estudiante. Dolores, tan sabia, tan lúcida, tan desbordante de alegría.

—ELIZABETH AZCONA CRANWELL

48.

Cuando entré en confianza, me llevaron al basural. Había montones de latas aplastadas, cáscaras de jugo negro. Había olor a carne muerta. El camión vomitó la carga. Me invitaron con vino, el olor se alejaba y volvía en olas, yo tenía miedo que se quedara en la piel.

—DANIEL RESNICH

49.

Vodka sin hielo, puro. Nada al tragarlo y, al instante, una cascada invertida de fuego blanco del estómago a la garganta.

—JUAN FORN

Una de las chicas bajó a comprar algo para festejar y volvió con varias botellas de vino, pan y fiambre. En dos minutos me llenaron la cama de miguitas. Yo por el vino tenía miedo: si llegaba a entrar la enfermera jefe, ni pensar la que se armaba.

—ANA MARÍA SHUA

## APUNTES PARA UN ITINERARIO PERSONAL

Es sorprendente ver cuán a menudo una frase anotada en una libreta produce inmediatamente otra frase.

—PATRICIA HIGHSMITH

(Quise dejar en blanco las siguientes páginas para que ustedes puedan escribir sus propias anotaciones.)





El arte vuela en torno de la verdad, pero con la decidida  
intención de no quemarse.

—FRANZ KAFKA

---

Si hubiera reglas inflexibles y esquemáticas para escribir,  
ya no quedarían escritores.

—JUAN CARLOS KREIMER

---

Escribir es fácil. Ponés el papel en la máquina y sangrás.

—RED SMITH

---

Tal es la magia del poema y tal es el verdadero misterio de la poesía: su capacidad para hacer progresar y mejorar la suerte de los espíritus humanos.

—GREGORY CORSO

---

El ideograma misterioso de la alegría es la palabra.

—ARTURO CARRERA

Si piensa que puede vivir sin escribir, no escriba.

—RAINER MARÍA RILKE

---

## SUGERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*El poeta —decía Chesterton— es el que pretende hacer entrar su cabeza en el cielo. El lógico es el que pretende hacer entrar el cielo en su cabeza y es su cabeza la que revienta.*

Ojalá que muchos de los títulos de esta lista lleguen a ser para ustedes lo que son para mí: consejeros siempre bien dispuestos, auténticos compañeros de ruta en la tormenta de la creación. Los elegí de entre la hojarasca por su transparencia y honestidad intelectual. Llaves estratégicas, no hablan sólo de literatura. Constantemente dicen cosas nuevas sin apelar a jergas incomprensibles: no se parecen para nada a esos mamotretos oscuros y fríos, equiparables a tratados de entomología y plagados de terminachos misteriosos tan al uso en ciertas capillitas. Se trata de libros bien escritos ellos mismos. No son absolutamente prácticos, pero tampoco son quiméricos. Van derecho al grano. Cuando razonan acerca de autores, obras y procedimientos, invariablemente significan, comunican y revelan. Por supuesto, son pocos. Pero no se extrañen de que más de uno de ellos, con su trato flexible y amable, logre *hacerles entrar la cabeza en el cielo*.

- Abreu Gómez, Ermilo. *Arte y misterio de la prosa castellana*. México, Oasis, 1969.
- Albalat, Antoine. *El arte de escribir y la formación del estilo*. Buenos Aires, Atlántida, sine data.
- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1969.
- Alonso, Martín. *Ciencia del lenguaje y Arte del estilo*. Madrid, Aguilar, 1955.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar, 1979.

- Bachelard, Gastón. *La llama de una vela*. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- Bayley, Edgar. *Estado de alerta y estado de inocencia*. Buenos Aires, Argonauta, 1989.
- Bértolo, Constantino. *El ojo crítico*. Barcelona, Ediciones B, 1990.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, sine data.
- Bradbury, Ray. *Zen en el arte de escribir*. Barcelona, Minotauro, 1995.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Barcelona, Tusquets, 1992.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 1994.
- Castillo, Abelardo. *Ser escritor*. Buenos Aires, Perfil, 1997.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Editorial Lumen, 1968.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Giardinelli, Mempo. *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires, Beas, 1992.
- Guitton, Jean. *El trabajo intelectual*. Madrid, Rialp, 1981.
- Highsmith, Patricia. *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona, Anagrama, 1986.
- Kreimer, Juan Carlos. *Cómo lo escribo*. Buenos Aires, Planeta, 1989.
- Lancelotti, Mario. *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba, 1974.



- Lancelotti, Mario. *Teoría del cuento*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- Pennac, Daniel. *Como una novela*. Bogotá, Editorial Norma, 1993.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Ediciones Fausto, 1993.
- Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición" y "Hawthorne". En *Obras en prosa*, vol. II. Barcelona, Universidad de Puerto Rico, 1969.
- Pound, Ezra. *El abc de la lectura*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1977.
- Pound, Ezra. *Guía de la Kultura*. Madrid, Ediciones Felmar, 1976.
- Rest, Jaime. *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires, CEAL, 1991.
- Rest, Jaime. *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires, CEAL, 1971.
- Rilke, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974.
- Surmelian, León. *Técnicas de la ficción narrativa*. Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1976.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1973.
- Zaid, Gabriel. *La poesía en la práctica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Hay  
tantos manuales,  
muchísimas antologías,  
otras tantas obras incitadoras,  
buenas revistas,  
diversas guías excelentes  
e introducciones perfeccionadas.

Pero recuerden,  
el mejor libro del mundo siempre  
es el cerebro propio.

—GIUSEPPE PREZZOLINI

## ÍNDICE TEMÁTICO

(por número de nota)

- adjetivación, 26; 31; 50; 58; 62; 65; **66**; 67
- arte, 15; 37; 44; **47**; 53; 92; 100
- bloqueo, 39; **40**; 41; 42; 44; 45; 46; 100
- chantocracia, 11; 30; 36; 40; 50; 57
- comparación, 9; **10**; 26; 37
- condensación, 26; 27; **55**; 56
- contexto, 12; 22; 31; **51**; 52; 74; 90
- descripción, 4; **5**; 8; 9; 11; **59**; **63**; 77; 90; 93; 98
- diálogo, 79; 83; 93; 95; 96; **97**; 98
- efectismo, 49; 70; 90; 99
- efecto, **48**; 70; 90; 99
- elipsis, 64; 67; 68; 69; 71; 72; 73; **74**; **76**; **77**; 78; 93; 94
- enumeración, 8; 27; 43; 63; 68; 98
- escena, 95; **96**; 97
- “espontaneidad”, 1; 20; **25**
- estructura, 32; **37**; 52; 53; 62; **71**
- eufonía, **14**; 33; 35; 97
- experimentación, 16; **18**; **20**; **21**; 48
- fusión, **27**; 36; 46; 56
- guía para la autocorrección, **28**; 46; **61**; **89**
- hipérbaton, **12**; **13**; 14; **16**; **17**
- imagen, 4; 5; 9; 10; 18; 20; 21; 24; 52; **53**; **55**
- incongruencia, 46; 62; 64; 65
- inspiración, 22; 24; 31; 32; 37; **38**; 39; 41; 42; 44; 45; 46; 52; 99
- lectura, 2; 19; 49; 70; **91**; 92; **93**; **94**
- metáfora, 9; 10; 37
- observación, **10**; 59; 60; 63; 64; 65; 98
- punto de vista, 62; 63; 64; 71; 72; **98**
- puntuación, 27; 32; **33**; **34**; **35**; **36**; 60; 79
- redundancia, 26; 31; 50
- resumen, **95**; 96; 98
- sinónimos, 51
- unidad de efecto, 48; **49**; 51; 70; 99
- verosimilitud, 92



# ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS CITADAS

## —A—

“A la orilla del río” (Giorgio Scerbanenco), 208  
*A sangre fría* (Truman Capote), 245  
*abc de la lectura, El* (Ezra Pound), 115  
 Abreu Gómez, Ermilo, 96  
 “Aceite de perro” (Ambrose Bierce), 96  
 “Adentro y afuera” (Gustavo Nielsen), 211  
 Akutagawa Ryunosuke, 207  
 Alas, Leopoldo, 181  
 Albalat, Antoine, 189  
 Alberti, Rafael, 129  
 “Algo había sucedido” (Dino Buzzati), 152; 238  
*Alien* (Ridley Scott), 145  
 Alighieri, Dante, 72; 194  
 “Alma en pena” (Víctor Coviello), 99; 102  
 “almohadón de plumas, El” (Horacio Quiroga), 210  
 Alonso, Dámaso, 32; 33  
 Alonso, Martín, 230  
*Ana Karenina* (León Tolstoi), 201  
 Anderson Imbert, Enrique, 232; 261  
*Antología de la poesía surrealista* (Aldo Pellegrini), 40  
*Antología del cuento fantástico* (Roger Caillois), 127  
 Apeles, 159  
*Apocalipsis* (Llamado de Juan), 146  
 Aragon, Louis, 40  
 “araña, La” (Hans Heinz Ewers), 127  
 Arias, Abelardo, 269  
 Aristarain, Adolfo, 144

Aristóteles, 19; 91  
 Arlt, Roberto, 93; 186; 187  
 Arnim, Achim von, 127  
 Arp, Jean, 39  
 Arreola, Juan José, 45; 226  
*arte de la historieta, El* (Juan Antonio de Laiglesia), 212  
 “asesinos, Los” (Ernest Hemingway), 151; 207  
*Así se lee la historieta* (Germán Cáceres), 185  
 Asimov, Isaac, 180  
 Asturias, Miguel Ángel, 219  
 Austen, Jane, 218  
*aventureros, Los* (José Giovanni), 202  
 Azcona Cranwell, Elizabeth, 269  
 Azorín (José Martínez Ruiz), 31; 134

## —B—

Bacigalupo, Luis, 116  
 Bajaría, Juan-Jacobo, 181  
 Balzac, Honoré de, 88; 90; 194; 200  
*barbero de Sevilla, El* (Gioacchino Rossini), 92  
 “barril de amontillado, El” (Edgar Allan Poe), 210  
 Battista, Vicente, 94; 190; 207  
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 64; 65  
 Beethoven, Ludwig van, 196  
 Bègue, Carlos, 260  
 Benítez, Luis, 267  
*Biblia*, 192; 198  
 Bierce, Ambrose, 96; 224  
 “Bill” (John Landis), 232  
 Bini, Rafael, 265  
 Bioy Casares, Adolfo, 71; 262  
 Blaisten, Isidoro, 151; 214

- Boccaccio, Giovanni, 191; 192  
 “Bola de sebo” (Guy de Maupassant), 114  
 Borges, Jorge Luis, 13; 20; 31; 59; 64; 162; 178; 190; 191; 194; 199; 205; 218; 245  
 Bradbury, Ray, 74; 75; 79; 80; 81; 195; 241  
 Brasca, Raúl, 261  
 Breton, André, 39; 40; 78  
 Briante, Miguel, 266  
 “buitre, El” (Franz Kafka), 138  
 Burroughs, William, 36  
 Burton, Tim, 145  
 Buzzati, Dino, 152; 238
- C—  
 Cáceres, Germán, 185  
 “caída de la Casa Usher, La” (Edgar Allan Poe), 201  
 Caillois, Roger, 127  
 Cané, Miguel, 259  
 Capote, Truman, 159; 245  
*caracteres, Los* (Jean de La Bruyère), 44  
 Cardenal, Ernesto, 108  
 Carpentier, Alejo, 199  
 Carradine, David, 157  
 Carrera, Arturo, 277  
*Carrie* (Stephen King), 198  
 Carson, Tarik, 57  
 Caruso, Marcelo, 265  
 Castellani, Leonardo, 266  
 Castillo, Abelardo, 13; 34; 111; 161; 196; 197  
 Castro, Antonio, 182  
 Catulo, Cayo Valerio, 38  
 Cela, Camilo José, 129  
*Celestina, La* (Fernando de Rojas), 161  
 Cervantes, Miguel de, 18; 191  
 César, Cayo Julio, 21  
 Chandler, Raymond, 185  
*Charlando con Superman* (Germán Cáceres), 186  
 Chateaubriand, François-René, vizconde de, 43; 51  
 Cheever, John, 152  
 Chéjov, Anton, 96; 113; 200; 205; 207; 225  
 Chernov, Carlos, 154  
 Chesterton, Cecil, 213  
 Chesterton, Gilbert Keith, 279  
*Chesterton, Los* (Cecil Chesterton), 213  
*Chips*, 212; 213  
 Chitarroni, Luis, 178  
 Cicerón, Marco Tulio, 180  
 “clara medianoche, Una” (Walt Whitman), 73  
*Clarín*, 13  
 Colette (Sidonie Gabrielle), 178  
 Collins, Carvel, 179  
 Collins, Wilkie, 211  
*Confesiones de escritores (The Paris Review)*, 178  
 Conrad, Joseph, 22; 23; 199  
 Coppola, Francis, 222  
 “corazón delator, El” (Edgar Allan Poe), 92  
 Corso, Gregory, 276  
 Cortázar, Julio, 65; 67; 96; 151; 238  
 Costantini, Humberto, 264  
 Coviello, Víctor, 99; 101; 102  
*Crimen y castigo* (Fiódor Mijáilovich Dostoievski), 198  
*cristales soñadores, Los* (Theodore Sturgeon), 143  
 Croci, Daniel, 57  
*Cronos* (Guillermo del Toro), 144; 145; 146  
*Cuasar*, 122  
 “cuervo, El” (Edgar Allan Poe), 140  
 Cupit, Aarón, 259
- D—  
 “dama del perrito, La” (Anton Chéjov), 225; 245  
 Darío, Rubén, 108

*Dashiell Hammett* (Diane Johnson), 157  
 “De la sociedad y la conversación” (Jean de La Bruyère), 44  
 “Decálogo de la serenidad” (Juan xxiii), 159  
 “Decálogo del perfecto cuentista” (Horacio Quiroga), 113; 127; 139; 140  
 Del Toro, Guillermo, 144  
 Delaney, Juan José, 260  
 Delany, Samuel R., 143  
 Delucchi, Silvia, 161  
*Demián* (Hermann Hesse), 206  
 Denevi, Marco, 268  
 “Desayuno” (Jacques Prévert), 133; 134  
 “Deseos” (Guy de Maupassant), 113  
 Desiderato, Adrián, 129; 130  
*desquite, El* (Rubén Tizziani), 229  
 Di Benedetto, Antonio, 266  
 “día de espera, Un” (Ernest Hemingway), 17  
*Diario de Poesía*, 38  
*dibujo de aventuras, El* (Germán Cáceres), 185  
*Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* (Manuel Seco), 28  
*Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española), 28  
*Diccionario de uso del español* (María Moliner), 28; 97  
 Dios, 32; 61; 96; 113; 145; 153; 239; 244  
*Divina Comedia* (Dante Alighieri), 194  
*Don Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes), 138  
 “Dos amigos” (Guy de Maupassant), 14; 16  
*Drácula* (Bram Stoker), 19; 81

—E—

Echeverría, Esteban, 260  
*Eclesiástico* (Ben Sirá), 114  
*Egoist, The*, 108  
 Eliot, Thomas Stearns, 37; 104  
 Ellington, Duke, 188  
 “embriones del violeta, Los” (Angélica Gorodischer), 228  
*En frasco chico* (Silvia Delucchi y Nomi Pendzik), 161  
 “En una estación del Metro” (Ezra Pound), 107  
*Eneida* (Virgilio), 198  
*Epístolas* (Horacio), 112  
*Escalera al cielo* (Daniel Link), 180  
 “escalera, La” (Isidoro Fernández Flores), 210  
*Escrito sobre un cuerpo* (Severo Sarduy), 36  
 “estufa para Matías Goldoni, Una” (Abelardo Castillo), 203  
 Ewers, Hans Heinz, 127  
*Expreso Nova* (William Burroughs), 36  
 “Éxtasis” (Carlos Gardini), 121; 122; 127  
*extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, El* (Robert Louis Stevenson), 235  
 “Ezra Pound” (William Van O'Connor), 110

—F—

*Fábula de Polifemo y Galatea* (Luis de Góngora y Argote), 32  
*Fahrenheit 451* (Ray Bradbury), 195  
 Faulkner, William, 106; 199  
 Favio, Leonardo, 153  
 Feiling, C. E., 154  
 Felipe, León, 186  
 Fernández Barragán, Cristina, 258  
 Fernández Flores, Isidoro, 154; 210; 211  
 Fernández, Macedonio, 263  
 Filloy, Juan, 265

- “Filosofía de la composición” (Edgar Allan Poe), 91; 140  
*final de la calle, El* (Vicente Battista), 190  
*Final del juego* (Julio Cortázar), 65  
*Finnegans Wake* (James Joyce), 222  
 Flaubert, Gustave, 113; 114; 115; 116  
*Flecha en la niebla* (Hugo Mujica), 243  
 Fondevila, Gabriela, 81; 82; 83; 84; 88  
 Ford, John, 92  
 Forn, Juan, 269  
 France, Anatole, 96  
*Frankenstein* (Mary Shelley), 81  
 Freidemberg, Daniel, 13  
 Freud, Sigmund, 76; 78  
*“From the Antigone”* (William Butler Yeats), 108
- G—  
 Gálvez, Manuel, 259  
 García Márquez, Gabriel, 71; 196; 218; 219  
 Gardel, Carlos, 188  
 Gardini, Carlos, 27; 122; 123; 127; 149  
 “gato negro, El” (Edgar Allan Poe), 92; 136; 236; 238  
 Gelman, Juan, 38  
*Génesis (Biblia)*, 157  
 Gershwin, George, 188  
 Gestalt, 136  
 Giardinelli, Mempo, 264  
 Gide, André, 90  
*Gilgamés* (Anónimo), 222  
 Giovanni, José, 202  
 Gironde, Oliverio, 32; 38; 103  
 Goligorsky, Eduardo, 261  
 Góngora y Argote, Luis de, 31; 32; 33; 34; 35  
 Goodis, David, 72  
 Gorodischer, Angélica, 228  
 Goytisolo, José Agustín, 129  
 Granata, María, 262  
 Gudiño Kieffer, Eduardo, 268  
 Güiraldes, Ricardo, 138; 264  
 “Gúsev” (Anton Chéjov), 200  
 Gusmán, Luis, 266  
*Gutiérrez a secas* (Vicente Battista), 190
- H—  
 Hagel Echeñique, Jaime, 238  
*Hamlet* (William Shakespeare), 192  
 Hammett, Dashiell, 90; 92; 127; 155; 156; 157; 158; 162; 197  
 “Hawthorne” (Edgar Allan Poe), 91; 92; 140  
 Heker, Liliana, 14; 113  
 Hemingway, Ernest, 16; 17; 115; 146; 150; 151; 197; 198; 199; 203; 207; 222  
*hermanos Rico, Los* (Georges Simeon), 89  
 Hernández, Miguel, 129  
 Hesse, Hermann, 205; 206  
 Highsmith, Patricia, 178; 271  
 Hill, Walter, 182  
 Hitchcock, Alfred, 145; 187  
 Hitler, Adolf, 195  
 Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus, 127  
 Holderlin, Johann Christian Friedrich, 206  
 “hombre y la víbora, El” (Ambrose Bierce), 224  
 Horacio Flaco, Quinto, 43; 102  
 Hugo, Victor-Marie, 92  
 Huidobro, Vicente, 131; 132  
 Hulme, Thomas Ernest, 104
- I—  
*I Ching* (Atribuido a Fu-Hi), 77  
 “Infierno” (Dante Alighieri), 198  
 “iniciación, La” (María Eugenia Múgica), 23  
 Iparraguirre, Sylvia, 259



—J—

*Jabalí, El*, 38  
 Jackson, Peter, 153  
 Jacobs, William W., 152; 202  
 Jiménez, Juan Ramón, 27; 28  
 Jobson, Bernardo, 265  
 Johnson, Diane, 157  
 Joyce, James, 89; 196; 197; 206  
*juego de la palabra, El* (Graciela Komerovsky y Nomi Pendzik), 161  
*Julio César* (William Shakespeare), 204  
 “Juventud” (Joseph Conrad), 22

—K—

Kafka, Franz, 138; 191; 206; 273  
 Kavafis, Constantino P., 205  
 Khayyam, Omar, 185  
 Kierkegaard, Soren, 206  
 King, Stephen, 43; 51; 197; 198  
 Kipling, Rudyard, 113  
 Komerovsky, Graciela, 161  
 Kovadloff, Santiago, 68; 69  
 Kreimer, Juan Carlos, 274  
 Kundera, Milan, 191  
*Kung Fu* (Warner Bros.), 157

—L—

La Bruyère, Jean de, 44; 47  
*La Cosa*, 144  
 Laiglesia, Juan Antonio de, 212; 214  
 Lamborghini, Leónidas, 38; 82  
 Landis, John, 232; 233; 234  
 Les Luthiers, 78  
 Lezama Lima, José, 129  
 Link, Daniel, 180  
 Li Po, 18; 185  
*Libro de Buen Amor* (Juan Ruiz), 125  
*literatura y el lector, La* (Arthur Nisin), 190  
*lobo estepario, El* (Hermann Hesse), 205  
*Lolita* (Vladimir Nabókov), 214

London, Jack (John Griffith), 207  
 Lorca, Federico García, 38; 108  
*Lord Jim* (Joseph Conrad), 199  
 Lugones, Leopoldo, 259  
 Luppi, Federico, 144

—M—

*Macbeth* (William Shakespeare), 204  
 MacDonald, John D., 179  
 Machado, Antonio, 181  
 Madariaga, Francisco, 38  
 “madre de Ernesto, La” (Abelardo Castillo), 34  
 Maldonado, Wenceslao, 262  
 Manauta, Juan José, 258  
 Mann, Thomas, 206  
 Manrique, Jorge, 154  
 Maradona, Diego Armando, 32  
 Marechal, Leopoldo, 223  
*Mars Attacks!* (Tim Burton), 61; 62  
 Martini, Juan, 267  
*Más que humano* (Theodore Sturgeon), 143  
*Matin, Le*, 178  
 Maupassant, Guy de, 14; 15; 113; 114; 115; 116  
*Maus* (Art Spiegelman), 186  
*Megafón, o La guerra* (Leopoldo Marechal), 223  
 Méliès, Georges, 222  
 Meyer, Mirta, 58  
*Mi lucha* (Adolf Hitler), 195  
*Miedo en la noche* (Robert Sheckley), 215; 216; 221  
*Mimic* (Guillermo del Toro), 145; 146  
 Mir, Lalo, 76  
 Miró, Gabriel, 51  
*Misery* (Stephen King), 43  
*Mixtión* (Luis Bacigalupo), 120  
 Moliner, María, 28; 53; 97; 153  
 Monroe, Marilyn (Norma Jeane Mortenson), 135  
 Montaigne, Michel Eyquem de, 32; 153

- Mora, Rigoberto, 144  
 Moyano, Daniel, 267  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 193; 206  
*muertos, Los* (Vicente Battista), 190  
 Múgica, María Eugenia, 23; 24; 25; 235  
 “Mujer en Buenos Aires” (Adrián Desiderato), 129  
 Mujica Lainez, Manuel, 150  
 Mujica, Hugo, 239  
*Música para camaleones* (Truman Capote), 245
- N—  
 Nabókov, Vladimir, 214  
*Narración de Arthur Gordon Pym* (Edgar Allan Poe), 203  
 Neruda, Pablo (Neftalí Reyes), 108  
*Neuromante Inc.*, 141  
 Nielsen, Gustavo, 211  
 Nietzsche, Friedrich, 56; 75  
 Nisin, Arthur, 190  
 “No se culpe a nadie” (Julio Cortázar), 65; 96  
*Noche abierta* (Hugo Mujica), 239
- O—  
*Obras* (Gustavo Adolfo Bécquer), 64  
 Ocampo, Silvina, 268  
*Oesterheld* (Germán Cáceres), 185  
*Of Doubts and Dreams* (Samuel R. Delany), 143  
 Olivier, sir Lawrence, 46; 47  
*Otelo* (William Shakespeare), 204  
*otras puertas, Las* (Abelardo Castillo), 34  
*Otras voces, otros ámbitos* (Truman Capote), 159
- P—  
 Pablo, san, 75  
 “pacto con el diablo, Un” (Juan José Arreola), 226  
*pájaros, Los* (Alfred Hitchcock), 145; 146  
*palabra inicial, La* (Hugo Mujica), 239  
*Palabras* (Jacques Prévert), 133  
*Para albergar una ausencia* (Hugo Mujica), 239  
*Paraíso vacío* (Hugo Mujica), 244  
*Paris Review, The*, 150  
 “Partita” (Ingrid Terrile), 237  
 Pasini, Delia, 38  
 “pata de mono, La” (William W. Jacobs), 152; 202  
*patas de la mentira, Las* (Miguel Rodríguez Arias), 76  
 Patton, George, 27  
 Paz, Octavio, 108  
 Pellegrini, Aldo, 40; 41  
 Pendzik, Nomi, 161  
 “pequeño asesino, El” (Ray Bradbury), 81  
 Perlongher, Néstor, 72  
*piedra lunar, La* (Wilkie Collins), 212  
 Piglia, Ricardo, 265  
 Pirandello, Luigi, 199  
 Pizarnik, Alejandra, 38  
*Platero y yo* (Juan Ramón Jiménez), 27  
 Plinio (Cayo Plinio Secundo), 159  
 Poe, Edgar Allan, 38; 91; 92; 113; 136; 138; 139; 140; 141; 143; 144; 151; 152; 192; 194; 198; 201; 202; 203; 207; 210; 238  
*Poética* (Aristóteles), 19  
*Poetry*, 108  
 Pound, Ezra, 92; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 109; 110; 111; 115; 148  
 “pozo y el péndulo, El” (Edgar Allan Poe), 141; 143; 151; 201; 238  
 Prévert, Jacques, 39; 133; 134; 135; 138  
 Prezzolini, Giuseppe, 282  
 Primera Carta a los Corintios (san Pablo), 75  
 Puig, Manuel, 198; 261

—Q—

Quasimodo, Salvatore, 21; 148; 243  
*Quijote* (Miguel de Cervantes), 18;  
 191  
 Quiroga, Horacio, 79; 113; 127;  
 130; 131; 139; 140; 197; 207;  
 210; 239

—R—

Resnich, Daniel, 269  
*resplendor, El* (Stephen King), 198  
 Rest, Jaime, 19  
*Retórica* (Aristóteles), 20  
 “Reunión” (John Cheever), 152  
 Revagliatti, Rolando, 263  
*Ricardo III* (William Shakespeare),  
 204  
 Rilque, Rainer María, 278  
 Riquer, Martín de, 18  
*Robinson Crusoe* (Daniel Defoe),  
 205  
 Rodríguez Arias, Miguel, 76  
*Romeo y Julieta* (William Shakes-  
 peare), 204  
 Rossini, Gioacchino, 92  
 Rozenmacher, Germán, 268  
 Ruiz, Juan, 125; 127  
 Rulfo, Juan, 227; 228

—S—

Sabato, Ernesto, 27; 60  
 Safo, 72  
 Salgari, Emilio, 205  
 Salinger, Jerome David, 198  
 “salvación, La” (Isidoro Blaisten),  
 151  
 Sampaolesi, Mario, 263  
 Sarduy, Severo, 36  
 Sarmiento, Domingo Faustino, 261  
 Sartre, Jean-Paul, 57; 150; 206  
 Scerbanenco, Giorgio, 208; 210  
 Schujer, Silvia, 45  
 Seco, Manuel, 28; 177  
*Sed adentro* (Hugo Mujica), 239  
 “Sennin” (Ryunosuke Akutagawa),  
 207


*señor Presidente, El* (Miguel Ángel  
 Asturias), 219  
 Shakespeare, William, 46; 56; 177;  
 192; 204; 230  
 Sheckley, Robert, 215; 216; 221  
 Shelley, Mary, 81  
 Shua, Ana María, 270  
*Si hay un ángel que me espera*  
 (Gabriela Fondevila), 81  
*Siddharta* (Hermann Hesse), 205  
 “signos del horror, Los”, 231  
*silencio primordial, El* (Santiago  
 Kovadloff), 68  
 Silvestre, Susana, 262  
 Simenon, Georges, 89; 178; 179  
*Sirocco* (Vicente Battista), 190  
 Smith, Red, 275  
*Sobre héroes y tumbas* (Ernesto  
 Sabato), 27  
 Sófocles, 192  
 Soi Chan Ta, 56; 93  
*Solemne y mesurado* (Hugo Mu-  
 jica), 243  
*Soñar el paraíso* (Germán Cáce-  
 res), 185  
 Soriano, Osvaldo, 68; 247  
 Sorrentino, Fernando, 264  
 Spiegelman, Art, 186  
 Stevenson, Robert Louis, 194; 201;  
 235; 238  
 Stoker, Bram, 19; 20; 81  
 Sturgeon, Theodore, 143; 144; 198  
*Sucesos argentinos* (Vicente Ba-  
 ttista), 190  
 Sukaczer, Verónica, 260  
 Surmelian, Leon, 141









—T—







Tacca, Óscar, 232  
*tango de l'homme de paille, Le* (Vi-  
 cente Battista), 190  
 Tarantino, Quentin, 152  
*Teoría y técnica del cuento* (Enri-  
 que Anderson Imbert), 232  
 Teresa de Jesús, Santa, 98





- Terrile, Ingrid, 237  
 "terror al acuario, El" (Luis Baci-  
 galupo), 116; 117  
*Tiempo de revancha* (Adolfo Arista-  
 rain), 144  
*Tiempos violentos* (Quentin Taran-  
 tino), 152  
*tierra baldía, La* (Thomas Stearns  
 Eliot), 104  
 Tizziani, Rubén, 229  
 Tolstoi, León Nicolaievich, 197;  
 201  
*Traficantes de la selva* (Germán  
 Cáceres), 185  
*Tratado del estilo* (Louis Aragon),  
 40  
*Treinta poemas escritos en invier-  
 no* (Adrián Desiderato), 129  
*tres mosqueteros, Los* (Alejandro  
 Dumas, padre), 205  
 "Tristeza" (Anton Chéjov), 207  
 Twain, Mark (Samuel Langhorne  
 Clemens), 106  
 Tzara, Tristán, 35; 36
- U—  
*Ulises* (James Joyce), 89; 195  
 "última tormenta, La" (Carlos  
 Gardini), 27  
 Unamuno, Miguel de, 21; 72  
 "Unión libre" (André Breton), 78
- V—  
 Valéry, Paul, 13  
 Vallejo, César, 69  
 Van O'Connor, William, 110  
 Vanasco, Alberto, 267  
 Verne, Julio, 205  
 Verolín, Irma, 263  
*Versos* (Guy de Maupassant), 113  
*viejo y el mar, El* (Ernest Heming-  
 way), 151  
*voces de la novela, Las* (Óscar  
 Tacca), 232  
 Voltaire (François-Marie-Arouet),  
 246
- W—  
 Wagner, Richard, 52  
 Wallace, Irwin, 158  
*Weird Tales*, 127  
 West, Morris, 158  
*Western Advertising*, 155  
 Whitman, Walt, 71; 72; 73; 75  
 Wilde, Oscar, 90  
 Willis, Bruce, 152
- X—  
*Xul*, 38
- Y—  
 "Y enseguida atardece" (Salvatore  
 Quasimodo), 21; 243  
 Yeats, William Butler, 108
- Z—  
 Zamboni, Marcelo, 45  
 Zelarayán, Ricardo, 38; 81  
*Zen en el arte de escribir* (Ray  
 Bradbury), 74; 80; 241








# ÍNDICE GENERAL

(Las notas tildadas con el icono  incluyen ejercitación)





1. ELOGIO DE LA CORRECCIÓN .....	13
Hacia una ética de la escritura. El problema de la “espontaneidad” y de la “pureza”.	
2. ENTRANDO EN CALOR  .....	14
La contundencia de un buen comienzo. Síntesis y sobrecarga del estilo. Aprender del error.	
3. DE LAS PROPIEDADES DEL VIDRIO  .....	16
Hemingway y la concisión del estilo.	
4. PAVADA DE PROSA  .....	18
Parodia de estilo sobrecargado. Descripción y sentido visual.	
5. AMANECER CON EL VAMPIRO  .....	19
Autenticidad de la descripción. La “belleza tradicional”. Descripción dinámica.	
6. EL SOL SALE PARA TODOS. ....	20
Estilo exacto y estilo verborrágico.	
7. VENI, VIDI, VICI. ....	21
Ser conciso. No escribir más de la cuenta.	
8. EL SOL SALE PARA TODOS II  .....	22
Enumeración y descripción. Tempo evocativo.	
9. BRILLOS  .....	23
Concisión no es igual a insuficiencia expresiva. Creación de metáforas e imágenes.	
10. VER, VER, VER  .....	26
Nuestra capacidad de asociación. La contemplación en la creación de comparaciones y metáforas.	
11. PERDER EL MIEDO  .....	27
Los recursos de estilo son herramientas.	





12. UN VIEJO TRUCO 	28
Práctica en el uso del hipérbaton.	
13. PASAPORTE AL TERROR 	29
Uso incorrecto del hipérbaton.	
14. CUESTIÓN DE OÍDO 	31
Alteración del orden de la frase: posibilidades sonoras.	
15. LA LEY DE LA CALLE	31
La palabra viva. Gramática y realidad. Relacionarse con las palabras.	
16. UNA POESÍA EXPERIMENTAL	32
Góngora y el hipérbaton como experimento.	
17. LAS VUELTAS QUE TIENE LA FRASE	34
Nuevos significados a partir del hipérbaton.	
18. JUGAR CON PAPEL PICADO 	35
Posibilidades del azar. Experimentación dadá. Obtención de células poéticas y células narrativas.	
19. LA DICHA EN ACCIÓN 	37
Vivir la poesía. “Entender” la poesía. Ser menos críticos, ser más humanos. La poesía y la palabra justa. Vasos comunicantes entre prosa y poesía.	
20. BRILLOS II	38
Surrealismo e imaginación. Los surrealistas también coregían.	
21. DESPARRAMANDO CADÁVERES SOBRE LA MESA 	40
Surrealismo y azar. Creación de “cadáveres exquisitos”.	
22. DETENERSE	42
Inspiración y corrección. No apurarse.	
23. LA VERDAD ESTÁ A LA VUELTA DE LA ESQUINA	44
Simplicidad vs. pomposidad. Expresión natural de las ideas.	










24. ¿EN QUÉ CONSISTE LA DIFICULTAD? .....	46
Del pensamiento al lenguaje escrito. El “software literario”. La inspiración mal entendida.	
25. HABLE SIR LAWRENCE .....	46
Sobre la espontaneidad y el trabajo.	
26. POR DÓNDE EMPEZAR A CORREGIR  .....	47
Expresiones “artísticas” y rebuscadas. Adjetivos de más. Repetición de palabras. Traducción de las ideas en términos claros.	
27. POR DÓNDE SEGUIR .....	51
Necesidad de repetir el proceso de corrección. Fusión de frases. Síntesis y condensación.	
28. UNA DE CAL  .....	54
Resumen de los procedimientos iniciales de la corrección.	
29. UNA DE ARENA .....	55
En el arte no existen dogmas ni recetarios. Claridad: denominador común de los buenos escritores. Relojería vs. literatura.	
30. HABLANDO EN CHINO .....	56
Pequeña crítica a la chantocracia. Nuestra propia historia, con nuestras propias palabras.	
31. HABLANDO CLARO (SEGUNDO ELOGIO DE LA CORRECCIÓN) .....	58
Reportaje a Mirta Meyer. Importancia del <i>editing</i> . Qué significa “escribir mejor”. El contexto pide las correcciones. Cuándo parar de corregir.	
32. ENTRE EL CIELO Y EL INFIERNO  .....	59
Temperamentos literarios. La necesidad de detenerse para corregir en frío. La puntuación determina significados.	
33. CUESTIÓN DE OÍDO II  .....	61
Uso equivocado de los signos de puntuación. Los “problemas con las comas”. Cura eficaz para el mal de puntuar incorrectamente.	





34. ESCRIBIENDO EN COMA.....	63
Más “problemas con las comas”: el exceso y el defecto.	
Uso arbitrario de la coma.	
35. ESCRIBIENDO EN COMA II.  .....	64
Coma, eufonía y ritmo. Cómo descubrir comas de más.	
36. EFECTOS ESPECIALES  .....	65
Cortázar y la puntuación intencionadamente errónea.	
Puntuación y <i>tempo</i> narrativo.	
37. COMO MONO CON NAVAJA  .....	68
Del silencio a la noción de forma. Rutina y vitalidad.	
Cómo descubrir expresiones sobrantes.	
38. <i>ESO</i> EXISTE  .....	71
Las ganas de escribir. Cómo aprovechar la inspiración.	
39. LA LISTA DE WHITMAN  .....	72
Respondiendo a la pregunta “¿sobre qué escribir?”	
40. MAS NAIDES SE CREA OFENDIDO .....	73
Bloqueo de la creatividad.	
41. EN VUELO HACIA LO INDECIBLE .....	74
Cómo empezar a superar las crisis de aridez.	
42. ASOMANDO LA NARIZ EN EL ABISMO  .....	76
Entrevista a Miguel Rodríguez Arias. La asociación libre aplicada a la creación. Cómo preparar una lista de temas propios.	
43. AMOR SIN BARRERAS .....	78
Un recreo con André Breton.	
44. AMOR SIN BARRERAS II (LAS LISTAS DE BRADBURY)  .....	79
Superando el bloqueo. La Musa y El Inconsciente.	
Arte es re-presentación.	
45. PARIRÁS CON DOLOR. ....	81
La angustia posparto: qué hacer después de la <i>opera prima</i> .	












46. HACIA UNA MATERNIDAD RESPONSABLE .....	83
El proceso de corte y corrección aplicado a la poesía. Cómo rescatar la imagen en medio del ruido. La concisión ayuda a detectar incongruencias.	
47. ¡INSERVIBLES DEL MUNDO, UNÍOS! .....	89
Definición joyceana del arte. La inutilidad del arte según Oscar Wilde.	
48. BAJO BANDERA .....	90
Meta principal de la literatura: habla Hammett. Provocando un efecto en el otro.	
49. LETRADURA / LITERATURA / LITERATURA  .....	91
Poe y el fenómeno de la unidad de efecto. Qué significa buscar la unidad de efecto. Efecto vs. efectismo.	
50. SOI CHAN TA ATACA DE NUEVO .....	93
Cómo medir la eficacia de un taller literario. <i>Acromegalia Literaria</i> : el mal de la hinchazón estilística.	
51. TRES REGLAS DE ORO .....	95
El contexto reina.	
52. LA SANTA TIJERA  .....	97
Desconfiando de la inocencia y de la espontaneidad. Valor de la inspiración. Un “comienzo inspirado”: ejemplo de corte en beneficio del total. Cómo aprovechar el material desechado.	
53. MAESTRO DE LOS MAESTROS  .....	103
Pound y las ideas del imaginismo. Reflexiones de Pound sobre el arte de escribir.	
54. GENIO Y FIGURA .....	105
Una palabra alentadora de parte de Mark Twain.	
55. LA SANTA TIJERA II: POUND EN ACCIÓN  .....	106
Proceso de creación del poema “En una estación del Metro”, de Pound. Filosofía del corte. Las imágenes usadas como ornamentos. La “intensidad secundaria”. Condensación de imágenes.	

56. CÓLERA YEATS .....	108
“Tengamos siempre dispuesta la goma de borrar”: Pound corrigiendo un poema de Yeats. Análisis del proceso de corte y condensación.	
57. MAGUILLA GORILLA .....	111
<i>Ser otro</i> : cómo aprender a detectar problemas en los propios textos. Resistirse a corregir tiene que ver con la soberbia. Los “genios incomprensidos” y el silencio creativo.	
58. SU MEJOR ALUMNO .....	113
Flaubert y Maupassant: <i>cundo encuentres un verdadero maestro, que tus pies gasten su umbral</i> .	
59. HISTORIA DEL OJO  .....	115
Flaubert, Maupassant y el arte de observar. Cómo procurar descripciones precisas y vivaces.	
60. ¿QUIÉN DIJO QUE LA POESÍA NO SE TOCA? .....	116
Entrevista a Luis Bacigalupo. Cómo trabajar con la observación. Análisis del poema “El terror al acuario”. Ejemplo de trasposiciones de escenarios. Uso de la puntuación en la creación de atmósferas. Uso de expresiones “prestigiosas”. Nuevo elogio de la corrección.	
61. PASANDO REVISTA .....	120
Incorporando elementos de corte y corrección a nuestro arsenal.	
62. OJO  .....	121
Entrevista a Carlos Gardini. Cómo resolver un problema de punto de vista y ganar expresividad en el procedimiento.	
63. DE CARNE SOMOS  .....	125
Juan Ruiz y el punto de vista. La observación y la enumeración aplicadas a la descripción viva. Cómo entrenarse en la observación. Ejercitando la descripción dinámica. Quiroga: contar “desde adentro” y punto de vista.	
64. CAYENDO EN LA TRAMPA  .....	127
La elipsis en el arte de observar. Cómo trabajar con percepciones distorsionadas de los personajes.	

65. LA ÑATA CONTRA EL VIDRIO 	129
La percepción alterada en poesía. Un ejemplo de adjetivación en beneficio del color.	
66. COLAS DE COLOR 	130
Dos enemigos de la sobreadjetivación: Huidobro y Quiroga. Cómo testear la adjetivación propia.	
67. DERECHO VIEJO 	133
Prévert: cómo es posible conmover con recursos mínimos.	
68. EL TODO ES MAYOR QUE LA SUMA DE LAS PARTES 	135
Marylin Monroe y la Gestalt: en viaje hacia la elipsis.	
69. LA LECCIÓN DEL MAESTRO 	136
Descripción elíptica en “El gato negro”, de Poe. Aprendiendo a eliminar lo que sobra.	
70. PASIÓN 	139
Breve canto de amor a Poe. La influencia del maestro en la literatura actual.	
71. UN CAOS PERFECTO 	140
Cómo seleccionar los motivos imprescindibles. Privilegiar lo relevante sobre lo superficial.	
72. NO ESCRIBIR MÁS DE LA CUENTA 	143
Mostrar sólo aquello que afecta al personaje.	
73. ARTE Y SEDUCCIÓN	144
La elipsis en el cine: reportaje a Guillermo del Toro. Dejando “insatisfecho” al espectador.	
74. JUGANDO A LA ESCONDIDA 	147
Definición de elipsis. Empezando a trabajar con la elipsis. Elipsis y contundencia expresiva vs. lucimiento retórico y debilidad de conceptos.	
75. ADVERTENCIA IMPORTANTE	149
No confundir concisión con telegrafía. Frase corta vs. frase larga, una contienda estéril. Gardini: <i>la frase tiene que tener el ritmo de la acción</i> .	

76. LA TEORÍA DEL ICEBERG 	150
Elipsis, recurso básico de Hemingway. El porqué de la brevedad de <i>El viejo y el mar</i> . Practicando la poda.	
77. “¿VES AQUELLO QUE ESTÁ EN LAS SOMBRAS?” 	151
Colmo de la elipsis: el final de “El pozo y el péndulo”. Sin describir nada, describirlo todo. Tarantino y la elipsis en <i>Tiempos violentos</i> .	
78. EL ESTILO “HABLADO” QUE PEDÍA MONTAIGNE	153
Al hablar hacemos elipsis continuamente. Verbosidad no es lo mismo que elocuencia. Escribir bien: expresar con palabras propias lo esencial del concepto.	
79. EL MAESTRO DE LA CONTINENTAL 	155
No es simple ser simple. La desgrabación de reportajes como vía a la naturalidad.	
80. GENIO Y FIGURA II	157
Dos píldoras para combatir el desaliento: Hammett y un poco de <i>Kung Fu</i> .	
81. PERSEVERAR SIGNIFICA... ESCRIBIR TODOS LOS DÍAS 	158
Una línea cada día estimula y sienta bien. La ley del entrenamiento.	
82. LOS CAZAFANTASMAS	160
La importancia del lugar de trabajo.	
83. LA LEY DE LA CALLE II	160
Lengua hablada y lengua escrita. Abelardo Castillo: galeguismos vs. realidad.	
84. DEL DICHO AL HECHO	161
Entrevista a Noemí Pendzik. Por qué no es tan sencillo pasar del idioma hablado al escrito. Escribir teniendo en cuenta al otro.	
85. ¡SOCORRO, SOCORRO! (TREINTA EJEMPLOS DE CORRECCIÓN)	163
¡Pues eso!	

86. PENSANDO EN EL OTRO: COMPLEJIDAD VS. COMPLICACIÓN . 	177
<i>La modesta y secreta complejidad borgeana.</i>	
87. COLETTE COMO ORÁCULO .....	178
Lo que hacía Simenon con las oraciones bellas. Parlotear es una cosa y contar es otra. La intromisión según MacDonald.	
88. DE LAS PROPIEDADES DEL VIDRIO II 	180
Asimov y el arte de parecer sin arte: estilo despojado y estilo pomposo. Walter Hill y el flujo narrativo.	
89. EL CAJÓN DE LAS HERRAMIENTAS .....	183
Nuevo vistazo a los principales recursos del corte y la corrección. Advertencia de Chandler sobre la impotencia.	
90. PENSANDO EN EL OTRO II: DE EFECTOS Y DEFECTOS .....	185
Entrevista a Germán Cáceres. El contexto determina la belleza. En qué se diferencian efecto y efectismo. La sobreabundancia es mala consejera: el caso de la descripción.	
91. EL VICIO MÁS ADMIRABLE DE TODOS LOS TIEMPOS 	188
Elogio de la lectura.	
92. DESPUNTANDO EL VICIO .....	190
Entrevista a Vicente Battista. Escribir es dialogar con el lector. Kundera y los pactos de lectura. Verosimilitud y veracidad. El común denominador de las grandes obras. El problema del qué y del cómo. Amar los libros y la lectura. El overol de García Márquez.	
93. DESPUNTANDO EL VICIO II .....	196
Entrevista a Abelardo Castillo. La lectura creativa: cómo asimilar autores universales para urdir la propia creación.	
94. A ESCRIBIR SE APRENDE LEYENDO 	206
Actitudes del escritor frente a textos ajenos. Lectura gozosa y lectura estudiosa.	

95. EL TIEMPO ES ORO 	208
Alternancia de escenas y resúmenes en narrativa. El resumen: una herramienta indispensable. Ejercitación en el arte de resumir escenas.	
96. VIDA EN MOVIMIENTO 	214
Escena y acción pura. Combinando escenas y resúmenes en busca del equilibrio narrativo. Paso de escenas a resúmenes y viceversa.	
97. INGENIERÍA DE SONIDO 	222
El diálogo: elemento fundamental de la escena. Método para descubrir si nuestros diálogos son eficaces. <i>Acromegalia Literaria</i> en los diálogos: como combatir el mal. Intercalando incisos con naturalidad. Los diez usos más frecuentes del guión de diálogo.	
98. REFLEJOS EN UN OJO DORADO 	232
El punto de vista: eje de la narración. Cómo cuidar el punto de vista del narrador y de los personajes. El punto de vista en Stevenson. Poe y el punto de vista restringido. Punto de vista y progresión narrativa. Enriquecer resúmenes con la descripción dinámica, el diálogo y el punto de vista.	
99. LA PALABRA Y SU MISTERIO	239
Entrevista a Hugo Mujica. Inspiración y trabajo. El artista y su sensibilidad receptiva. Escuchar lo que nos dicen las cosas. Método de corrección. Relaciones entre poesía, narrativa y ensayo. Intuición y glosa.	
100. A MANERA DE PREFACIO	244
Seguir la propia ruta: la confesión de Truman Capote. El secreto de ser aburrido.	
APÉNDICE 	247
Cincuenta fragmentos de literatura argentina urgidos de tijera.	
“SOLUCIONES”	258
APUNTES PARA UN ITINERARIO PERSONAL	271
SUGERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	279
ÍNDICE TEMÁTICO	283
ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS CITADAS	285

Di Marco, Marcelo  
Taller de corte y corrección. - 1a ed. -  
Buenos Aires : Debolsillo, 2012.  
(Obras diversas)  
EBook.

ISBN 978-987-566-837-9

1. Corrección de Textos. I. Título  
CDD 070.51

Edición en formato digital: junio de 2012  
© 2012, Random House Mondadori S.A.  
Humberto I 555, Buenos Aires.

Diseño de cubierta: Random House Mondadori, S.A.

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

ISBN 978-987-566-837-9

Conversión a formato digital: libresque

[www.megustaleer.com.ar](http://www.megustaleer.com.ar)