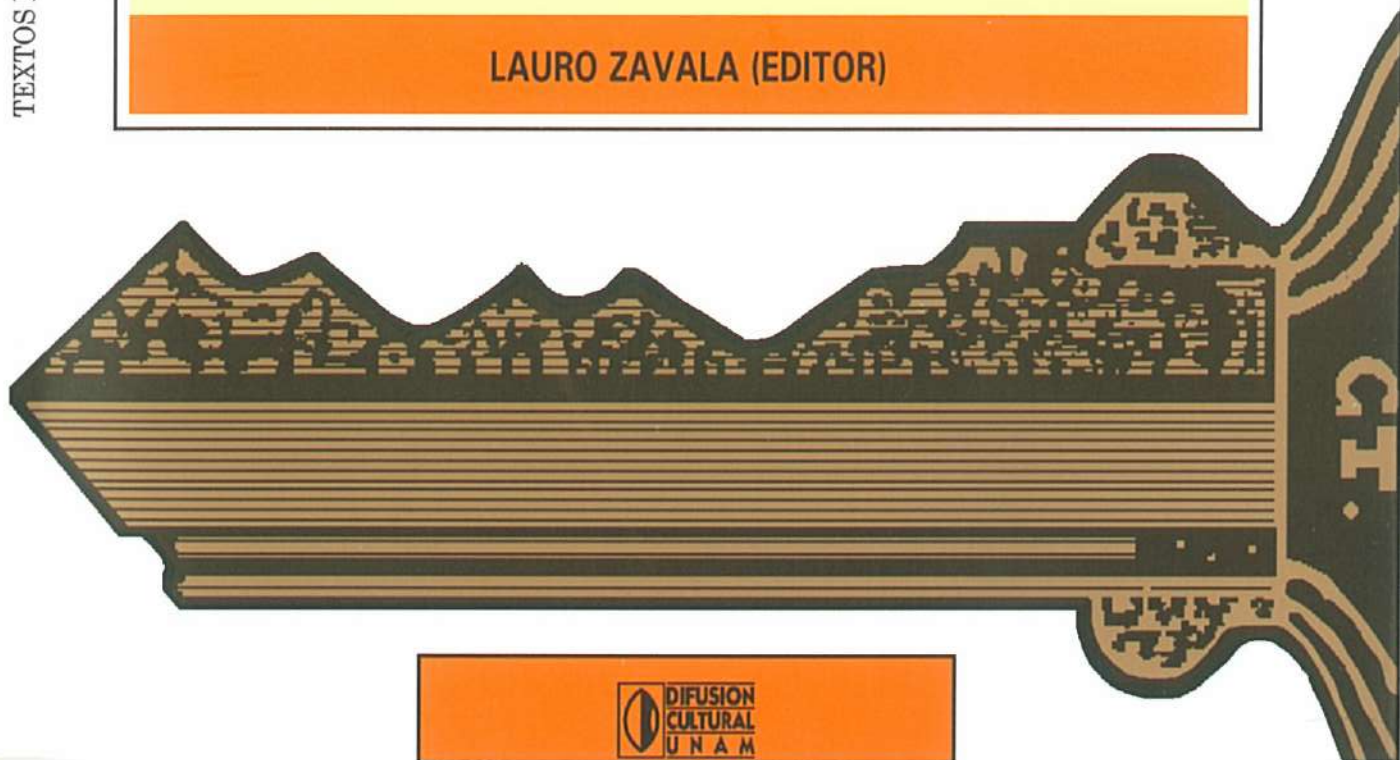




Teorías del cuento II

La escritura del cuento

LAURO ZAVALA (EDITOR)



Lauro Zavala es profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Cursó el doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México, y ha sido profesor y conferencista invitado en las universidades de Oregon, Estados Unidos; Oxford, Inglaterra, y otras del país y del extranjero. Ha publicado *Material inflamable. Reseñas y crítica cinematográfica* (UAM-Xochimilco, 1989), *Humor e ironía en el cuento mexicano* (Asociación de Escritores, Montevideo, 2 vols., 1992), *La palabra en juego. Antología del cuento mexicano contemporáneo* (Universidad Autónoma del Estado de México, 1993), *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria* (UAM-Xochimilco, 1993), *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica* (en colab. con Ma. P. Silva y J. F. Villaseñor; UNAM, 1993), *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador* (Universidad Veracruzana, 1994) y *Laberintos de la palabra impresa. Investigación humanística y producción editorial* (UAM-Xochimilco, 1994). También es coeditor de los libros *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Mijail Bajtín en el mundo contemporáneo* (en colab. con R. Alvarado; Nueva Imagen/ UAM-Xochimilco/ BUAP, 1993) y *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives* (en colab. con R. Miles; Routledge, Londres, 1994).

Teorías del cuento II

La escritura del cuento

EL
ESTUDIO

Teorías del cuento II

La escritura del cuento

Selección, introducción y notas de
LAURO ZAVALA

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura
México, 2013

Diseño de portada: Víctor Rodríguez Pérez

Primera edición, 1995
Primera reimpresión, 2008
Segunda reimpresión, 2013

D.R. © 2013, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán
04510 México, D. F.

ISBN 968-36-3302-1
ISBN 968-36-3301-3 Teorías del cuento (Obra completa)
ISBN de la serie 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

PRESENTACIÓN

En las páginas que siguen son confiados al lector los encuentros, las frustraciones, las intuiciones y las epifanías de algunos de los cuentistas más sobresalientes en la historia del género.

En estos testimonios los cuentistas comparten sus experiencias de la escritura y reescritura del cuento (primera sección); se nos cuenta cómo surgió la idea para un cuento particular (segunda sección); se narra cómo nace y se nutre la vocación de escribir cuentos (tercera sección), y se señalan algunas claves para la escritura del cuento policiaco (cuarta sección).

Este volumen se abre con el artículo de Francis Scott Fitzgerald en el que se narra irónicamente la experiencia de reencontrar una y otra vez los numerosos proyectos de escritura que va acumulando un cuentista, hasta el punto en el que esta experiencia se convierte, casi, en una forma de vida: cien salidas en falso. Enseguida he incluido dos textos especialmente interesantes: los comentarios de William Faulkner sobre el origen de "Una rosa para Emily" y el recuento que hace Borges sobre el origen de algunos de sus cuentos más conocidos.

En la siguiente sección he reunido algunos textos en los que varios cuentistas reconstruyen las condiciones en las que surgió la idea y la escritura de un cuento específico, una serie de cuentos o, en general, su método de escritura.

Cada uno de estos materiales tiene un origen muy diverso, que puede ser el diario de trabajo (H. James), algún fragmento de entrevista (K. A. Porter), una conversación entre amigos (J. L. Borges), la colaboración para una revista literaria (J. de la Colina), el prólogo a los propios cuentos (D. Lessing, U. Le Guin), un congreso de escritores (H. Lara Zavala, G. Samperio, D. Barthelme).

En la tercera sección he reunido algunos fragmentos autobiográficos en los que se narra la experiencia de escribir y publicar el primer cuento. También aquí el origen de los materiales es muy diverso. En cada uno de ellos se puede reconocer un estilo personal, que va del registro epistolar, informal y conciso (P. K. Dick) al tono desenfadado y autoirónico (A. L. Vega) pasando por el recuento catártico de una experiencia lejana (J. Didion) o la creación de un sistema de metáforas gastronómicas acerca de la literatura (R. Ferré).

En algunos de estos textos se adopta un tono intimista (J. Cheever, V. Leñero), mientras en otros se ofrece información contextual que ilumina la lectura de los cuentos (M. Vargas Llosa, J. L. González), o bien se relata la articulación entre lo literario y lo extraliterario (B. Jacobs, A. Bryce Echenique). En todos los casos, cada uno de estos textos puede ser leído, precisamente, como un cuento en el que se relata la experiencia personal de convertirse en escritor.

A través de estos textos tenemos acceso de primera mano, entre muchas otras cosas, al conocimiento de la

apuesta que dio lugar a los más famosos cuentos eróticos escritos por una mujer (*Delta de Venus* de Anaïs Nin).

En cuanto a los textos incluidos aquí sobre el relato policiaco debo señalar que he incorporado los trabajos escritos sobre este género por algunos de sus practicantes más reconocidos, cuyos textos han sido utilizados durante muchos años como referente obligado para el estudio del género: Poe, Chesterton, Van Dine, Knox, Borges, Chandler, Piglia, Highsmith, Bradbury, Bioy y Asimov.

Los materiales que he incluido en esta última sección tratan sobre la narrativa policiaca en general, es decir, se refieren lo mismo a cuentos que a novelas policiacas. Sin embargo, las características que todos estos escritores reconocen como propias del género son las que definen al *cuento* clásico, sea policiaco o no. Estas características son, entre otras: economía narrativa, dosificación del suspenso, sorpresa final y relativización de la importancia del personaje en relación con la trama y el ambiente. Después de todo, el género policiaco se inició en el cuento, precisamente con los relatos de Poe, y —como lo han señalado también numerosos críticos— su tensión narrativa lo aproxima más al cuento que a la novela.

En esta sección del libro he optado por traducir "story" como "narrativa" o "historia", a pesar de que algunos traductores lo traducen como "novela". También he uniformado el empleo del término "policiaco" en lugar de "policial", por ser aquél el término más usual en México.

Por otra parte, la decisión de incluir un volumen sobre la escritura del cuento en la serie TEORÍAS DEL CUENTO se explica al reconocer que para todo creador es difícil disociar la elaboración de una poética propia y los testimonios personales sobre su escritura.

Espero que quienes se aproximen a este volumen experimenten el placer de la creación que se puede atisbar durante la lectura de estos materiales. Ello, por sí solo, habrá justificado esta recopilación.

LAURO ZAVALA

LA ESCRITURA DEL CUENTO

FRANCIS SCOTT FITZGERALD

CIEN SALIDAS EN FALSO*

¡Crack! suena la pistola y comienza esta entrada. A veces él la capta perfectamente; con frecuencia se adelanta a la pistola. En esos casos, si bien le va, corre nada más unas doce yardas, mira a su alrededor y se regresa con el rabo entre las patas al punto de partida. Pero con mucha frecuencia recorre todo el circuito con la impresión de ir a la cabeza y llega al final para descubrir que nadie lo siguió. La carrera debe repetirse desde el principio.

Un poco más de entrenamiento, hacer caminatas largas, retirarse de la almohada, nada de carne en la cena y dejar de preocuparse por la política.

Ésta es la entrevista con uno de los campeones de la salida en falso en la profesión de escritor: yo. Abro un basurero forrado de piel al que elegantemente denomino mi "carpeta de notas", saco al azar un fragmento trian-

* Fitzgerald, Francis Scott: "One Hundred False Starts", en *Afternoons of an Author. A Selection of Uncollected Stories and Essays*. New York, Charles Scribner's Sons, 1957, pp. 127-136. Traducción para esta recopilación por Aída Espinosa.

gular, pequeño, de papel manila, que por un lado tiene un timbre cancelado y por el otro dice:

Boopsie Dee era linda

Es todo. Sin ninguna pista de cuál era la intención de esa ridícula afirmación. Boopsie Dee, así confrontándome con ese único hecho dogmático acerca de ella. Jamás sabré qué fue de ella, ni cómo y de dónde sacó ese nombre horrendo, ni si su belleza la metió en líos.

Saco otro recorte:

Artículo: Cosas sin Atractivo que Hacen las Jóvenes,
para compaginar con los contra-artículos de las mujeres:
Cosas sin Atractivo que Hacen los Hombres.
Núm. 1. Quitarse los anteojos en la cena.

Es todo lo que dice este recorte. A todas luces se trata de una idea que se disolvió en la hilaridad antes de que pudiera tomar forma. Trato de revivirla con toda seriedad. ¿Qué cosas sin atractivo hacen las jóvenes —es decir a nivel universal actualmente— o qué cosas sin atractivo hace la mayoría de ellas, o una minoría importante? Tengo algunas ideas vagas, pero no, la noción está muerta. Lo único que me viene a la mente es un artículo que leí no sé en dónde sobre una mujer que se divorció porque no toleraba la manera como su marido comía las chuletas y se preguntaba en ese momento por qué no lo puso a comer chuletas antes de casarse. No, todo eso pertenece a la época dorada en que la gente se podía dar el lujo de sufrir un colapso nervioso porque los zapatos de su papá rechinaban.

Líneas a un viejo favorito

Hay cientos de propuestas de este tipo. Pero no todas tienen que ver con la literatura. Algunas tratan de la importación de un grupo de bailarines Ouled Nail de África, de traer a Nueva York el Grand-Guignol de París, de resucitar el fútbol en Princeton —tengo el programa de dos partidos que le darían reputación a un *coach* en una sola temporada— y hay una nota medio borrosa que dice “Explicar a D. W. Griffith por qué el teatro de máscaras va a regresar sin duda”. Está también mi plan para la versión cinematográfica de la *Historia del mundo* de H. G. Wells.

Estos pequeños dolores no me condujeron a ningún alumbramiento; quedaron en sueños de opio que se esfumaron con el humo de mi pipa, ya saben a qué me refiero. El placer de haberlos pensado resulta exactamente equivalente al de haberlos logrado. Lo que me angustia como profesional es el torrente de papel de seis, diez, treinta cuartillas, que al igual que las perforaciones de pozos petroleros estériles, representa mi salida en falso.

Hay, por ejemplo, una salida en falso que he repetido por lo menos doce veces. Es un cuento, más bien ha intentado tomar tal forma. Con la cantidad de palabras que he colocado ahí, en diferentes épocas, ya hubiera hecho una novela decente. Sin embargo, la última versión tiene apenas dos mil quinientas palabras y está abandonada desde hace dos años. El nombre que lleva ahora ha tenido varios apodos; es La Familia Barnaby.

Desde la niñez he tenido la ilusión —vaya palabra para el que pasa toda su vida anotándolas— de empezar sin nada y construir en una isla desierta un estado de civilización bastante elevado disponiendo sólo de lo que se encuentra a mano. Siempre he pensado que Robinson

hizo trampa al rescatar las herramientas del naufragio, lo mismo que la Familia Robinson, los dos pequeños salvajes y los fugitivos del globo de *La isla misteriosa*. En mi cuento además de que el mar no arrastraría hasta la playa un cómodo grano de trigo, ni un rifle de repetición, ni un motor diesel de cuatro mil caballos de potencia, ni un mayordomo tecnócrata, los personajes serían indefensos ciudadanos que tendrían la misma destreza para manejar la madera que el cucú de un reloj.

La creación de esos personajes fue sencilla, y también fue sencillo que el mar los arrastrara hasta la playa:

Permanecieron postrados en la playa tres largas horas. Luego Donald se incorporó.

—Y bien, aquí estamos —dijo en un tono vago y somnoliento.

—¿Dónde? —preguntó angustiada su esposa.

—No podríamos encontrarnos ni en Estados Unidos ni en Filipinas —dijo— porque partimos de uno y no hemos llegado al otro.

—Tengo sed —dijo el niño.

Los ojos de Donald se dirigieron rápido a tierra.

—¿Y la balsa? —miró a Vivian como culpándola—. ¿Dónde está la balsa?

—Cuando desperté ya no la vi.

—Lo que pasa —exclamó con amargura— es que alguien debió de haber pensado en sacar esa cosa del agua. Si no hago yo las cosas no se hace nada en esta casa, digo, en esta familia.

Bueno, partamos de aquí. Cualquiera —hasta usted, el de la décima fila— ¡tiene que aceptarlo! No le tenga miedo. Continúe con el cuento. Si se atora, puede ir a buscar en la enciclopedia fauna y flora tropical, o hablarle a un vecino que haya naufragado.

De cualquier manera, ahí se encuentra exactamente el punto en que mi cuento —puesto que sigo creyendo que es una buena historia— se cuarteo y empieza a desplomarse por irreal. Le doy la espalda luego de un rato de sentirme inquieto. ¿Cómo es posible que alguien crea en la tontería de que los monos lanzan cocos? Hay que regresar al punto de partida y entonces me refugio en mi concha días y días.

Un crimen que no cuajó

Al transcurrir esos días a veces reviso un cerro de papeles rotulado como Ideas para Posibles Cuentos. Entre otras notas encuentro la siguiente:

Balneario en Princeton o en Florida.

Trama: suicidio, indulgencia, odio, hígado y circunstancia.

Rechazo o presencia de alguien.

Bailarina que descubre que puede volar.

Por raro que parezca, todas estas sugerencias me resultan inteligibles, si no es que hasta ilustrativas. Pero ya están viejas, muy viejas. Podrían estimularme lo mismo que mi firma o que el sonido de mis pies al tocar el suelo. Hay una nota que me ha intrigado durante años, tiene un misterio tan grande como el de Boopsie Dee:

Cuento: El invierno era frío

Personajes:

Victoria Cuomo

Mark de Vinci

Jason Tenweather

Cirujano de la ambulancia

Stark, un vigilante

¿De qué se trata? ¿Quién era esa gente? No me cabe duda de que a uno de ellos o lo iban a matar o él se iba a convertir en asesino. Pero hace mucho que se me olvidó todo lo demás de esa trama.

Paso a otra nota. Aquí hay algo que me hace detenerme; una salida en falso que no estaba mal, podía haberse corrido.

Palabras

Cuando uno duda en cuanto a un artículo caro y por último decide quedarse con el más barato, el vendedor suele tener el suficiente tacto para que nos sintamos bien: "Seguro que éste lo va a usar más", dice para consolarnos, o bien "Ése es el que yo hubiera escogido".

Así eran los Trimble, especialistas en promover con elegancia lo mejor después de lo mejor.

"Sirve para ponérselo en casa", solían decir, o bien "Queremos esperarnos hasta que podamos comprar el que de verdad nos gusta".

En este punto fue donde decidí que no podía escribir sobre los Trimble. Me parecían muy amables y creo que me hubiera gustado que alguien me contara sobre sus costumbres, pero yo no podía meterme bajo la superficie de sus vidas —se conformaban creyendo que tenían lo mejor en vez de tratar de cambiar las cosas. Entonces desistí.

Existe la cuestión de los cuentos sobre perros. Me gustan esos cuentos y quisiera escribir por lo menos un cuento de perros en mi vida, con el estilo de Mr. Terhune, pero miren lo que hago cuando tengo la pluma en la mano.

Perro

Cuento de un perrito

Sólo un papelerito con la cara triste que vende sus periódicos en la esquina. Alguien cuyo mayor sueño es un perro, conteniéndose, profiere una risa de lástima y se alza el cuello de su piel de airedale. Otro hombre con perro rico dio un ladridillo de burla al pasar en un taxi.

Pero al papelerito le interesaba el animal que se arrastraba cerca de sus pies. Un perro arrabalero, la esponjada piel es herencia de su madre, que fue una elegante poodle, mientras que por la estatura recuerda a su padre, un gran danés. Y por ahí tuvo algo que ver un canario, pues en el lomo lleva esparcidas algunas plumas amarillas.

Mira, ya no podía seguir así. Piensa que los propietarios de perros le enviarían cartas al editor desde todos los rincones del país para protestar porque yo no era la persona adecuada para ese puesto.

Tengo treinta y seis años. Durante dieciocho años, a excepción de un breve lapso durante la guerra, lo que más me ha interesado en la vida es escribir, y soy profesional en todos sentidos.

Pero incluso ahora, ante el repetido grito de "el niño necesita zapatos", me planto a darle la cara a mis lápices con punta y a mi papel tamaño oficio y me siento profundamente desvalido. Podría escribir mi cuento en tres días o, lo que pasa la mayoría de las veces, podría tardar seis semanas antes de haber armado nada que valiera la pena sacar. Puedo abrir un volumen de la biblioteca de criminología y encontrarme miles de tramas. Puedo ir entre carreteras y caminos, cocinas y alcobas y escuchar confesiones personales que, en manos de otros

escritores, vivirían para siempre. Pero todo eso no me sirve, ni siquiera para una salida en falso.

Historias dos veces contadas

A decir verdad, la mayoría de los escritores nos repetimos. Tenemos tres o cuatro grandes experiencias conmovedoras en la vida, tan grandes y conmovedoras que nos parece que nadie hasta ahora se ha sentido involucrado y maltratado y aturrido y sorprendido y golpeado y destruido y rescatado e iluminado y recompensado y humillado de tal manera.

Aprendemos luego nuestro oficio, bien o mal, y contamos nuestras dos o tres historias —cada vez bajo otro disfraz— quizá diez veces, o cien, o tantas como la gente nos escuche.

Si fuera de otro modo, tendríamos que confesarnos carentes de toda individualidad. Y cada vez pienso con absoluta honestidad que por haber descubierto un antecedente diferente y un giro de la novela, ya me escapé de las dos o tres historias fundamentales que tengo que contar. Pero resulta más bien algo similar a la famosa anécdota de Ed Wynn sobre el pintor de balsas al que un cliente le suplicó que pintara a sus antepasados. Se hizo el trato, pero con la advertencia final del pintor de que lo que sucedería es que todos los antepasados terminarían por parecer balsas.

Cuando me enfrento al hecho de que todos mis relatos van a tener un aire de familia, estoy dando un paso para evitar una salida en falso. Si un amigo dice que tiene una historia para mí y cae en contarme que lo asaltaron unos piratas brasileños en una endeble cabaña de palma a las faldas de un volcán humeante en los Andes,

con su novia atada y amordazada sobre el techo de la cabaña, puedo creer fácilmente que ahí se encierran varias emociones humanas; cuando logro con éxito librarme de los piratas, los volcanes y las novias amordazadas y atadas a los techos, ya no siento nada. Ya sea de ayer o de hace veinte años, tengo que partir de una emoción que me sea cercana y que pueda comprender.

Un mal viento

El verano pasado me mandaron al hospital con mucha fiebre y un diagnóstico de posible tifoidea. Las cosas para mí no andaban mejor que para usted, lector. Tenía pendiente la escritura de un cuento con la que pagaría mis deudas, me atormentaba el no haber hecho testamento. Si en realidad hubiera tenido tifoidea no me hubiera preocupado por tales asuntos, ni hubiera hecho una escena en el hospital cuando las enfermeras trataron de darme un baño de tina helado. No me dieron ni tifoidea ni el baño de tina, pero seguía renegando de mi suerte por tener que desperdiciar, justo en ese momento crucial, dos semanas en la cama, respondiendo a las preguntas de párvulos de las enfermeras y sin hacer nada. Pero tres días después me desahugué al terminar un cuento sobre un hospital.

El género estaba en remojo sin que yo lo supiera. Me sentía muy asustado, aprensivo, preocupado, impaciente; se me habían agudizado todos los sentidos, y ésa es la mejor manera de acumular material para un cuento. Por desgracia, no siempre sale tan fácil. Comento para mis adentros, al mirar la espantosa hoja en blanco delante de mí:

—Aquí tengo a Swankins, hombre al que conozco y me simpatiza desde hace diez años. Estoy enterado de todos sus asuntos privados, y algunos son terribles. Lo amenacé con escribir acerca de él y me dijo que proceda y que lo haga lo peor que pueda.

¿Y podré? Me he visto metido en tantos líos como Swankins, pero no los abordé de la misma manera, ni se me hubiera ocurrido escapar de las manos de la policía china o de las garras de aquella mujer como lo hizo Swankins. Y construir una historia en torno suyo con una pizca de sentimiento me resulta imposible.

O en mi loca imaginación irrumpe una chica de nombre Elsie por quien estuve al borde del suicidio durante un mes, en 1916.

—¿Qué tal si fuera yo? —dice Elsie—. Estoy segura de que maldices muchas emociones de aquel pasado, ¿o ya se te olvidaron?

—No, Elsie, no se me han olvidado.

—Bueno, entonces escribe un cuento acerca de mí. Hace doce años que no me ves, así que no puedes saber lo gorda y aburrida que suelo parecerle a mi esposo.

—No, Elsie, yo...

—Anímate. Bien valgo un cuento. Lo digo porque regresabas a decirme adiós con una cara tan triste y cómica que pensé que me volvería loca antes de que lograra deshacerme de ti. Y ahora tienes miedo hasta de empezar un cuento sobre mí. Tus sentimientos deben de haber sido muy débiles si no logras revivirlos durante unas cuantas horas.

—No, Elsie, no me entiendes. Escribí acerca de ti docenas de veces. La curva graciosa de tu labio, como de conejito, la usé en un cuento hace seis años. La manera en que te cambiaba la cara cuando estabas a punto de reírte —le di esa característica a una de las primeras

chicas sobre las que escribí—. La forma en que alargaba mis despedidas, sabiendo que correrías al teléfono en cuanto la puerta se cerrara tras de mí. Todo eso está en un libro que escribí hace mucho tiempo.

—Ahora me doy cuenta. Sólo porque no te hice caso me despedazaste para usarme poco a poco.

—Me temo que sí, Elsie. Mira, nunca me diste en realidad un beso, excepto aquél como con un empujón al mismo tiempo, de modo que de hecho no existe ninguna historia.

Tramas sin emociones, emociones sin trama. Así sucede a veces. Sin embargo, permítanme suponer que voy por buen camino; dos días de trabajo, dos mil palabras que quedaron terminadas y se están mecanografiando para revisión. Y de pronto me saltan las dudas.

Jurado de un integrante

¿Qué tal si nada más le estoy dando vueltas? ¿De todos modos, qué pasa en esta regata? ¿A quién le importa lo que le suceda a la chica si es obvio que a cada rato se le sale el aserrín? ¿Cómo fue que se me enredó la trama? Estoy solo en la privacidad de mi cuarto azul deslavado con mi gato enfermo, las ramas desnudas de febrero que se agitan frente a la ventana, un pisapapeles irónico que dice El Comercio es lo Mejor, una conciencia de Nueva Inglaterra —que surgió en Minnesota— y mi mayor problema:

—¿Debo emprender la carrera, o retirarme?

Diré:

—¿Sé que tenía algo que probar y que puede resultar en el curso del cuento?

O bien:

—¿No es más que una necesidad y mejor la tiro a la basura y vuelvo a empezar?

Esta última es la decisión más difícil a la que se enfrenta un escritor. Para darle un enfoque filosófico, antes de haberse agotado en un esfuerzo de cien horas para hacer resucitar a un cadáver o para desenredar una maraña apretada, está ante la prueba de si es o no profesional. En ciertas ocasiones esa decisión se vuelve doblemente difícil. Por ejemplo, en las etapas finales de una novela, cuando se descarta el tirar todo a la basura, pero que al personaje favorito hay que llevárselo entre las patas, aunque grite y con él arrastre muchas escenas que valían la pena.

Es aquí donde estas confesiones se enlazan con el problema general y con los propios de cada escritor. Decidirse a desecharlo todo, porque está uno perdiendo el tiempo y dándole molestias a los demás, se hace varias veces en la vida. En la juventud se nos enseña la regla básica de nunca darnos por vencidos, porque se supone que los patrones que seguimos los crearon personas con más conocimientos que nosotros. Mi conclusión personal es que cuando uno se embarca en una empresa que se vuelve cada vez más dudosa y siente que la energía vital se empieza a desgastar, lo mejor es pedir consejo, si está al alcance un consejo decoroso. Colón no lo hizo y Lindbergh no tuvo posibilidad. De manera que mi afirmación parece herética en principio, en cuanto a la idea de que lo más deseable es vivir con la idea del heroísmo. Sin embargo hago una división tajante entre la vida profesional, en donde, después de la etapa de aprendizaje, apenas el diez por ciento de los consejos llegan a valer la pena, y la vida privada y mundana, en la que casi siempre cualquier juicio es mejor que el propio.

Un día, no hace mucho, cuando mi trabajo estaba plagado de salidas falsas y creí que todo había terminado,

porque además en mi vida personal estaba todavía más ofuscado, le pregunté a un anciano negro en Alabama:

—Tío Bob, cuando las cosas se complican tanto que no hay solución ¿usted qué hace?

Consejo casero, pero seguro

Se calentaba ante la estufa de la cocina y el calor le llegaba hasta las patillas blancas. Si lo que mi cinismo esperaba era una respuesta cualquiera, una reflexión de algo que recordara del Tío Remus, me decepcionó.

—Sr. Fitzgerald —me dijo—, cuando las cosas se ponen así, yo trabajo.

Resultó un buen consejo. El trabajo casi lo es todo. Pero sería bueno poder distinguir entre el trabajo útil y el transcurso de una faena. Quizá también forme parte del trabajo mismo encontrar la diferencia. Quizá mis frecuentes arranques solitarios por la pista sean de provecho. ¿Les cuento otra? Bueno.

Pues miren, yo tenía una idea. Pero al contar las páginas, me doy cuenta de que el tiempo se acabó y de que debo deshacerme del libro de errores. ¿Al fuego? ¡No! Lo regreso con cuidado al cajón. Estos viejos errores no son más que juguetes —y muy caros—, hay que ponerlos en una repisa y volver a la parte seria de mi profesión. Joseph Conrad lo definió de una manera más clara y viva que cualquier hombre de nuestros tiempos: “La misión que tengo es que la fuerza de la palabra escrita los haga oír y sentir, pero ante todo, ver”.

No es muy difícil regresarse y volver a empezar, sobre todo en privado. Lo que uno pretende es lograr una o dos buenas carreras cuando la multitud está presente.

WILLIAM FAULKNER

ACERCA DE "UNA ROSA PARA EMILY" *

¿Qué significa el título "Una rosa para Emily"?

Mmm... Se trata simplemente de una pobre mujer que no había vivido en absoluto. Su padre la había mantenido más o menos encerrada; después tuvo un amante que estaba a punto de dejarla: lo tenía que matar. Sólo era "Una rosa para Emily". Eso es todo.

Pensando en uno de sus cuentos, "Una rosa para Emily", ¿qué fue lo que le inspiró a escribir esta historia?

Algo que para mí era otra manifestación triste y trágica de la condición humana en la que se sueña y se tienen esperanzas, en la que se está en conflicto con uno mismo o con el entorno o con otros. En este caso encontramos a una joven con las aspiraciones normales de una muchacha joven: encontrar el amor y después un esposo y una familia; una muchacha que fue golpeada y

* Faulkner, William: Fragmento del libro de Frederick Gwyn y Joseph Blotner, *Faulkner in the University* (1969), en el cual se reproducen las respuestas del escritor a las más de 2000 preguntas que le dirigieron los estudiantes de la Universidad de Virginia. Traducción para esta recopilación por R. Serur.

encerrada por su padre, un hombre egoísta que no quería que ella abandonara el hogar pues él necesitaba un ama de casa... Se trata de un instinto natural de... reprimido que... —no se puede reprimir...— que uno puede ahogar pero que surge por algún otro lado y muy probablemente de una forma trágica... Y ésta es simplemente otra manifestación de la injusticia del hombre con el hombre, del pobre y trágico ser humano en lucha con su propio corazón, con otros, con su entorno, por las cosas simples que todo ser humano quiere. En este caso era una jovencita que únicamente quería ser amada y amar y tener un esposo y una familia.

¿Y esto salió sólo de su imaginación?

Bueno, la historia sí, pero las condiciones están ahí. Existen. No inventé esas condiciones, no inventé el hecho de que las jóvenes sueñan con amar a alguien y con hijos y con un hogar, pero la historia de esta tragedia en particular fue inventada, sí...

Señor, algunos argumentan que "Una rosa para Emily" es una crítica del Norte, y otros argumentan que es una crítica del Sur. ¿No podría más bien clasificarse esta historia, con más propiedad, digamos, como una crítica de la época actual?

Bueno, eso yo no lo sé, porque estaba simplemente tratando de escribir sobre la gente. El escritor utiliza el medio ambiente, lo que conoce, y si en esto hay un simbolismo en el que el amante representa al Norte, y la mujer que lo asesinó representa el Sur, no digo que no sea válido y que no esté ahí, pero la intención del escritor no era decir: veamos, voy a escribir una obra en la que usaré un símbolo para el Norte y otro símbolo para el Sur. Simplemente estaba escribiendo sobre la gente, una historia que se pudiera pensar que era trágica y verdadera porque provenía del corazón humano, de las aspiraciones humanas,

del humano —el conflicto de la conciencia con las glándulas, con el Viejo Adán. Era un conflicto no tanto entre Norte y Sur como, tal vez, entre Dios y Satán.

Señor, sólo un poco más acerca de esto. Usted dice que es un conflicto entre Dios y Satán. Bueno, no entiendo muy bien qué quiere usted decir. ¿Quién es... Alguien representa el...?

El conflicto está en la señorita Emily, que sabía que uno no mata gente. La habían entrenado para no tener un amante. Una se casa, una no tiene un amante. Ella rompió con todas las leyes de su tradición, sus raíces, y finalmente también rompió con la ley de Dios que dice que uno no quita la vida humana. Y ella sabía que estaba haciendo mal, y, esto había arruinado su propia vida. En vez de matar a un amante y después tomar a otro y cuando se le hubiera gastado, matarlo; ella estaba expiando su crimen.

¿Fue "Una rosa para Emily" una idea o un personaje? ¿Por dónde se fue usted?

Vino de la imagen de una hebra de cabello en la almohada. Era una historia de fantasmas. Simplemente la imagen de una hebra de cabello en la almohada en la casa abandonada.

JORGE LUIS BORGES

ASÍ ESCRIBO MIS CUENTOS*

Acaban de informarme que voy a hablar sobre mis cuentos. Ustedes quizás los conozcan mejor que yo, ya que yo los he escrito una vez y he tratado de olvidarlos, para no desanimarme he pasado a otros; en cambio, tal vez alguno de ustedes haya leído algún cuento mío, digamos, un par de veces, cosa que no me ha ocurrido a mí. Pero creo que podemos hablar sobre mis cuentos si les parece que merecen atención. Voy a tratar de recordar alguno y luego me gustaría conversar con ustedes que, posiblemente, o sin posiblemente, sin adverbio, pueden enseñarme mu-

*Borges, Jorge Luis: "Borges cuenta cómo hace sus cuentos", en el suplemento cultural *Sábado de Unomásuno*, México, 19 de junio de 1982, p.7.

Hace poco tiempo, Borges aceptó participar en una reunión, donde hablaría delante de quince personas estudiosas de su obra sobre la forma en que escribió sus cuentos. En una casa del tradicional barrio de Palermo en Buenos Aires, Borges se sentó una noche frente a una pequeña mesa de madera, pidió un vaso de agua y comenzó a improvisar la conferencia. Uno de los allí presentes, Américo Cristóbal, grabó toda la charla y luego la transcribió. *Sábado* ofrece hoy este texto para el auditorio de México, gracias al acuerdo de intercambio que mantiene con su colega peruano, *El Caballo Rojo*, suplemento cultural de *El Diario de Marzo* que dirige el poeta Antonio Cisneros.

chas cosas, ya que no creo, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea una operación intelectual. Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra. Esto puede parecer asombroso, sin embargo no lo es, en todo caso se trata curiosamente de la doctrina clásica: lo vemos en la primera línea —yo no sé griego— de *La Ilíada* de Homero, que leemos en la versión tan censurada de Hermosilla: "Canta, Musa, la cólera de Aquiles". Es decir, Homero o los griegos que llamamos Homero sabían que el poeta no es el cantor, que el poeta (el prosista, da lo mismo) es simplemente el amanuense de algo que ignora y que en su mitología se llamaba la Musa. En cambio, los hebreos prefirieron hablar del espíritu, y nuestra psicología contemporánea, que no adolece de excesiva belleza, de la subconsciencia, el inconsciente colectivo, o algo así. Pero, en fin, lo importante es el hecho de que el escritor es un amanuense, él recibe algo y trata de comunicarlo. Lo que recibe no son exactamente ciertas palabras en un cierto orden, como querían los hebreos, que pensaban que cada sílaba del texto había sido prefijada. No, nosotros creemos en algo mucho más vago que eso, pero, en cualquier caso, en recibir algo.

El zahír

Voy a tratar entonces de recordar un cuento mío. Estaba dudando mientras me traían y me acordé de un cuento que no sé si ustedes han leído: se llama "El zahír". Voy a recordar cómo llegué yo a la concepción de ese cuento. Uso la palabra "cuento" entre comillas, ya que no sé si lo es o qué es, pero, en fin, el tema de los géneros es lo de menos. Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí,

que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico —muy ambiciosa es la palabra— pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes.

Ahora llego a "El zahír" y, ya que estamos entre amigos, voy a contarles cómo se me ocurrió ese cuento. No recuerdo la fecha en la que lo escribí; sé que yo era director de la Biblioteca Nacional, que está situada en el sur de Buenos Aires, cerca de la iglesia de La Concepción; conozco bien ese barrio. Mi punto de partida fue una palabra, una palabra que usamos casi todos los días sin darnos cuenta de lo misterioso que hay en ella (salvo que todas las palabras son misteriosas): pensé en la palabra *inolvidable*, *unforgettable* en inglés. Me detuve, no sé por qué, ya que había oído esa palabra miles de veces, casi no pasa un día en que no la oiga; pensé: qué raro sería si hubiera algo que realmente no pudiéramos olvidar. Qué raro sería si hubiera, en lo que llamamos realidad, una cosa, un objeto —¿por qué no?— que fuera realmente inolvidable.

Ése fue mi punto de partida, bastante abstracto y pobre; pensar en el posible sentido de esa palabra oída, leída, literalmente inolvidable, *unforgettable*, *unvergesslich*, *inoublable*. Es una consideración bastante pobre, como ustedes han visto. Enseguida pensé que si hay algo inolvidable, ese algo debe ser común, ya que si tuviéramos una quimera, por ejemplo un monstruo con tres cabezas (una cabeza creo que es de cabra, otra de serpiente, otra

creo que de perro, no estoy seguro), lo recordaríamos ciertamente. De modo que no habría ninguna gracia en un cuento con un minotauro, con una quimera, con un unicornio inolvidables; no, tenía que ser algo muy común. Al pensar en ese algo común pensé, creo que inmediatamente, en una moneda, ya que se acuñan miles y miles de monedas todas exactamente iguales. Todas con la efigie de la libertad, o con un escudo o con ciertas palabras convencionales. Qué raro sería si hubiera una moneda, una moneda perdida entre esos millones de monedas, que fuera inolvidable. Y pensé en una moneda que ahora ha desaparecido, una moneda de veinte centavos, una moneda igual a las otras, igual a la moneda de cinco o a la de diez, un poco más grande; qué raro si entre los millones, literalmente, de monedas acuñadas por el Estado, hubiera una que fuera inolvidable. De ahí surgió la idea de una inolvidable moneda de veinte centavos. No sé si existen aún, si los numismáticos las coleccionan, si tienen algún valor, pero, en fin, no pensé en eso en aquel tiempo. Pensé en una moneda que para los fines de mi cuento tenía que ser inolvidable; es decir: una persona que la viera no podría pensar en otra cosa.

Luego me encontré ante la segunda o tercera dificultad... he perdido la cuenta. ¿Por qué esa moneda iba a ser inolvidable? El lector no acepta la idea, yo tenía que preparar la inolvidabilidad de mi moneda y por eso convenía suponer un estado emocional en quien la ve, había que insinuar la locura, ya el tema de mi cuento es un tema que se parece a la locura o a la obsesión. Entonces pensé, como pensó Edgar Allan Poe cuando escribió su justamente famoso poema *El cuervo*, en la muerte de una mujer hermosa. Poe se preguntó a quién podía impresionar la muerte de esa mujer, y dedujo que tenía que impresionarle a alguien que estuviese enamorado de

ella. De ahí llegué a la idea de una mujer, de quien yo estoy enamorado, que muere, y yo estoy desesperado.

Una mujer poco memorable

En ese punto hubiera sido fácil, quizás demasiado fácil, que esa mujer fuera como la perdida Leonor de Poe. Pero no decidí mostrar a esa mujer de un modo satírico, mostrar el amor de quien no olvidará la moneda de veinte centavos como un poco ridículo; todos los amores lo son para quien los ve desde afuera.

Entonces, en lugar de hablar de la belleza del *love splendor*, la convertí en una mujer bastante trivial, un poco ridícula, venida a menos, tampoco demasiado linda. Imaginé esa situación que se da muchas veces: un hombre enamorado de una mujer, que sabe por un lado que no puede vivir sin ella y, al mismo tiempo, sabe que esa mujer no es especialmente memorable, digamos, para su madre, para sus primas, para la mucama, para la costurera, para las amigas, sin embargo, para él, esa persona es única.

Eso me lleva a otra idea, la idea de que quizás toda persona sea única, y que nosotros no veamos lo único de esa persona que habla en favor de ella. Yo he pensado alguna vez que esto se da en todo, si no fijémonos que en la Naturaleza, o en Dios (*Deus sive Natura*, decía Spinoza), lo importante es la cantidad y no la calidad. Por qué no suponer, entonces, que hay algo único, no sólo en cada ser humano sino en cada hoja, en cada hormiga, que por eso Dios, o la Naturaleza, crea millones de hormigas; es falso, no hay millones de hormigas, hay millones de seres muy diferentes, pero la diferencia es tan sutil que nosotros los vemos como iguales.

Entonces, ¿qué es estar enamorado? Estar enamorado es percibir lo único que hay en cada persona, eso único que no puede comunicarse salvo por medio de hipérboles o de metáforas. Entonces, por qué no suponer que esa mujer un poco ridícula para todos, poco ridícula para quien está enamorado de ella, esa mujer muere. Y luego tenemos el velorio. Yo elegí el lugar del velorio, elegí la esquina, pensé en la iglesia de La Concepción, una iglesia no demasiado famosa ni demasiado patética y luego al hombre que después del velorio va a tomar un guindado a un almacén. Paga; en el cambio le dan una moneda y él distingue enseguida que hay algo en ella —hice que fuera rayada para distinguirla de las otras. Él ve la moneda, está muy emocionado por la muerte de la mujer, pero al verla ya empieza a olvidarse de ella, empieza a pensar en la moneda. Ya tenemos el objeto mágico para el cuento. Luego vienen los subterfugios del narrador para librarse de esa que él sabe que es una obsesión. Hay diversos subterfugios, uno de ellos es perder la moneda. La lleva entonces a otro almacén que queda un poco lejos. La entrega en el cambio, trata de no fijarse en qué esquina está ese almacén, pero eso no sirve para nada porque él sigue pensando en la moneda.

Luego llega a extremos un poco absurdos. Por ejemplo, compra una libra esterlina con San Jorge y el dragón, la examina con una lupa, trata de pensar en ella y olvidarse de la moneda de veinte centavos ya perdida para siempre, pero no logra hacerlo. Hacia el final del cuento el hombre va enloqueciendo pero piensa que esa misma obsesión puede salvarlo. Es decir, habrá un momento en el cual ya su universo habrá desaparecido, el universo será esa moneda de veinte centavos. Entonces él —aquí produce un pequeño efecto literario— él, Borges, está loco, no sabrá que es Borges. Ya no será otra

cosa que el espectador de esa perdida moneda inolvidable y concluí con esta frase debidamente literaria, es decir, falsa: "Quizás detrás de la moneda está Dios". Es decir, si uno ve una sola cosa, esa cosa única es absoluta. Hay otros episodios que he olvidado, quizás alguno de ustedes los recuerde. Al final él no puede dormir, sueña con la moneda, no puede leer, la moneda se interpone entre el texto y él, casi no puede hablar sino de un modo mecánico, porque realmente está pensando en la moneda, así concluye el cuento.

El libro de arena

Bien, ese cuento pertenece a una serie de cuentos en la que hay objetos mágicos que parecen preciosos al principio y luego son maldiciones, sucede que están cargados de horror. Recuerdo otro cuento que esencialmente es el mismo y que está en mi mejor libro, si es que yo puedo hablar de mejores libros: *El libro de arena*. Ya el título es mejor que "El zahír", creo que zahír quiere decir algo así como maravilloso, excepcional. En este caso, pensé antes que nada en el título: "El libro de arena", un libro imposible, ya que no puede haber libros de arena, se disgregarían. Lo llamé libro de arena porque consta de un número infinito de páginas. El libro tiene el número de la arena, o más que el presumible número infinito de páginas, no puede abrirse dos veces en la misma.

Este libro podría haber sido un gran libro, de aspecto ilustre; pero la misma idea que me llevó a una moneda de veinte centavos en el primer cuento, me conduce a un libro mal impreso, con torpes ilustraciones y escrito en un idioma desconocido. Necesitaba eso para el prestigio del libro y lo llamé *Holy Writ* —escritura sagrada—, la

escritura sagrada de una religión desconocida. El hombre lo adquiere, piensa que tiene un libro único pero luego advierte lo terrible de un libro sin primera página (ya que si hubiera una primera página habría una última). En cualquier parte en la que él abra el libro, habrá siempre algunas páginas entre aquella en la que él abre y la tapa. El libro no tiene nada de particular, pero acaba por infundirte horror y él opta por perderlo y lo hace en la Biblioteca Nacional. Elegí ese lugar en especial porque conozco bien la biblioteca.

Así, tenemos el mismo argumento: un objeto mágico que realmente encierra horror.

Pero antes yo había escrito otro cuento titulado "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Tlön*, no se sabe a qué idioma corresponde. Posiblemente a una lengua germánica. *Uqbar* sugiere algo arábigo, algo asiático. Y luego dos palabras claramente latinas: *Orbis Tertius*, mundo tercero. La idea era distinta, la idea es la de un libro que modifique el mundo.

Yo he sido siempre lector de enciclopedias, creo que es uno de los géneros literarios que prefiero porque de algún modo ofrece todo de manera sorprendente. Recuerdo que solía concurrir a la Biblioteca Nacional con mi padre. Yo era demasiado tímido para pedir un libro, entonces sacaba un volumen de los anaqueles, lo abría y leía. Encontré una vieja edición de la Enciclopedia Británica, una edición muy superior a las actuales, ya que estaba concebida como libro de lectura y no de consulta; era una serie de largas monografías. Recuerdo una noche especialmente afortunada en la que busqué el volumen que corresponde a la D-L y leí un artículo sobre los druidas, antiguos sacerdotes de los celtas que creían —según César— en la transmigración (puede haber un error de parte de César). Leí otro artículo sobre los drusos del

Asia Menor, que también creen en la transmigración. Luego pensé en un rasgo no indigno de Kafka: Dios sabe que esos drusos son muy pocos, que los asedian sus vecinos, pero al mismo tiempo creen que hay una vasta población de drusos en la China y creen como los druidas, en la transmigración. Eso lo encontré en aquella edición creo que del año 1910, y luego en la de 1911 no encontré ese párrafo, que posiblemente soñé, aunque creo recordar aún la frase *chinese druses* —drusos chinos— y un artículo sobre Dryden, que habla de toda la triste variedad del infierno, sobre el cual ha escrito un excelente libro el poeta Eliot, eso me fue dado en una noche.

Y como siempre he sido lector de enciclopedias, reflexioné —esa reflexión es trivial también, pero no importa, para mí fue inspirador— que las enciclopedias que yo había leído se refieren a nuestro planeta, a los otros, a los diversos idiomas, a sus diversas literaturas, a las filosofías, a los diversos hechos que configuran lo que se llama el mundo físico. ¿Por qué no suponer una enciclopedia de un mundo imaginario?

Una enciclopedia imaginaria

Esa enciclopedia tendría el rigor que no tiene lo que llamamos realidad. Dijo Chesterton que es natural que lo real sea más extraño que lo imaginado ya que lo imaginado procede de nosotros, mientras que lo real procede de una imaginación infinita, la de Dios. Bueno, vamos a suponer la enciclopedia de un mundo imaginario. Ese mundo imaginario, su historia, sus matemáticas, sus religiones, las herejías de esas religiones, sus lenguas las gramáticas y filosofías de esas lenguas, todo eso va a ser más ordenado, es decir, más aceptable para la imagina-

ción que el mundo real en el que estamos tan perdidos, del que podemos pensar que es un laberinto, un caos. Podemos imaginar entonces la enciclopedia de ese mundo, o esos tres mundos que se llaman, en tres etapas sucesivas: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. No sé cuántos ejemplares eran, digamos treinta ejemplares de ese volumen que, leído y releído, acaba de suplantar la realidad; ya que la historia real que narra es más aceptable que la historia real que no entendemos, su filosofía corresponde a la filosofía que podemos admitir fácilmente y comprender: el idealismo de Hume, de los hindúes, de Schopenhauer, de Berkeley, de Spinoza. Supongamos que esa enciclopedia funde el mundo cotidiano y lo remplace. Entonces, una vez escrito el cuento, aquella misma idea de un objeto mágico que modifica la realidad lleva a una especie de locura; una vez escrito el cuento pensé: "¿qué es lo que realmente ha ocurrido?" Ya que qué sería del mundo actual sin los diversos libros sagrados, sin los diversos libros de filosofía.

Ése fue uno de los primeros cuentos que escribí. Ustedes observarán que esos tres cuentos de apariencia tan distinta, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El zahir" y "El libro de arena" son esencialmente el mismo; un objeto mágico intercalado en lo que se llama mundo real. Quizás piensen que yo haya elegido mal, quizás haya otros que les interesen más. Veamos por lo tanto otro cuento: "Utopía de un hombre que está cansado". Esa utopía de un hombre que está cansado es realmente mi utopía. Creo que adolecemos de muchos errores; uno de éstos es la fama. No hay ninguna razón para que un hombre sea famoso. Para ese cuento yo imagino una longevidad muy superior a la actual; Bernard Shaw creía que convendría vivir 300 años para llegar a ser adulto. Quizás la cifra sea escasa; no recuerdo cuál he fijado en ese cuento; lo

escribí hace muchos años. Supongo primero un mundo que no está parcelado en naciones como ahora, un mundo que haya llegado a un idioma común. Vacilé entre el esperanto y otro idioma neutral y luego pensé en el latín. Todos sentimos la nostalgia del latín. Me acuerdo de una frase muy linda de Browning que habla de ello: *Latin, marble's language* —latín, idioma del mármol. Lo que se dice en latín parece, efectivamente, grabado en el mármol de un modo bastante lapidario. Pensé en un hombre que vive mucho tiempo, que llega a saber todo lo que quiere saber, que ha descubierto su especialidad y se dedica a ella, que sabe que los hombres y mujeres en su vida pueden ser innumerables, pero se retira a la soledad. Se dedica a su arte, que puede ser la ciencia o cualquiera de las artes actuales. En el cuento se trata de un pintor. Él vive solitariamente, pinta, sabe que es absurdo dejar una obra de arte a la realidad, ya que no hay ninguna razón para que cada uno no sea su propio Velázquez, su propio Schopenhauer. Entonces llega un momento en el que decide destruir todo lo que ha hecho. Él no tiene nombre, los nombres sirven para distinguir a unos hombres de otros, pero él vive solo. Llega un momento en que cree que es conveniente morir. Se dirige a un pequeño establecimiento donde se administra el suicidio y quema toda su obra. No hay razón para que el pasado nos abrume, ya que cada uno puede y debe bastarse. Para que ese cuentito fuese contado hacía falta una persona del presente, esa persona es el narrador. El hombre aquel le regala uno de sus cuadros al narrador quien regresa al tiempo actual (creo que es contemporáneo nuestro). Aquí recordé dos hermosas fantasías, una de Wells y otra de Coleridge. La de Wells está en un cuento titulado "The Time Machine" —"La máquina del tiempo"—, donde el narrador viaja a un porvenir muy

remoto y de ese porvenir trae una flor, una sola flor marchita, al regresar él esa flor no ha florecido aún. La otra es una frase, una sentencia perdida de Coleridge que está en sus cuadernos, que no se publicaron nunca hasta después de su muerte y dice simplemente: "Si alguien atravesara el paraíso y le dieran como prueba de su pasaje por el paraíso una flor y se despertara con esa flor en la mano, entonces ¿qué?"

Eso es todo, yo concluí de ese modo: el hombre vuelve al presente y trae consigo un cuadro del porvenir, un cuadro que no ha sido pintado aún. Ese cuento es un cuento triste, como lo indica su título: "Utopía de un hombre que está cansado".

EL ORIGEN DE LOS CUENTOS

HENRY JAMES

LA GÉNESIS DEL CUENTO "LO AUTÉNTICO" *

París, Hotel Westminster, 22 de febrero de 1891.

En prosecución de mi proyecto de escribir algunos cuentos muy cortos —piezas de entre 7 000 y 10 000 palabras, la extensión más fácil de "colocar"—, empecé ayer a redactar la pequeña historia que hace cierto tiempo me inspiró un incidente relatado por George du Maurier —la dama y el caballero que fueran a verlo de parte de Frith—; una pareja senil, marchita —él, oficial del ejército— que, incapaz de obtener un penique de otro modo, trataba de encontrar trabajo como modelo. Me conmovió el *pathos*, la rareza y tipicidad de la situación —la pequeña tragedia de una gente bien nacida, de buena apariencia, que toda su vida había sido estúpida y elegante, que al igual que tanta otra de su clase en In-

* James, Henry: Fragmento de *The Notebooks of Henry James* (1947), edición de O. Mathieseen y Kenneth B. Murdock, escrito en París, Hotel Westminster, el 22 de noviembre de 1891, acerca de la génesis del cuento "The Real Thing". *Cuadernos de notas (1878-1911)*, Barcelona, Ediciones Península, Serie Historia, Ciencia, Sociedad, 213, 1988, pp.95-98. Traducción de Marcelo Cohen.

glatterra había vivido de un ingreso fijo en casas de campo, balnearios y clubes, y ahora se veía flagrantemente incapaz de *hacer* lo que fuese. Estaba desprovista de inteligencia, habilidad u oficio que le sirviese de *gagnepain*, no quedándole sino *mostrarse* torpemente como el par de animales finos, limpios, bien cuidados que eran, única esperanza de hacer un poco de dinero mediante el simple expediente de *existir*. Me pareció vislumbrar en esta *donnée* el tema para un tratamiento muy somero —y aún me lo parece. Pero para hacer algo que valga la pena primero debo (como siempre, ¡Cielo santo!) aclarar muy bien qué hay en la historia y qué deseo obtener de ella. Ayer probé con un comienzo, pero al instante me di cuenta de que tengo que definir la idea. Debe ser una idea —no puede tratarse de una “historia” en el sentido vulgar de la palabra. Debe ser un retrato; debe ilustrar algo. De sobra sabe Dios si el asunto es ilustrativo. Lograr que pequeñas anécdotas de esta clase se vuelvan reales es un proyecto harto sugerente. *Voyons un peu*, por lo tanto, qué se puede poner en ésta —cuánta vida, quiero decir. Se ha de incluir algo de acción —no una acción estúpida, mecánica, arbitraria, sino algo que pertenezca a la esencia real del tema. Se me ocurrió representar al marido sintiéndose celoso de la mujer —es decir, celoso del artista que la emplea— desde el momento mismo en que, de hecho, ella empieza a posar. Pero esto es obvio y manido —no vale la pena en absoluto. Lo que deseo es representar el carácter confuso, inicu, incompetente del intento, y la manera en que pone de manifiesto una vez más la eterna torpeza inglesa —la manera en que el esfuerzo superficial, inexperto, *amateur* sucumbe en la confrontación con el arte elaborado, competitivo, inteligente, *cualificado*— sea cual sea el campo de referencia. Es de ese elemento que ha de sur-

gir mi exigua acción; y empiezo ahora a ver de qué modo (tal cual siempre ocurre, Gloria al Altísimo, cuando uno se pone a examinar la cosa firme, sostenida y seriamente —a ensamblarla—, algo que yo sólo suelo hacer, es triste aceptarlo, con laxitud e inconsecuencia. ¡Qué temas encontraría —para *todo*— si únicamente llegara a practicarlo como costumbre!). Hagamos aquí que mi contraste y mi complicación provengan de la oposición entre mi melancólico mayor y su esposa, y un par de individuos —pequeños, ordinarios, profesionales— que, para consiguiente perplejidad, extravío y depresión de los primeros, *saben*. Su fracaso en entender cómo gente así puede ser mejor que *ellos* —su frustración, su desaliento, su desaparición; el alejamiento para volver a sumergirse en lo vago. *Il y a bien quelque chose à tirer de ça*. Carecen de sentido pictórico. Tan sólo son rígidos, pulcros y estúpidos. Los otros son sucios, incluso —el melancólico mayor y su esposa lo señalan, asombrados. El artista está por comenzar un gran libro ilustrado, una edición nueva de una novela famosa, *Tom Jones*, por ejemplo; y desea hacer el intento de trabajar con ellos porque le preocupa que pasen apuros y —escépticamente, pero con flexible simpatía artística— se siente atraído por los personajes. Desea someterlos a prueba. Dejar inferir que también *él* está sometido a prueba —es joven y va “en ascenso”, pero aún tiene que ganar sus laureles. *En somme*, no puede permitirse cometer errores. Tiene trabajo regular como ilustrador de una novela publicada por entregas semanales en un periódico ilustrado; pero el gran proyecto —financiado por una poderosa editorial— de ilustrar a Fielding promete darle un impulso decisivo. Experimentalmente, le han confiado (digamos) *Joseph Andrews*; tendrá que hacerlo con brillantez si quiere que le confirmen el contrato para el resto. Ya tiene

dos modelos a su servicio —de ellos debe surgir la “complicación”. Una es una muchacha londinense lista y común, del origen más humilde y carente de belleza convencional, pero dotada de aptitudes, de sensibilidad —totalmente segura de *cómo se hace*. Dice “poblema” y “acnédota”, pero posee sensibilidad plástica; y puede asumir la apariencia que se le antoje. En suma, posa a la perfección. Otro tanto hace su colega, un profesional italiano, insignificante como sujeto, mal vestido, con olor a ajo, que sin embargo es admirablemente útil, del todo universal. Habrá que contrastarlos, confrontarlos, *yuxtaponerlos* a los otros; a quienes toman por gente que *paga* por posar hasta que, abrumados de escardecida estupefacción, acaban por comprender la verdad. El desenlace consiste sencillamente en que el melancólico mayor y su esposa no sirven —no están “en la cosa”. Su sorpresa, su aceptación orgullosa y desamparada —no tienen otra perspectiva; y al mismo tiempo el *grado* de su silencioso asombro por el éxito de dos seres inferiores, mucho menos agraciados que ellos. De todos modos, francamente, ¿alcanza este contraste para una *historia*? A mí me parece que sí, porque es una IDEA —¿y cómo diantre sería posible meter más en 7 000 palabras? Ha de ocupar apenas 50 páginas de manuscrito de las mías. El cuentito “The Servant” (*Brooksmith*), que hice el otro día para *Black and White*, se me ocurrió al mismo tiempo que éste, adquirió buena solidez con un número igualmente escaso de palabras, y en el presente caso probablemente descubra que se puede conseguir mucho más de lo que la extensión permitiría. Tengo que aspirar a una tremenda concisión —con un pulso rítmico muy apretado— y a una meticulosa selección del detalle —tengo, en otras palabras, que *resumir* intensamente y recortar el desarrollo lateral. El resultado *debería* ser una pequeña joya de forma brillante, vívida y veloz. Ob-

tendré hasta la última pizca de acción que el espacio admita si en el platillo del artista pongo algo que obre como contrapeso —esto depende de la manera en que el hombre haga su trabajo particular. Es cuando descubre que perderá su gran oportunidad si continúa empleándolos, que se ve forzado a decir a los corteses individuos que sinceramente no le son útiles —arrojándolos así nuevamente a la frialdad del mundo. No debo cambiarles las edades que les he adjudicado —50 y 40— porque así es más enternecedor; pero tendré que subir las de los otros dos modelos hasta hacerlas casi iguales. De este modo aumentan las dificultades (de los *amateurs*) para comprender su inutilidad. Pintar los hábitos de ociosidad, abundancia y falta de alarmas inmanentes en el mayor y su esposa —la vacuidad de su *manière d'être*. Pero qué poco espacio me dan para hacerlo. Si es que me toca escribir muchos así, éste será una lección —una lección *magnífica*. Tan compacto y escogido como un Maupassant.*

* En el prefacio al volumen de la New York Edition encabezado por *Daisy Miller*, James afirmó que “The Real Thing” (“Lo auténtico”) había surgido “de un tirón” tras la consideración de la anécdota de Du Maurier. El cuento, publicado en *Black and White* en abril de 1892, encierra alguna de las nociones capitales de James sobre el arte: la de un realismo no literal, la de la búsqueda de lo esencial de una trama mediante la estilización, la de que no conviene basar los retratos en tipos muy determinados. (El narrador, señalemos, no debe ilustrar el *Joseph Andrews* de Fielding sino Rotland Ramsay, ficticia novela del también ficticio Philip Vincent.)

KATHERINE ANNE PORTER

SOBRE EL ORIGEN DE "LA FLOR DE JUDAS"*

¿Nunca la ha sorprendido una historia durante la escritura? ¿Un personaje súbitamente ha tomado un camino diferente?

Bueno, en la visión de la muerte al final de "La flor de Judas" yo sabía cuál era el final, que ella no iba a ser capaz de enfrentar su vida, lo que había hecho. Y yo sabía que el espíritu vengador iba a llegar durante el sueño para llevársela consigo hacia la muerte, pero lo que no supe hasta que no lo había escrito era que ella se iba a despertar diciendo "¡No!" y con miedo de volver a dormirse.

Esa historia fue una historia "verdadera" en un sentido muy literal, ¿no es cierto?

La verdad es que nunca en mi vida he escrito una historia que no tuviera una base firme en una experien-

* Porter, Katherine Anne: Fragmento de la entrevista originalmente publicada en *The Paris Review*, y poco después incluida en el segundo volumen de *Writers at Work*. Reproducida en el libro de Ann Charters, ed., *The Story and Its Writer*. New York, St. Martin's Press, 1987, 2a. ed., pp.1282-1284. Traducción de Lauro Zavala.

cia humana real, con frecuencia la experiencia de alguien más, pero una experiencia que se volviera mía al escuchar la historia, al ser testigo de lo sucedido, tal vez al escuchar una palabra. No importa, lo único que se necesita es muy poco, una pequeña semilla. En ese momento echa raíces, y crece. Es algo orgánico. Ese cuento había estado en mi cabeza durante varios años, creciendo a partir de un pequeño incidente que ocurrió en México. Se estuvo formando y formando en mi cabeza, hasta que llegó una noche en la que yo estaba muy desesperada. La gente es siempre muy sociable, y yo soy muy sociable también, y si yo vivo entre amigos... Bueno, ellos insistían en que fuera a jugar cartas con ellos. Pero yo me mantuve firme, porque sabía que el momento había llegado para escribir ese cuento, y yo tenía que escribir.

¿Cuál fue esa "pequeña cosa" de la que nació el cuento?

Algo que vi una tarde cuando pasé frente a una ventana. Una muchacha a la que yo conocía me pidió que pasara y me sentara con ella, porque un hombre estaba viniendo a verla, y ella le tenía un poco de miedo. Y cuando pasé junto al árbol de Judas en el patio de su casa miré hacia la ventana, y ella estaba sentada con un libro abierto sobre su regazo, y ahí estaba ese hombre grande y gordo sentado junto a ella. Mary y yo éramos amigas, ambas muchachas norteamericanas viviendo en esta situación revolucionaria. Ella estaba enseñando en una escuela de indígenas, y yo enseñaba baile en una escuela técnica en la Ciudad de México. Y estábamos pasando un periodo muy extraño esos días. Yo era más escéptica, así que ya había empezado a ver con una mirada escéptica a muchos de los líderes revolucionarios. Oh, la idea era buena, pero muchos de los hombres la estaban aplicando equivocadamente.

Y cuando miré a través de la ventana esa tarde, vi algo en la cara de Mary, algo en su postura, algo en toda la si-

tuación, que provocó una conmoción en mi cabeza. Porque hasta ese momento yo no había entendido realmente que ella no era capaz de cuidarse sola, porque ella no era capaz de enfrentar su propia naturaleza, y tenía miedo de todo. No sé por qué la miré. No creo en la intuición. Cuando una tiene ráfagas súbitas de percepción, entonces el cerebro trabaja más rápido que de costumbre. Pero te has estado preparando para saberlo durante mucho tiempo, y cuando llega sientes que siempre lo has sabido.

Usted habla de un cuento que se "forma" en su cabeza. ¿Empieza como una impresión visual que se convierte en una narrativa?, ¿o cómo?

Todos mis sentidos estaban muy agudos, las cosas me llegaron a través de todos mis poros. Todo me golpeó al mismo tiempo. Eso hace que sea muy difícil describir exactamente qué está pasando. Y entonces creo que la mente trabaja de muchas maneras. A veces una idea empieza de manera completamente desarticulada. Una no está pensando en imágenes o palabras o... bueno, es exactamente como una nube negra que se está moviendo dentro de tu cabeza. Te preguntas qué saldrá de todo esto, y entonces se disuelve en un conjunto de... bueno, no exactamente imágenes, sino verdaderos pensamientos. Empiezas a pensar directamente en palabras. Abstractamente. Entonces las palabras se transforman en imágenes. Para el momento en que escribo el cuento mis personajes ya están vivos y caminando por todos lados, y tomando la situación en sus manos. Existen de manera independiente dentro de mi cabeza como usted lo está ahora frente a mí. He sido criticada por no dar suficientes detalles al describir a mis personajes, y por no describir suficientemente los muebles dentro de la casa. Y lo curioso es que todo eso lo veo muy claramente.

¿Qué hay acerca de los problemas técnicos que se presentan en un cuento, su estructura formal? Por ejemplo, el uso del tiempo presente en "La flor de Judas".

La primera vez que alguien me preguntó "¿Por qué escribió usted 'La flor de Judas' en tiempo presente?" lo pensé durante un momento y dije: "¿Lo hice?" Nunca lo noté. Porque no *planeé* escribirlo así. Un cuento se forma en mi mente y se forma y se forma, y cuando está listo para salir, lo bateo; sólo me toma el tiempo que necesito para sentarme ante la máquina de escribir. Nunca pienso para nada sobre la forma. De hecho, yo diría que nunca he estado interesada en nada acerca de la escritura después de haber aprendido —eso espero— a escribir. Es decir, dominé mi oficio lo mejor que pude. Hay una técnica, hay un oficio, y una tiene que aprenderlo. Bueno, yo lo hice tan bien como pude, pero ahora lo único que me interesa es contar una historia. Tengo algo que quiero contar y que, por alguna razón, creo que vale la pena de ser contado, así que quiero contarlo tan clara y pura y simplemente como pueda. Pero he pasado al menos quince años aprendiendo a escribir. Practiqué la escritura en todas las formas que pude. Escribí un pastiche de la escritura de otras personas, imitando al Dr. Johnson y a Laurence Sterne y a Petrarca y los sonetos de Shakespeare, y entonces traté de escribir a mi manera. Pasé quince años aprendiendo a confiar en mí misma: a eso se reduce todo. Es como un pianista que recorre sus escalas durante diez años antes de dar un concierto: porque cuando da ese concierto no puede estar pensando en sus dedos o en sus manos; tiene que estar pensando en su interpretación, en la música que está tocando. Está pensando en lo que está tratando de comunicar. Y si en ese momento no ha perfeccionado la técnica, entonces no puede dar ningún concierto.

DORIS LESSING

PRÓLOGO A CUENTOS AFRICANOS*

[...] Las historias que le gustan a un autor no siempre coinciden con las elegidas por otras personas. Esto es algo que les sucede a todos los escritores. Como yo me crié en el sur de África (Rodesia del Sur), una parte de mi obra tiene esa zona del mundo por escenario, y la prominencia de los conflictos raciales ha hecho inevitable que los aspectos que reflejan "el problema racial" hayan eclipsado todo lo demás. Cuando se publicó mi primera novela, *The Grass is Singing* (*La hierba está cantando*), existían muy pocas novelas sobre África. Los críticos dijeron que el tema de ese libro y del siguiente, *This Was the Old Chief's Country*, era el problema racial..., opinión con la que no coincidí ni coincidí tampoco entonces. Pero, por otra parte, hace un decenio la manifestación de los prejuicios raciales en África, algo terri-

* Lessing, Doris: Prólogo para la colección de 1964 de *Collected African Stories, Volume I*, originalmente publicados en 1951. Prólogo reproducido en el volumen *Cuentos africanos I*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. i-iii. Traducción de José Luis López Muñoz.

blemente familiar para aquellos de nosotros que los habíamos vivido, seguía siendo una sorpresa, al parecer, para Gran Bretaña. O, para expresarlo con todo el cinismo que algunas personas creen que encierra esa actitud, la indignación por la discriminación racial en África no formaba aún parte de los enseres imprescindibles en una conciencia progresiva. Si veinte años antes la gente hubiera estado preparada para escuchar las voces —pocas, pero bastante sonoras— que reclamaban la atención mundial, quizá se hubieran podido evitar los sufrimientos actuales en África del Sur y en Rodesia del Sur. Gran Bretaña, que es la responsable, tomó conciencia de su responsabilidad demasiado tarde; y ahora la tragedia tiene que desarrollarse lentamente por sí misma hasta el final. Mientras tanto van apareciendo docenas de novelas, relatos y obras de teatro sobre lo que un crítico feliz ha llamado “el aburrimiento racial”.

Los escritores criados en África tienen muchas ventajas: una es estar en el centro de un campo de batalla moderno; otra, formar parte de una sociedad protagonista de rápidos y dramáticos cambios. Pero a la larga su familiaridad con África también puede ser una desventaja: el despertarnos todas las mañanas teniendo ante los ojos nuevas pruebas de falta de humanidad, el que se nos recuerde veinte veces al día la injusticia, siempre del mismo tipo, puede limitarnos demasiado. En la vida hay otras cosas además de la injusticia, incluso para quienes son sus víctimas. Conozco a un escritor africano de relatos breves, especialmente dotado para la comedia satírica, que explica cómo necesita recordarse, cuando se sienta a escribir, que “en su calidad de ser humano tiene derecho a la risa”. Además de los blancos preocupados por el problema racial, también lo han criticado sus compatriotas por “hacer comedia con la opresión”. Y sin em-

bargo estoy segura de que un día saldrá de África una gran novela cómica que haga reír a los ángeles y que será un resultado tan milagroso de las amargas brutalidades de la atrofia moral como lo fuera *Las almas muertas* de Gogol.

Y si bien las crueldades del hombre blanco contra el negro figuran entre los capítulos más vergonzosos de los crímenes de la humanidad, los prejuicios raciales no son nuestro pecado original, sino tan sólo un aspecto de la atrofia de la imaginación que nos impide vernos reflejados en todas las criaturas que respiran bajo el sol.

Creo que el principal don de África a los escritores, blancos y negros, es el continente mismo, su presencia, que, para algunas personas, es como una fiebre antigua, latente siempre en la masa de la sangre; o como una vieja herida que palpita en los huesos cada vez que cambia el aire. Un continente que no se debe visitar a no ser que se elija vivir después para siempre exiliado de un inexplicable y majestuoso silencio que se sitúa exactamente en el límite de la memoria o del pensamiento. África nos hace saber que el hombre es una criatura pequeña, entre otras criaturas, en un paisaje muy amplio.

Mis relatos preferidos en *This Was the Old Chief's Country* no son necesariamente los más traducidos, como “El pequeño Tembi”, “El viejo jefe Mshlanga” y “Los hechizos no están en venta”. “Amanecer en el veld”, por ejemplo, e “Invierno en julio” son relatos de mayor amplitud que los de tema directamente social.

Estos relatos tienen en común que todos transcurren en África, pero eso es todo lo que los une. Sucede además que, si bien *The Old Chief* era una colección de relatos verdaderamente breves, *Five* contenía cinco historias largas, casi más bien novelas cortas. La historia larga es un género particularmente grato de escribir, aunque por

supuesto no hay forma de verlo impreso si no es en forma de libro. En las historias largas hay sitio para tomarse las cosas con calma, para pensar en voz alta, para continuar, durante un párrafo o dos, por un sendero a trasmano, cosas todas ellas impensables en un relato verdaderamente breve.

Espero que estas historias se lean con tanto placer como yo tuve al... No es una frase hecha, lo digo completamente en serio. Disfruto mucho escribiendo relatos breves, aunque cada vez haya menos revistas que los publiquen, y a pesar de que por cada veinte lectores de novelas sólo hay uno al que le gusten los relatos cortos.

Conozco algunos escritores que abandonaron los relatos cortos porque, como ellos dicen, "no tienen mercado". Otros, como yo, los que ya tenemos el vicio, seguimos adelante, y sospecho que seguiremos siempre, aunque no hubiera otro lugar para ellos que un cajón en un escritorio particular.

JORGE LUIS BORGES

ACERCA DE "EL OTRO DUELO" *

En 1971 Jorge Luis Borges fue invitado varias veces a la Universidad de Columbia a dar una serie de pláticas. En una de estas ocasiones se le proporcionó una copia de "El otro duelo". El traductor Norman di Giovanni leyó el cuento y Borges, cuando lo consideraba necesario, lo interrumpía para hacer algún comentario. Para finalizar, Borges contestó preguntas acerca de cómo lo había escrito.

El siguiente texto fue tomado de una grabación que se hizo de esta plática.

Di Giovanni: "De las gargantas brotó el chorro de sangre; los hombres dieron unos pasos y cayeron de bruces. Cardoso, en la caída, estiró los brazos. Había ganado y quizá no lo supo nunca."

Borges: Esto es lo que siempre sucede. Nunca sabemos si somos vencedores o vencidos.

*Borges, Jorge Luis: fragmento del libro de Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern y Frank MacShane, *Borges on Writing* (1973). Traducción para esta recopilación de Claudia Lucotti.

Di Giovanni: Borges, ¿cuánto tiempo anduvo con este cuento dándole vueltas en la cabeza antes de escribirlo?

Borges: Han de haber transcurrido unos veinticinco o treinta años. Cuando lo oí por primera vez me pareció impactante. El hombre que me lo contó lo publicó en *La Nación* bajo el título de "Crepúsculo rojo", pero como su estilo era muy elaborado pensé que no iba a poder competir con él. Después de su muerte lo escribí de la manera más directa posible. Mientras tanto lo llevaba guardado en la memoria y aburría a todos mis amigos...

Di Giovanni: ¿No nos podría decir algo acerca de cómo selecciona su material y toma sólo aquello que le interesa? Por ejemplo ¿no hubo algún dato de la anécdota que le contaron que no utilizó?

Borges: No, porque me la contaron de manera muy sucinta, y luego Reyles la escribió de manera elaborada y artificial, algo que por lo general siempre trato de evitar. No puedo escribir así; más bien me dediqué exclusivamente a lo que podríamos llamar la invención de las circunstancias. Por ejemplo, tuve que hacerlos jugar truco e inventé el episodio del perro pastor y le puse el nombre indicado —Treinta y tres— porque ésa es la clase de nombre que podría tener un perro, aunque por lo general se llaman Jazmín.

MacShane: ¿Toma usted a veces un episodio verídico y lo combina con otro para crear algo nuevo, un cuento nuevo a partir de dos fuentes por completo desconectadas y diferentes?

Borges: Sí. En este cuento, por ejemplo, no presencié el partido de truco en el Uruguay sino en el viejo Barrio Norte de Buenos Aires...

Pregunta: Creo recordar que en uno de sus ensayos usted afirma que un cuento puede centrarse en los per-

sonajes o en la situación. En este cuento la caracterización se halla reducida a un mínimo...

Borges: Tenía que ser mínima porque los dos personajes son prácticamente el mismo. Son dos gauchos pero podrían ser doscientos o dos mil. No son Hamlets, ni Raskolnikovs, ni Lord Jims. Son sólo gauchos.

Pregunta: Por lo tanto ¿lo que cuenta es la situación?

Borges: En este caso sí. Y en términos generales creo que lo más importante en un cuento es la trama o la situación, mientras que en una novela lo que importa son los personajes. Se podría pensar que *Don Quijote* está escrita con base en acontecimientos, sin embargo lo que resulta más importante son los dos personajes, Don Quijote y Sancho Panza. También para la saga de Sherlock Holmes lo que cuenta es la amistad entre un hombre muy inteligente y un tipo algo tonto como el Dr. Watson. Entonces, si se me permite hacer una generalización, al escribir una novela uno debería conocer a fondo los personajes, y la trama puede ser cualquier trama, mientras que en un cuento la situación es lo importante. Esto sería cierto en el caso de Henry James, por ejemplo, o en el de Chesterton.

Pregunta: ¿Encuentra alguna visión especial del mundo en las anécdotas que utiliza?

Borges: Me doy cuenta de que la mayoría de mis cuentos provienen de anécdotas, aunque las modifique o las cambie. Algunas, claro está, tienen su origen en personajes, en gente que conozco. Creo que una anécdota puede servir como punto de partida.

Pregunta: ¿Piensa que los cambios que realiza se hallan de manera inherente en la anécdota?

Borges: Ésa es una pregunta difícil de contestar. No sé si se hallen dentro de la anécdota de manera inherente, pero sí sé que los necesito. Si yo contara un cuento de

manera rápida y concisa, no lograría el efecto deseado. En este caso le he dado un ritmo más lento con el fin de que resultara más efectivo. No podía comenzar diciendo "Dos gauchos se odiaban", porque nadie lo hubiera creído. Tenía que lograr que ese odio pareciera real...

MacShane: ¿Cree que la literatura debería ocuparse de cuestiones de índole política y social?

Borges: En este cuento no hay nada de esa índole.

Di Giovanni: Sí que lo hay.

Borges: Puede que sí, pero no era lo que me interesaba. Lo que me interesaba era la idea de dos hombres degollados corriendo una carrera y todo el mundo viéndola como si fuera una gran broma. Por supuesto que este cuento está relacionado con la historia de Argentina, de Uruguay y de los gauchos. Lo podemos asociar con la historia de toda América del Sur, las guerras de liberación, y demás. Pero a mí eso no me interesaba. Simplemente quería contar este cuento de manera convincente. Ésa era mi única preocupación, aunque se pueda relacionar con muchas otras cosas.

Di Giovanni: Y a pesar de su objetivo es un pronunciamiento muy fuerte sobre la política de esa época y esos lugares. Debería satisfacer a cualquiera.

Borges: Y quizá trate de la política de cualquier época o lugar, no lo sé. Claro que este tipo de política resulta algo pintoresco.

Pregunta: ¿Cómo cree usted que debería relacionarse el artista con su propia época?

Borges: Oscar Wilde dijo que en cuestiones de técnica y de trama el artista moderno debería evitar la modernidad. Es claro que se estaba haciendo el ingenioso, pero sus palabras no dejan de tener mucho de cierto. Homero, por ejemplo, escribió varios siglos después de la guerra de Troya. La idea de que un escritor debe ser contempo-

ráneo es en sí moderna, pero creo que corresponde más bien al periodismo que a la literatura. Ningún verdadero escritor ha buscado nunca ser contemporáneo.

URSULA LE GUIN

ACERCA DE "LOS QUE SE ALEJAN DE OMELAS"

La idea central de este psicomito, el chivo expiatorio, aparece en *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, y mucha gente me ha preguntado, en un tono suspicaz, por qué le di el crédito a William James. El hecho es que, aunque lo amé mucho, no he sido capaz de releer a Dostoievski desde que tenía veinticinco años, y simplemente olvidé que él había usado la idea. Pero cuando encontré esta idea en "El filósofo moral y la vida moral" de James, lo hice con un shock de reconocimiento. Así es como James lo dice:

O si se nos ofreciera la hipótesis de un mundo en el que las utopías de Fourier y de Bellamy y Morris se llevaran a cabo, y en el cual millones de personas fueran felices con la única condición de que una cierta alma perdida en algún lugar del mundo pudiera llevar una vida de tormento solitario, qué clase de emoción excepto una específica e inde-

* Le Guin, Ursula: "On 'The Ones Who Walk Away from Omelas'" (1975), comentario de la misma autora sobre su cuento, incluido en su colección *The Wind's Twelve Quarters*. Traducción de Lauro Zavala.

pendiente sería la que esta situación nos podría hacer sentir inmediatamente, aunque un impulso surgiera dentro de nosotros para frenar la felicidad así ofrecida, qué horrible cosa sería su disfrute cuando se aceptara deliberadamente como resultado de tal oferta.

El dilema de la conciencia norteamericana difícilmente puede ser expresado de mejor manera. Dostoievski era un gran artista, un artista radical, pero el radicalismo social de su primera época se revirtió, convirtiéndolo en un violento reaccionario. En cambio, el James norteamericano, que parece tan suave, tan ingenuamente caballeroso (véase cómo dice "nosotros", suponiendo que todos sus lectores son tan decentes como él), fue, siguió siendo, y sigue siendo, un pensador genuinamente radical. Directamente después del pasaje sobre "el alma perdida" continúa así:

Todos los ideales más altos, los más penetrantes, son revolucionarios. Se presentan a sí mismos mucho menos como efecto de experiencias anteriores que como causas probables de la experiencia futura, factores hacia los que el ambiente y las lecciones que el ambiente nos ha enseñado hasta ahora deben aprender a respetar.

La aplicación de estos dos párrafos a este cuento, y a la ciencia ficción, y a cualquier pensamiento acerca del futuro, es muy directa. ¡Considerar a los ideales como "las causas probables de la experiencia futura" es una observación sutil y extraordinaria!

Por supuesto, no leí a James y me senté y dije: Ahora voy a escribir un cuento sobre esa "alma perdida". Raramente funciona de manera tan simple. Me senté y empecé un cuento, simplemente porque tenía ganas, con nada excepto la palabra "Omelas" en la cabeza. Me llegó de

una señal en el camino: Salem (Oregon) escrito hacia atrás. ¿Ustedes no leen las señales del camino hacia atrás? OTLA, ASORGILEP avruc, Ocsicnarf Nas... Salem es equivalente a schelomo que es equivalente a salaam que es equivalente a Paz. Melas. O melas. Omelas. Homme hélas. "¿De dónde saca usted sus ideas para escribir cuentos?" De olvidar a Dostoievski y leer señales del camino hacia atrás, naturalmente. ¿De dónde más?

DONALD BARTHELME

NO SABER*

Supongamos que alguien está escribiendo un cuento. Del mundo de signos convencionales saca una azálea y la planta en un hermoso parque. Busca un reloj de oro de bolsillo y lo coloca al pie de la azálea. Toma de la misma fuente inagotable un apuesto ladrón y un cinturón de castidad, le pone el cinturón de castidad al ladrón y lo tiende suavemente al pie de la azálea, sin olvidar darle cuerda al reloj de oro, de manera que su constante tic-tac despierte, a la larga, al ladrón que por ahora duerme. Del campus del Sarah Lawrence pide prestadas dos estudiantes del último grado, Jacqueline y Jemima, las pone a caminar cerca de la azálea y del casto y apuesto ladrón. Jacqueline y Jemima acaban de reprobar su examen profesional y blasfeman en el florido lenguaje propio del Sarah Lawrence. ¿Qué sucede luego?

* Barthelme, Donald: "Not-Knowing". Ponencia presentada en el 10th Alabama Symposium on English and American Literature, "The Autonomous Voice". Reproducida en la recopilación de Allen Wier & Don Hendrie, Jr., *Voicelust. Eight Contemporary Writers on Style*. Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1985, pp. 37-50. Traducción para esta recopilación de Aida Espinosa.

Es obvio que no tengo la menor idea.

Cabe detenernos para aclarar que el escritor es humano y que, al embarcarse en una tarea, no sabe qué hacer. Por el momento no puedo decirles si Jacqueline y Jemima lograrán o no forzar el candado del cinturón de castidad, o si el ladrón, que se llama Zeno y que se robó las hojas de respuesta del siguiente examen profesional, va a embolsarse el reloj de oro o se lo va a entregar al cuidador del parque. Ignoro el destino de la azálea, si florecerá o morirá en una terrible helada.

Un escritor consciente de su oficio podría comprar una azálea en Downtown Nursery, un reloj de oro en Tiffany, contratar a un ladrón apuesto en Riker Island, pedir prestado un cinturón de castidad en el Metropolitan, engatusar a Jacqueline y Jemima en Bronxville y meter todo en una campana de cristal para estudiarlo, reportando los resultados en una prosa honesta y tal vez hasta meticulosa. Pero proceder así corresponde más al territorio del periodismo o de la sociología. No saber resulta crucial para el arte, es lo que permite que se realice el arte. Sin el proceso de rastreo que engendra el no saber, sin la posibilidad de dirigir la mente hacia rumbos imprevistos, no existiría la creación.

Esto no significa que no sepamos nada sobre Jacqueline y Jemima, sino que lo que sabemos surge en el momento de escribirlo. Jacqueline, por ejemplo, detesta a su madre, en tanto que Jemima idolatra a la suya —detalle que descubrí al escribir la oración con la que lo anuncié. En cuanto a Zeno ¿quién lo engendró?... ¿Un oso polar? ¿Un par de patines? ¿Una lluvia de oro? Me inclino por la lluvia de oro, ya que Zeno es un héroe (aunque acaba de serlo gracias a los buenos oficios de su áureo padre). Dentro del reloj de bolsillo hay una leyenda grabada, ¿me la imagino? Creo que sí: *bébeme*, dice.

No, no, ésa no sirve porque es de Lewis Carrol. ¿Podría Zeno convertirse en un traga relojes en vez de un ladrón? Una vez más, no. Zeno se atragantaría, lo mismo que el lector. Todavía hay ciertas reglas.

La escritura es un proceso de interacción con el no saber, de forzar el qué y el cómo. Todos hemos oído del desconcierto de los novelistas que, al empezar una novela, no tienen la menor idea de cómo proceder, de qué es lo que deben escribir y cómo, aun cuando sea su décima novela. En el mejor de los casos parten de una ligera intuición que no pasa de ser un anhelo. La desesperación inherente a esto es de considerarse. "Nada que pintar y nada con qué pintarlo", como dijo Beckett de Bram van Velde. No saber no es tan simple, porque está rodeado de prohibiciones, de caminos que no puede tomar. Mientras más serio sea el artista, más problemas tomará en consideración, y ese mayor número de consideraciones limitará sus posibles iniciativas —punto al que regresaré.

¿Qué clase de tipo es Zeno? ¿Cómo lo sé si aún no abre la boca?

—Con cuidado, chicas, con cuidado —dice Zeno, mientras Jacqueline y Jemima fuerzan el cinturón con una pala que amablemente le prestó el cuidador del parque, a quien Zeno le dice:

—Parece que alguien perdió este reloj.

Cambiamos de escena.

Alphonse, el cuidador del parque del episodio anterior, el que prestó la pala, se encuentra solo en su cuartucho de West Street (pude colocarlo también en un cuarto piso de East Seventy Second, pero a ustedes no les hubiera parecido, y con toda razón; la verosimilitud lo prohíbe, nada se calcula más rápido que un salario). Alphonse, como muchos trabajadores de la gran ciudad, no es tan sencillo como parece. Al igual que los meseros

que en realidad son actores y los conductores de taxis cuya actividad principal es componer música electrónica, Alphonse aparece como empleado del Departamento de Parques, aunque en realidad se dedica a la crítica literaria. Lo descubrimos escribiéndole una carta a su amigo Gaston, también crítico literario con el disfraz de vigilante del Museo Whitney. Alphonse ataca su Smith-Corona y escribe:

Querido Gaston:

Sí, tienes razón: la postmodernidad ha muerto. Cruda realidad, pero no del todo sorprendente. Hago correr la noticia lo más rápido posible, para que todos nuestros amigos que se encuentran en el "costal" postmodernista se salgan antes de que les decomisen sus autos y las compañías de seguros rompan sus pólizas. Qué triste ver partir a la postmodernidad (y tan pronto!). Le tuve un gran cariño. Casi igual que a su noble y solemne predecesor el vanguardismo. Pero no se puede vivir en el pasado. La muerte de un movimiento es parte natural de la vida, como lo entendieron muy bien los partidarios del naturalismo, que está ya muerto.

Recuerdo con exactitud dónde me encontraba cuando me di cuenta de que la postmodernidad estaba acabada. Estaba en mi estudio, con una copa de tequila y el último libro de William Y, *One-Half*. La obra de Y, en eso concordamos, es buena, muy buena. Pero ¿quién puede dar el salto hasta la gloria si lleva arrastrando los restos de una estética muerta? Quizá podamos buscarle otro empleo. En las carreteras, por ejemplo. Cuando la idea se apoderó de mí, me puse de pie, se me derramó el tequila y dije en voz alta (aunque nadie iba a oírme): "¿Qué? ¿También la postmodernidad?" Así es la vida. Dejé el libro de Y en una repisa muy alta y me dediqué a contemplar la muerte de *Plainsong* 958 A.D.

Por cierto: oí del derrumbe del estructuralismo. Se lo escuché a Gerald, que se encuentra en el Johns Hopkins y por lo mismo en el mero centro de la acción. No se lo digas a todo el mundo. Con frecuencia, los comentarios ociosos bastan para darle a un movimiento el último "empujón" hacia la tumba. Estoy convencido de que eso le pasó al New Criticism. Estoy seguro de que fue Gerald, con sus rumores por los pasillos.

Viéndole el lado amable, algo que ha muerto sin que me pese mucho es el existencialismo, que de cualquier manera nunca me pareció más que un remajo de la fenomenología. Tuvo una buena evolución, pero qué irritante era escuchar por todas partes a los artistas hablando de "el momento existencial" y otras faramallas de ese tipo. Por suerte ya dejaron de hacerlo. Me sucedió lo mismo con el deceso del *nouveau roman*, casi no me alteré. "Hacer del aburrimiento una religión", dijiste, muy acertadamente. Sé que fue uno de los movimientos que te llegaron al alma, pero ni siquiera sus reductos llegaron a gustarme. Hay una honrosa omisión que suele erizarme. No embona aquí. El único éxito verdadero de Robbe-Grillet, lo aseguro, fue *La celosía* y me dijeron que lo escribió de un tirón.

Y bien ¿en dónde estamos? El surrealismo se ha ido, con cierta dulzura hacia el final, vimos al vino de la vida convertirse en limonada. Meloso. Poemas de altar —construidos en forma de altar para mayor honor y gloria de Dios— que ya no se ven mucho últimamente: han desaparecido y tal vez estén muertos. La anti-novela está muerta; lo leí en el *Times*. El antihéroe y la antiheroína se enredaron y tuvieron tres antiniños, que actualmente se encuentran en Dalton. La novela telúrica está muerta, lo mismo que el expresionismo, el impresionismo, el futurismo, el imaginismo, el vorticismismo, el regionalismo, el realismo, la escuela de teatro del fregadero de la cocina, el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, el humor negro y el gongorismo. Tú ya lo sabes, sólo quería resumirlo. Ser prerrafaelita en la actualidad significa quedarse más bien pasado de moda. Y, sin lugar a dudas, la poesía concreta se hundió como piedra.

Así que tenemos un problema. ¿Cómo llamar a Lo Nuevo, que no he visto todavía pero que tendrá que aparecer por algún lado? La postpostmodernidad me suena un poco burda. Me he puesto a jugar con La Revolución de la Palabra II, o La Nueva Revolución de la Palabra, pero mucho me temo que Jolas tiene ya el *copyright*. Tendría que incluir la palabra "nuevo" de algún modo. ¿La Nueva Novedad?, o quizá ¿Lo Postnuevo? Qué problema. Espero tus comentarios y sugerencias. Si vamos a controlar a esta bestia feroz tenemos que empezar ya.

Saludos,
Alphonse.

En cuanto al postmodernismo soy un poco más optimista que Alphonse, a pesar de lo dudoso del término y de que no queda muy claro quién viaja en ese vagón y quién no. Y es que yo lo ubico en relación con una serie de problemas, y me parece que esos problemas son perdurables. Los problemas son un consuelo. Wittgenstein decía al hablar de los filósofos que algunos de ellos sufren de "ausencia de problemas", de una evolución en la que todo les parece muy sencillo, y lo que escriben resulta (cito) "superficial y trivial en extremo". Podría decirse lo mismo de los escritores. Antes de mencionar algunas dificultades que tengo en mente, quisiera por lo menos echarle un vistazo a ciertas críticas que se le han hecho a los supuestos postmodernos, digamos que a John Barth, William Gass, John Hawkes, Robert Coover, William Gaddis, Thomas Pynchon y a mí mismo en este país, a Calvino en Italia, a Peter Handke y Thomas Bernhard en Alemania, aunque podrían invocarse muchos otros nombres. La crítica dice a grandes rasgos lo siguiente: que este tipo de escritura le ha dado la espalda al mundo, que en algún sentido no es sobre el mundo sino

sobre sus propios procesos, que es masturbatoria, absolutamente fría, que excluye lectores por diseño, que les habla sólo a los iniciados, o que más bien no habla, sino que, como *Frost's Secret*, se instala en el centro del ruedo y Lo Sabe.

Respondería con avidez a todos estos postulados, pero es bastante fácil ver de dónde surgen. En mi opinión los problemas que definen en el momento la tarea del escritor (en la medida en que los haya escogido como sus problemas) no son del tipo que facilita la comunicación, ni dan por resultado un trabajo que corre hacia el lector con los brazos abiertos; más bien todo lo contrario. Permítanme que cite tres dificultades que considero importantes y que tienen que ver con el lenguaje. En primer lugar, el propio proyecto del arte, desde Mallarmé, para restaurar la frescura de un lenguaje ya muy manoseado, en esencia un esfuerzo por descubrir un lenguaje con el que sea posible la creación artística. Este tema es básico, y tan potente y problemático en nuestros días como lo era hace un siglo. En segundo, la contaminación política y social del lenguaje que se usa para diversas manipulaciones a través del tiempo y el esfuerzo por descubrir lo que podría llamarse un lenguaje "limpio", problemas que se asocian con el de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* pero que también comentan Lukács y otros. Por último se encuentra la presión que sufre el lenguaje por parte de la cultura contemporánea en el sentido más amplio: me refiero a nuestra devoradora cultura comercial que se traduce en un doble empobrecimiento: el saqueo de complejidad que sufre el lector, el saqueo de lectores que sufre el escritor.

Estos problemas de ninguna manera resultan tan escabrosos ni son los únicos que enfrenta el escritor, ni tampoco (tomando en cuenta las grandes diferencias en-

tre los oficiosos en cuestión) todos los escritores que se conocen como postmodernistas responden a ellos de la misma manera y en la misma medida, como tampoco se trata de que otros escritores con tendencias muy diferentes queden ajenos a estos aspectos. Si califico estos asuntos de "escabrosos" es porque cualquier intento adecuado para abordarlos crea automáticamente barreras para una asimilación accesible de la obra. El arte no es difícil porque así lo desee, sino más bien porque desea ser arte. No importa cuánto anhele el escritor en sus obras sencillez, honestidad, sinceridad; esas virtudes se le van de las manos. Descubre que al ser sencillo, honesto, sincero, todo sigue igual; habla de lo que ya se ha dicho, en tanto que nosotros buscamos lo inefable, lo nunca dicho hasta ahora.

Con Mallarmé la tendencia hacia la mimesis, la representación del mundo externo, se vuelve algo mucho más complejo que antes de que Mallarmé sacudiera las palabras para despojarlas de sus ataduras e inundarlas de significados nuevos, significados que no apuntan hacia el mundo externo, sino hacia lo Absoluto, actos de intuición poética. He aquí un paso decisivo. No en vano Barthes lo nombra el Hamlet de la literatura. Produce, de golpe, una poesía de una dificultad sin precedente. Mallarmé no aparece en *Las frases célebres* de Bartlett. Incluso un admirador tan ardiente como Charles Mauron menciona la sensación de aislamiento que enfatiza su obra. Mauron escribe: "Todos los que recuerdan el día en que vieron por primera vez los *Poemas* o las *Divagaciones* darán testimonio de ese curioso sentimiento de exclusión que los condujo, ante un texto escrito con las palabras de ellos (es más, como lo percibieron de alguna manera, escrito con maestría), de pronto al exterior de su propio lenguaje, privados del derecho de una lengua

común, como si les voltearan la espalda sus mejores amigos". La obra de Mallarmé constituye también, y quizá como lo más importante, un paso hacia el establecimiento de un nuevo estatus ontológico del poema, más bien como objeto dentro del mundo que como representación del mundo. Pero entrar a este terreno es un peligro. Después de Mallarmé la lucha por renovar el lenguaje se convierte en una constante del escritor, y su búsqueda en un imperativo. La obra de Mallarmé, "ese murmullo que está ya tan cerca del silencio" según Marcel Raymond, es a la vez una liberación y una pérdida del silencio de una gran cantidad de territorio.

Silenciar una retórica existente, en la frase de Harold Rosenberg, es también lo que ocurre a partir de las deliberaciones de Barthes en *El grado cero de la escritura*. En este caso una variedad de retóricas que se ven más como activamente perniciosas que pasivamente inhibitorias. La pregunta sería ¿cuál es la complicidad del lenguaje en los crímenes masivos del fascismo, el estalinismo o (por implicación) de nuestra propia política en Viet Nam?, ¿en el control de las sociedades por parte de los poderosos y atareados funcionarios? Si el lenguaje de alguna manera facilita, hace posibles, todos estos actos abominables ¿en qué medida ese lenguaje está contaminado irremediablemente? Estos problemas los considera también George Steiner en su conocido ensayo "The Hollow Miracle" ("El milagro hueco") y, mucho antes, George Orwell.

Estoy bosquejando aquí, de manera inadecuada, un argumento bastante complejo; no concuerdo del todo con las soluciones tentativas de Barthes pero los problemas exigen el mayor respeto. De nuevo, vemos al lenguaje como el gran sospechoso de su propia conducta; aunque esta sospecha no es diferente de la que le surgió a Hemingway cuan-

do se percató, a principios de siglo, de que palabras como *honor, gloria y patria* resultaban falsas, vendidas. Ahora el escepticismo es más profundo y se nutre además con las investigaciones de los filósofos de la lengua, los estructuralistas, los semiólogos. Hasta las conjunciones se deben revisar con cuidado. "Leí cada una de las palabras con el sentimiento adecuado —dice Wittgenstein—, la palabra 'pero', por ejemplo, con un sentimiento de pero..." Tiene razón. ¿Acaso el sentimiento de pero, como él lo nombra, no nos lanza de cabeza por una resbalosa pendiente antes de que tengamos tiempo de contemplar la proposición a la que le pone el pero? Rápido, sí, rápido, cuando escuchamos la frase "nuestros intereses vitales" ¿nos detenemos a pensar si nos invitaron al templo, al Zen, al clan, o al juramento donde se definieron esos intereses? ¿Dijimos algo?

Para centrarnos en la acción de la cultura contemporánea sobre el lenguaje, y por tanto sobre el escritor, lo primero a considerar es la pérdida de punto de referencia. Si deseo un punto de referencia al que puedan responder todos los posibles lectores de este país, dispongo de un solo universo de discurso: el que envuelve al *Crucero del amor* en sus mares de pasión como a un *Buque fantasma* apasionado y a los dedicados *Hombres de blanco*¹ en el Hospital Memorial con su natural diligencia, sus evasivas triples y su equipo de enfermeras. Esto limita un poco las cosas. La antigua cultura del periódico que en sus tiempos manejó con ciertos matices y entusiasmo a una multitud muy letrada se ha deteriorado de manera impresionante. El periódico en el que trabajé hace treinta años, cuando era un jovenzuelo, se ha convertido en una pálida sombra de lo que fue. Antes podíamos hacer la broma de

meter citas falsas en el texto y atribuírselas a Ambrose Bierce, con la seguridad de que valía la pena pues un buen número de lectores entenderían la broma; ahora ya no existe ese terreno común entre el lector y el escritor. Esta situación no es exclusiva de este país (EUA). George Steiner comenta respecto al mejor periodismo actual en Alemania que, al leerlo en función de cualquier *Frankfurter Zeitung* anterior a Hitler, a veces resulta difícil creer que ambos están escritos en el mismo idioma alemán. En el extremo opuesto se encuentran las más exquisitas descripciones del mundo, que utilizan ahora términos matemáticos y oscuros para la mayoría de la gente —sin duda para mí—, y la contribución que hiciera la ciencia al lenguaje común por medio de acuñaciones, palabras y conceptos nuevos, hoy está sólo al alcance de los especialistas. Si a esto se le aumenta la voraz invasión de la cultura comercial a la cultura superior —estimo que la investigación tardaría unos cuarenta y cinco minutos, recorrido desde Mary Boone Gallery en el oeste de Broadway hasta los escaparates de Henri Bendel en la calle 57—, se empiezan a apreciar las seducciones del silencio.

Los problemas definen, en parte, el tipo de trabajo que elige el escritor, para abordarlos o esquivarlos. Un escritor, según Karl Kraus, es el que puede convertir una respuesta en un enigma.

Permítanme comenzar:

Jacqueline y Jemima le están explicando a Zeno, quien ya devolvió los documentos robados del examen profesional y recobró así su aburrida condición respetable, lo que es la postmodernidad. La postmodernidad, le dicen, le ha dado la espalda al mundo, no en lo que concierne al mundo sino a sus propios procesos; resulta

¹ Series norteamericanas de televisión (N. del ed.).

masturbatorio, frío en realidad; excluye intencionalmente a los lectores, se dirige sólo a los iniciados, o no expresa nada, sino que...

Zeno, para demostrar que algo sabe de eso, cita al crítico Perry Meisel en cuanto a la semiótica: "La semiótica —dice— se encuentra en una posición en la que afirma que ningún fenómeno tiene estatus ontológico fuera de su lugar dentro del sistema de información individual de donde proviene su significado —le da un buen trago a su Gibson— y por tanto, el lenguaje carece por completo de bases". Yo lo escucho a escondidas y me siento satisfecho. Esta reflexión me sirve. Gaston, el crítico que trabaja de vigilante en el Museo Whitney, está enamorado de una agente del IRS que se llama Madelaine, de hecho, de la misma agente del IRS que está revisando mi declaración de impuestos de 1979. —Madelaine —le digo muy amable a la hora del almuerzo—, la semiótica se encuentra en una posición en la que afirma que ningún fenómeno tiene estatus ontológico fuera de su lugar dentro del sistema de información individual de donde proviene su significado y, por tanto, el lenguaje carece por completo de bases, incluso el de los avisitos curiosos que me has estado enviando. —Sí —dice amablemente Madelaine mientras se saca del bolsillo un gran reloj de oro que Alphonse le vendió a Gaston en veinte dólares, sus bellos ojos violeta brillan—, pero algunos sistemas de información son más impositivos que otros. —Ni modo, tiene razón.

Si se considera al escritor como el medio que tiene la obra para escribirse, como una especie de luz en medio del cúmulo de alteraciones atmosféricas, un San Sebastián que recibe en su pecho desgarrado las flechas del *Zeitgeist*, no se altera mucho el concepto tradicional de

artista. Pero se da lugar a una gran cantidad de imperialismo crítico.

Hay diversión para todos. Hace unos años recibí una carta de un crítico que me pedía autorización para reeditar un cuento mío como *addendum* a un texto que había escrito sobre él. Anexaba una copia del cuento que se proponía reproducir y me sorprendió ver que de mi pobre cuento había brotado una serie de numeritos —del uno al ochenta y ocho, según recuerdo—, un ejército de numeritos que marchaban sobre la superficie de mi pobre y despistado texto. Se me ocurrió que todos esos numeritos estaban en lugares equivocados, pero resistí la tentación de decírselo. Di mi autorización para que hiciera lo que quisiera, pero reparé en que una especie de judo literario había reducido mi texto al estatus de nota a pie de página.

Existe en esta clase de crítica un elemento de agresión cauteloso. La desconstrucción es una empresa que anuncia sus intenciones con un candor admirable. Toda obra de arte depende de una compleja serie de interdependencias. Si arranco de la panza de la famosa cabra de Rauschenberg la llanta de hule para determinar, a instancias de un gran conocedor del asunto, si la llanta es una F.B. de Goodrich o si es Uniroyal, la obra se cae, casi casi sobre mí. Digo esto no porque me parezca que este tipo de estudio carece de valor, sino porque, para mí, el misterio que vale la pena estudiar no es el significado de las partes sino la manera en que se unen, la lucha de las patas traseras de la cabra con la llanta. Calvin Tomkins nos dice en *La novia y los solteros* que el propio Rauschenberg comentaba que la llanta resultaba un elemento "tan inevitable como la cabra". Al considerar tanto a la llanta como a la cabra opciones "inevitables", en el contexto de la creación artística, se ilustra lo

extraño que puede resultar el proceso de la combinación. La opción no fue deliberada; Tomkins menciona que la cabra había estado tres años en el estudio y había aparecido en dos versiones previas (la versión final lleva por título "Monograma") antes de dar con la llanta.

La crítica contemporánea habla de "recuperar" un texto, lo que sugiere un acelerado y tal vez extenuante tratamiento para devolverle la salud a un texto básicamente enfermo, el cual muy probablemente ignoraba su enfermedad. Yo respondería que en la convergencia de las metodologías de la crítica actual, muchas de ellas ricas en implicaciones, por medio de una suerte de tiranía de las grandes expectativas, del furor por explicaciones finales, se logra prohibirle a la obra el misterio que le es esencial. Espero no estar cayendo en la mistificación si afirmo simplemente que el misterio existe, y no que no deba intentarse penetrarlo. No le encuentro salida inmediata a esta paradoja (al hacer añicos un misterio lo que queda son añicos, no misterio), fíjense en esto y sigan adelante.

Sin embargo, en cierto momento puede cabernos la reflexión de por qué la cabra con su llanta resulta más bien un objeto mágico que, por así decirlo, una tontería. Harold Rosenberg habla de la obra de arte contemporánea con tanta "ansiedad" como incertidumbre: ¿Soy una obra de arte o simplemente un montón de basura? (Si mis ejemplos provienen del mundo del arte y no del mundo de la literatura es porque en el primero se ven más rápido los resultados: "cabra" y "llanta" requieren páginas y páginas de prosa, kilos de poesía.) ¿Dónde se encuentra exactamente la magia al unirse la cabra y la llanta? No radica en la sorpresa de ver a la cabra enllantada, aunque sí en parte. Podría decirse, por ejemplo, que la llanta *compite* con la cabra, que la *contradice*,

como manera de ser, incluso que en cierto sentido la censura. Que a nivel del más simple juego de palabras, la cabra está *llantuda*. O que la infeliz llanta *cayó en las garras* de la cabra que pescaba en el Hudson (ya sabemos que las cabras comen de todo) o que la llanta *está consumiendo* a la cabra, a su exterior, después de todo; la mecanización toma las riendas. O que la cabra encabritada protesta por lo llantudo de su amiga, la llanta, poniéndosela como el toque que desencadena la explosión. O que se presentan dos modelos contrastantes e infinitos, tanto las llantas como las cabras pueden reproducirse infinitamente, las primeras dependerán de la suerte de la Compañía F.B. Goodrich y las segundas del entusiasmo copulatorio de las cabras (dos líneas paralelas de producción se unieron de pronto). En fin. Lo mágico del objeto es que invita a la interpretación al mismo tiempo que se resiste a ella. Su valor artístico se mide por el grado en que conserva, después de la interpretación, su vitalidad —lo cual significa que ninguna interpretación ni radiografía cardiopulmonar pueden agotarla o vaciarla.

¿En qué sentido una obra "sobre" el mundo es el mundo que, según Jacqueline y Jemima le afirman a Zeno, nos muestra su enrojecido trasero? Esta incómoda pregunta es a lo que nos referiremos a continuación.

Comentemos las condiciones de mi escritorio. Está hecho un desastre, un mediano desastre. El desastre es tanto físico (tazas de café, cenizas de cigarro) como espiritual (cuentas pendientes, novelas en potencia). La vida emocional del que se sienta ante el escritorio también es un desastre: estoy enamorado de un par de gemelas, Hilda y Heidi, y en un acceso de entusiasmo me enrolé en el ejército boliviano. El departamento en el que se encuentra el escritorio parece como si se le hubiera subarrendado

a Moonbeam McSwine. En las calles de los alrededores, la nieve al derretirse deja ver a una selecta variedad de podredumbre *et caetera*. Peor aún, hay desorden en la organización social del país y la situación mundial es un caos. ¿Cómo plasmo todo este desastre, y si lo logro, qué habré hecho?

Dentro del lugar común concordaremos en que intento darle equivalentes verbales a cualquier cosa que desee plasmar. Las cuentas pendientes resultan muy fáciles, basta con que cite una: ÚLTIMO AVISO DE SUSPENSIÓN. Hilda y Heidi son un poco más difíciles. Podría decir que son bellas (¿por qué no?) y ustedes más o menos lo aceptarían, aunque la afirmación en sí no los sacuda por dentro. Puedo describirlas: Hilda tiene un mapa de Bolivia tatuado en la mejilla derecha y Heidi lleva normalmente, en la mano izquierda, un juego de anillos de latón con incrustaciones de plata pura; con ello dan un paso adelante. Lo mejor será, quizá, que les permita hablar, ya que hablan tanto como nosotros.

—El día de San Valentín —dice Hilda— me mandó ostras, una docena y media.

—También a mí —dice Heidi— dos docenas.

—Las mías eran ostras de tallo largo —dice Hilda— sobre una cama de espinacas maravillosas.

—Ah, sí, las espinacas —dice Heidi—, también me mandó espinacas, millas y millas de espinacas, él mismo las escribió de principio a fin.

Para plasmar el “desastre” como debe ser, es decir, hasta el punto en que se lo pueda sentir —no quiero que se limiten a reconocer su presencia, lo ideal es que se les hiele la sangre—, tendría que ser más gráfico de lo que permite el decoro de la ocasión. Lo que debe enfatizarse es que uno procede por medio de particularidades. Si sé lo que siente Heidi en la mano izquierda con su juego de

anillos se debe a que una vez compré uno en una tienda de empeño, no para romperle la cara a nadie, sino para exhibirlo en un pedestal de museo durante una exposición de artefactos culturales de estatus ambivalente. El mundo entra a la obra igual que a nuestras vidas cotidianas, no como visión del mundo ni como sistema, sino como una fina particularidad: un aviso hacendario de Madelaine, bola de nieve que contiene el resumen de Gaston.

Las palabras con las que intento retratarme como “desastroso”, al igual que otras, no son inertes, sino que tienen una actividad frenética. No confundiríamos las palabras *el sabor del chocolate* con el sabor del chocolate en sí, pero tampoco pasamos por alto el sabor de *sabor* ni el choco de *chocolate*. Las palabras tienen halos, pátinas, sombras, ecos. La palabra *halo*, por ejemplo, podría invocar a San Hilario, de quien hemos sabido poco en los últimos días. La palabra *pátina* evoca el delicado brillo de peltre del halo de un santo. La palabra *sombra* nos recuerda que tenemos encima la sombra de un compromiso a cenar con San Hilario, un pesado irremediable. La palabra *eco* nos restaura al Eco en sí, con el porte de la niña de la Roca Blanca a la sombra de la pátina de un halo (terreno poco firme, ojalá que el pobre espíritu no se caiga al estanque donde florece el narciso, eternamente; se darían un frentazo, o un choque con otras partes del cuerpo más cerca de los pies, qué escándalo). El halo de San Hilario está todo embarrado de chocolate, desastroso, desastroso...

La agilidad combinatoria de las palabras, la generación exponencial de significados una vez que se les permite meterse a la cama juntas, permite que el escritor se sorprenda, hace posible el arte, revela cuánto del Ser queda aún por descubrir. Alguien argumentaría que las compu-

tadoras pueden hacer esto en vez de nosotros, con computadoras críticas que supervisen los resultados; su ambición es desmedida. Cuando las computadoras aprendan a hacer bromas, los artistas se verán en aprietos. Pero los artistas responderán de manera que el arte se vuelva imposible para la computadora. Redefinirán el arte para tomar en cuenta, es decir, para excluir, a la tecnología; el impacto de la fotografía sobre la pintura y la brillante respuesta de la pintura resulta un ejemplo claro y relativamente reciente.

La historia previa de las palabras es la de los aspectos del lenguaje que usa el mundo para colarse en la obra. Si bien el mundo puede contaminar a las palabras, ellas también pueden llevar consigo vestigios de elementos del mundo que puedan usarse en sentido positivo. Tenemos derecho a las ventajas de nuestras desventajas.

Noticia de última hora: Hilda y Heidi tuvieron un bebé, lo cual les disgustó muchísimo, llegó sin tarjetas de crédito y no habla francés, lo van a devolver.

El estilo no resulta del todo cuestión de decisión. Uno no se sienta a escribir y dice: ¿Voy a hacer un poema de la Reina Ana, un poema de Beidenmeyer, un poema de la Secesión de Viena o un poema chino de Chippendale? Se trata más bien tanto de limitarse a la oportunidad como de aprovecharla. Con frecuencia la limitación constituye la oportunidad. Parecería imposible escribir de nuevo *Don Quijote*, sin embargo Borges lo hizo con gran estilo, mejorando el original y sin renuencia a decirnos que se mantuvo fiel a él, tan fiel como una garrapata a la panza de un perro. No hablo de que no intervenga el capricho; claro que interviene. ¿Por qué evito, siempre que puedo, el punto y coma? Para ser franco: el punto y coma es ho-

rrible, tanto como una garrapata en la panza de un perro. Lo espulgo de mi prosa. El gran escritor alemán Arno Schmidt, ebrio de puntuación, llega al promedio de once por página.

El estilo consiste por supuesto en el *cómo*, y en el grado en que el *cómo* se convierte en el *qué*, pues según Flaubert es una cuestión que enfureció a los hombres conscientes de su oficio, como debiera serlo. Si le comento a mi amigo que en esta pieza el mármol quedó un poco plano de un lado, no significa que no quiera a mi amigo. Él, por su parte, considera que estoy poseído por una extraña fuerza imperativa, y que la pequeña obra que le entregué al mundo la semana pasada, aunque está bien a su manera, hubiera resultado indudablemente mejor si mi deplorable estética no me hubiera llevado a convertirla en un banjolele, cruza de banjo y ukelele. Bendita Babel.

Supongamos que soy el mejor banjolelista del mundo y que me contrataron para tocar seis horas *Melancholy Baby* ante un público donde se encuentran los siguientes cuatro mejores banjolelistas del mundo. Nos imaginamos un centro nocturno subterráneo, lleno de humo, los meseros atareados (todos estudiantes de jazz con banjolele), Jacqueline, Jemima, Zeno, Alphonse, Gaston, Madelaine, Hilda y Heidi formando un grupo en el bar. Hay algo que les puedo asegurar: no voy a tocar *Melancholy Baby* como aparece en la partitura. Interpretaré más bien algo paralelo, en cierto sentido, a *Melancholy Baby*, basado en los acordes de *Melancholy Baby*, hecho de *Melancholy Baby*, que tiene que ver con *Melancholy Baby* (comentarios, exégesis, elaboración, contradicción). El interés de mi construcción, si acaso la hay, es localizarse en un espacio entre la nueva entidad que he construido y la "realidad" de *Melancholy Baby*, que permanece en la mente como un horizonte límite a mis esfuerzos.

Me parece que ésta es la relación del arte con el mundo. Sugiero que el arte constituye siempre una mediación en torno a la realidad externa, más que una representación de la realidad externa. Si mi ejecución es razonablemente buena, nadie me acusará de no lograr una reproducción verdadera, verificable, nota por nota de *Melancholy Baby* (se ve que no es esto a lo que deseaba llegar). Hace veinte años estaba mucho más convencido que ahora de la autonomía de los objetos literarios, e incluso escribí una defensa algo persuasiva de la proposición que acabo de rechazar en cuanto a que el objeto en sí constituye el mundo. Bajo el engaño de la retórica de la época (tipificada en una excelente revista de nombre *It Is*, que publicaba el escultor Phillip Pavia) sentía que se había conquistado la cumbre más elevada y quería posar ahí mis gastadas botas vaqueras. La proposición conserva su atractivo. ¿Cuál es la respuesta adecuada? Bendita Babel.

Hace unos años visité el estudio de Willem de Kooning en East Hampton, y al abrirse las puertas grandiosas resulta inevitable ver (impresionante) la relación entre el verde y dinámico mundo exterior y las pinturas. Es un misterio la manera precisa en que Kooning logra destilar la naturaleza y convertirla en arte, pero ahí se encuentra esa relación explosiva, yo la he visto. En una ocasión que me hallaba en el estudio de Elaine de Kooning en Broadway, cuando el escultor Herbert Ferber ocupaba el estudio de arriba, se oyó de repente un horrible estruendo. ¿Qué puede ser eso? —pregunté, a lo que Elaine respondió— Ah, es Herbert, que está pensando.

El arte es una respuesta a la actividad de la mente. Dado que la conciencia, en el postulado de Husserl, es siempre la conciencia *de* algo, el arte piensa siempre en el mundo, no puede no pensar en el mundo, no podría volverle la espalda al mundo aunque lo deseara. Eso no significa que

sea honesto como un cartero, es más probable que parezca travesti. Los problemas que mencioné antes, al igual que otros que no se tocaron, refuerzan la complejidad. "No nos detenemos mucho ante un lienzo que tenga intenciones planas —escribe Cioran—, la música de carácter específico, de contornos incuestionables, nos acaba la paciencia, el poema sobreexplicito parece... incomprensible." Flannery O'Connor, artista de primera línea, detestaba todo lo que pareciera gracioso en una página y su disgusto se ha entendido como una tosudez y un desplante de experimentalismo pueril. ¿Pero acaso le disgustaba lo que pareciera gracioso en la pared? Si así fuera, qué gran pérdida. El arte no puede quedarse en un solo lugar, una cierta cantidad de movimiento, hacia arriba, hacia abajo, en diagonal, incluso un galope hacia el pasado resulta precondition necesaria.

El estilo nos permite hablar, imaginar de nuevo. Beckett habla de "la larga sonata de los muertos". —¿De dónde diablos sale la palabra *sonata*, para imponer a su manera un diseño ordenado, hasta elevado sobre el fenómeno más desordenado e inquietante que conocemos? El hecho no se acepta como reto, pero se entiende, por el momento, de una manera nueva. Tenemos la suerte de poder imaginarnos realidades alternas, otras posibilidades. Podemos pelearnos con el mundo, constructivamente (nadie que siga vivo se ha peleado con el mundo de manera más extensiva y espléndida que Beckett). "El creer es progresar —dice Baudelaire—, es una doctrina de los holgazanes y de los belgas." Quizá. Pero si hay algo antiortodoxo que deba decir, es que el proyecto del arte me parece fundamentalmente mejorador. El objetivo de meditar acerca del mundo es finalmente cambiar al mundo. Este aspecto mejorador de la literatura es lo que le da su dimensión estética. Todos somos Upton Sinclairs, incluso aquel Hamlet, Stéphane Mallarmé.

ISAAC BASHEVIS SINGER

ACERCA DE "UNA CORONA DE PLUMAS" *

Creo que escribí "Una corona de plumas" hace diez o doce años. Por lo general, mis cuentos aparecen primero en revistas, pero éste no; apareció en un libro de cuentos del mismo título.

No recuerdo cómo se originó el cuento, quizá había leído acerca de una corona de plumas en una revista de ocultismo, o había oído alguna anécdota. Como quiera que fuese pensé que la creencia en que las plumas de una almohada pueden unirse y formar una corona era una buena idea para un cuento. No sé si en realidad alguien la vio, o si la corona es una ilusión. La leyenda no tiene nada que ver con Polonia, de hecho la leí o la escuché bastante tiempo después de haber venido a los Estados Unidos.

* Singer, Isaac Bashevis: "On 'A Crown of Feathers' ". Texto originalmente publicado en el libro de Ann Charters, *The Story and Its Writer. An Introduction to Short Fiction*. New York, St. Martin's Press, 2a. edición, 1987, pp. 1299-1300. Traducción para esta recopilación de Juan José Dávila Sota.

Cuando estaba escribiendo este cuento, más o menos a la mitad, empecé a sentir que no iba a ningún lado; no sabía cómo terminarlo. Así que lo guardé en mi escritorio y como siempre me sucede se extravió; a veces, algunas hojas se pierden para siempre. Como dos años después, encontré algunos trozos, pero al volver a leerlo supe de inmediato qué hacer. El argumento me vino al instante, la idea de que una persona que tiene dudas acerca de la religión (un agnóstico) encuentra en la corona de plumas dos cosas que se contradicen mutuamente. Cuando digo religión, esto para mí sólo podía significar dos cosas: Judaísmo o Cristianismo. Y así es como el cuento que yo consideraba una falla, porque no sabía cómo terminarlo, repentinamente se convirtió en uno de mis mejores cuentos.

Reescribí el cuento después de haberlo encontrado en mis cajones, y ahora todo él parece como si hubiera sido planeado desde el principio pero esto siempre sucede si un cuento tiene éxito. Por regla general reescribo mis cuentos hasta que estoy satisfecho. Haber escrito un cuento no significa nada para mí, soy lector —igual que soy escritor— y soy un lector crítico, así es que el cuento me debe gustar.

También volví a revisar el cuento cuando trabajé con Laurie Colwin en su traducción del yiddish al inglés. Así he colaborado con distintos traductores durante cincuenta años. Cuando un autor traduce sus propias obras encuentra muchos errores de estilo que no hubiera visto en la versión original porque cuando se traduce no hay nada que pueda ocultar los errores. Creo que nuestra lengua materna nos hipnotiza y cuando uno la traduce es como si se desnudara: se puede ver la prosa desnuda, con lo malo y lo bueno. Se lucha contra la repetición que es muy peligrosa en la narrativa corta. Cada oración,

cada renglón de un cuento debe importar. Si se elabora, si se añade algo no esencial, el cuento muere. En una novela se puede elaborar, pero un cuento se hace para ser preciso, corto y al grano. Si una oración no tiene un fin preciso afecta a todo el cuento.

La ambigüedad temática de "Una corona de plumas" es extremadamente importante. Akhsa es una persona que ve dos coronas de plumas, una cristiana y una judía. Lo ambiguo del cuento muestra que cualquier persona que busca la verdad religiosa, como Akhsa, termina por darse cuenta de que aunque las religiones parecen ser diferentes, se basan, todas, en la misma creencia. Esta creencia es que el mundo no es un accidente; fue planeado por un poder superior, por el Todopoderoso. Esta creencia se opone a la teoría científica del *Big Bang*, que sostiene que la creación fue el resultado de la explosión casual de una Bomba Cósmica.

Otra ambigüedad que se explora en el cuento es que la mente humana nunca puede ver más allá del bien y del mal. Quizá, en realidad, Dios y el Diablo se mezclan en alguna esfera más alta, pero en nuestra mente no pueden mezclarse. Los mortales no podemos decir que el Ser Supremo que crea un niño por amor y el Ser Supremo que mata a un niño en un trágico accidente sean uno solo.

Los personajes de "Una corona de plumas" están basados en la antigua tradición judía que mantenía que las cualidades mundanas son más un atributo femenino que masculino. "Después de la muerte de su abuela, Akhsa se negó a confiar en la opinión de nadie acerca de la elección de esposo; ni siquiera en la opinión de su propia abuela. Así como su abuela veía sólo lo malo, Reb Naftali veía sólo lo bueno." Dentro de mi tradición, en la Europa Central de hace setenta y cinco años o más, los hombres estudiaban la Torah (la ley judía) y las mujeres

cuidaban la tienda. Las mujeres tenían que tener una visión más práctica, más mundana para que la familia pudiera sobrevivir.

Casi al final del cuento, Akhsa, aunque está enferma, sale al prado en un calmoso día de verano para recoger mijo y cocinar una sopa para su esposo, como era lo tradicional en las aldeas. Imaginé los hechos y el lugar de "Una corona de plumas" a partir de lo que vi cuando era niño en Polonia. No tuve que cerrar los ojos para verlos, los podía ver con los ojos abiertos mientras escribía el cuento. Cuando Akhsa regresa, Zemach la riñe por llegar tarde: "¿Por qué tardaste tanto? Por tu culpa no pude decir mis oraciones de la tarde en paz. Hiciste que confundiera mis pensamientos".

Zemach no era sólo un erudito, también era un asceta. Esto no lo convierte automáticamente en un buen hombre. El asceta que se tortura a sí mismo en su búsqueda de la verdad religiosa es entendible y puede ser perdonado, pero el asceta que tortura a otras personas es un loco.

El cuento termina donde termina porque no es posible decir a dónde fue Akhsa después de su muerte. El final debe quedar en la ambigüedad. Un final ambiguo es el final adecuado. Si hubiera dicho que Akhsa se fue al cielo, entonces hubiera surgido la pregunta: ¿Qué clase de cielo, judío o cristiano? Quizá no se fue a ningún lado. Recuerden, "si la verdad existe es tan complicada y está tan oculta como una corona de plumas".

HERNÁN LARA ZAVALA

CÓMO ESCRIBO UN CUENTO (UNA APROXIMACIÓN DE UN OFICIANTE)*

Como tantos otros suelo iniciar mis cuentos con una imagen, por lo común de orden visual, nítida y concreta que surge de mi imaginación por vías de la memoria de manera caprichosa y luego de un largo proceso de digestión: tres pre-adolescentes por el monte con el cuerpo infestado de garrapatas; una mujer que canta en el curso de una fiesta de pueblo con la mirada oculta tras unos lentes oscuros; un grupo de estudiantes que juega entre la nieve en el patio de una escuela fuera de la hora del recreo y a la vista de un mozo. Una mujer bajo la lluvia con una cometa de papel en las manos. De vez en cuando he imaginado algún relato a través de una imagen auditiva que me marca ritmo, tono y *tempo*: "Que nadie me denigre al triste papel de seductor lascivo cuando he sido tan sólo un hombre que ama la justicia y la caballe-

* Lara Zavala, Hernán: "Cómo escribo un cuento (una aproximación de un oficiante)", en *Teoría y práctica del cuento*. Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1988, pp. 57-62.

rosidad". Con menos frecuencia parto de una idea. En mi libreta de notas encuentro frases como la siguiente: "Un eclipse geográfico y personal que culmina con un eclipsamiento del propio lenguaje".

Estas imágenes me vienen de modo involuntario. Por lo general corresponden a algo visto o vivido personalmente, o bien por alguien que, sin proponérselo, excita mi imaginación de tal modo que me permite una transportación de mi persona a la suya, de una máscara a otra. No descarto de principio aquellas imágenes que surgen a través de conversaciones o lecturas; debo reconocer, sin embargo, que cuando me apropio de una de ellas siento que me muevo en terrenos más inciertos y deleznales.

Tengo la impresión de que esta primera imagen se le ofrece al cuentista como un don de la musa. Y aunque no escribo poesía sospecho que esta imagen y el primer verso de un poema deben tener algo en común. Aunque claro: una imagen no hace un cuento ni un verso un poema.

Poseo la convicción de que la anécdota forma parte inherente y sustancial de un buen cuento. Por supuesto que no tiene por qué ser necesariamente una historia truculenta o efectista como se concebía en los inicios del género. La anécdota puede ser tenue, tanto que dé la impresión de estar ausente. Pero es en la trama en donde hallo el asidero que permitirá que el lector se adentre en el texto, lo siga, se forme expectativas y busque el desenlace que permitirá que el cuento resulte algo más que un ejercicio de ingenio o un mero artificio de lenguaje. Parto entonces de una imagen buscando evocar otras, inexistentes aún, en lo que llamaría el proceso meditativo a través del cual acumulo las líneas y detalles esenciales de la tan preciada trama. A esto sigue la etapa de composición escrita mediante un proceso inductivo. Aquí la

materia es sumamente dúctil. Con extrema liberalidad tomo detalles de diversas fuentes, cambio experiencias y trabajo indistintamente con intuiciones, recuerdos, sentimientos o ideas.

Parto del principio de que la historia de un cuento no es, ni debe ser, la transportación a pie juntillas de una experiencia tomada de la vida real. Que un cuento requiere selección, síntesis, interés, que la primera obligación del cuentista es no aburrir a su lector. Idealmente busco que el relato vaya adquiriendo vida propia, que tenga coherencia, profundidad, veracidad. Así muchas veces el primer sorprendido soy yo, al fin primer lector, cuando descubro cómo diversos fragmentos de una escena o de un personaje van configurando un relato autónomo e independiente. Me asombro al descubrir que aquel grupo de adolescentes que salía al campo de cacería se distraerá de su finalidad; de saber que aquella mujer de los lentes oscuros lleva una vida triste y abúlica; al enterarme de que el juego de las chicas en la nieve no es sino un entreacto de una serie de juegos más intensos y perturbadores. Como resultado de esta fase obtengo lo que llamo un primer borrador.

He escuchado que muchos colegas escriben sus cuentos de primera intención, de una sentada y una vez concluidos no vuelven a tocarlos. Existen casos tan notables de buenos escritores que trabajan así que no deja de admirarme su método de trabajo. No es éste mi caso. Una vez que poseo una idea más o menos clara de lo que ocurrirá en mi cuento me concentro en los detalles. Mucho se ha comentado el hecho de que los cuentistas —contrario a los novelistas— parten de situaciones más que de caracteres. Todo demuestra que en efecto así ocurre. Sin embargo, creo que se ha menospreciado la importancia de la caracterización. A mi entender la creación de los

personajes en el cuento debe ser sucinta, exacta y rica y se logra mediante una cuidadosa selección de los rasgos precisos y singulares de los protagonistas. El cuento requiere de una caracterización rápida e intensa y que, no obstante, resulte asimismo memorable. Una breve descripción física, el uso de cierto tipo de lenguaje en los diálogos, un comentario acerca de la gesticulación pueden proporcionar al lector una imagen dada y veraz de los protagonistas. Mis personajes tanto más me satisfacen cuando puedo sentir que Crispín y Chidra lograron cobrar vida propia o que entre las veras y burlas del padre Chel se logra sentir la ambigüedad de la naturaleza humana.

En el más amplio sentido busco modelar a mis personajes a partir de seres de la vida real pero tengo especial interés en que ninguno se convierta en un retrato. La novelista inglesa Elizabeth Bowen ha comentado que los detalles físicos de un cuento no se inventan, sino que se seleccionan. De este modo un buen personaje debe ser el resultado de innumerables observaciones que se funden en la imaginación formando un ente único. Como en el caso de los diálogos, hombres y mujeres transcritos literalmente a la narrativa no resultarían convincentes. Para que un personaje suene real debe ser en cierto modo contradictorio y un tanto paradójico.

El otro aspecto que me interesa enormemente es el de la ambientación. ¿Cómo lograr que el lector perciba espontáneamente el lugar y la situación donde se desarrolla la historia sin caer en los excesos que propicia el mero vicio de escribir? Busco, en la medida de mi capacidad, la delineación precisa, sin caer en lo prolijo. Estoy convencido de que en los detalles específicos de una narración descansa gran parte del efecto de autenticidad que puede producir un relato. Por otro lado, el ambiente

y la escenificación deben conectarse directamente con la acción y con el tono si se desea que adquieran sentido. En mi experiencia cuando escribí un cuento como "En la oscuridad", busqué que el tono y el ambiente se complementaran formando una especie de cuadro negro en donde la mayor parte de lo que ocurre sucede de noche y con cierto lujo de violencia. En otro cuento, "Crucifixión", traté de usar las estaciones del año como contrapunto a la perversidad desarrollada durante los juegos del selecto grupo de colegialas reunidas en la carpintería a la hora del recreo. La nieve y el invierno me sirvieron de fondo en ese viaje que va de la inocencia a la experiencia en lejos, en invierno y de madrugada.

También durante esta etapa de corrección atiendo otro aspecto que me resulta de vital importancia para lograr el efecto de ritmo, velocidad y dosificación de la historia; me refiero a la edición y montaje del cuento. Durante este proceso me dedico más a quitar que a añadir. Entonces reduzco un cuento de quince cuartillas a doce. Cambio una escena del principio al final y saco aquello que en segunda lectura descubro me sirvió sólo de muletilla para iniciar el relato.

En gran medida el éxito o fracaso de un cuento dependerá de su desenlace. En mi opinión el cuento, como el relato policiaco, plantea siempre un reto entre autor y lector.

Estoy convencido de que todo cuento que se respete tiene la obligación de frustrar las expectativas del lector. Esta frustración debe lograrse, sin embargo, de una manera orgánica a la historia, sin buscar salidas fáciles o forzadas. Un buen final debe conducir naturalmente al lector a una revelación. En otras palabras, todo cuento exige, por definición, un giro, un descubrimiento, un punto de inflexión que le dé sentido y ate cabos al tiem-

po que cierra el relato. *Desde esta perspectiva considero que pueden escribirse dos tipos de cuento: aquel que se concentra en la anécdota y en su sorpresivo desenlace y aquel que conlleva dentro de sí una paradoja íntima.*

En lo personal me he inclinado, aunque no de modo exclusivo, en favor del segundo tipo de resolución, pues parto del principio de que el cuento ideal debe culminar de un modo tenue, abierto, evocativo. En mi concepción ideal, un cuento debe relatar una historia que una vez leída deje el sentimiento de que su esencia se encuentra en un estrato más profundo que el de la mera anécdota. Evito, en la medida de lo posible, las conclusiones morales o cualquier otro tipo de mensaje explícito. Aspiro a narrar de manera natural y sencilla —que no simple— con una voz ligeramente distante, en ocasiones objetiva, en ocasiones con un dejo de ironía, sin que por ello rehúya los compromisos propios de aquella parte de la vida que encuentro susceptible de ser convertida en literatura.

GUILLERMO SAMPERIO

EL ESCRITOR Y LA AUTOANIKUILACIÓN CREATIVA*

I

De alguna manera el acto creativo es un proceso constante de aniquilación del creador, y sólo a partir de la autosupresión del individuo que porta la creatividad es posible que el otro reciba el objeto artístico, porque el artista necesita abandonar dicho objeto en otra dinámica. Es más, ésta emerge en muchas ocasiones en contra del mismo creador y, cuando al fin queda afuera, deja de ser de su dominio.

Desde luego, hay derechos de autor sobre ese objeto artístico, pero es la parte jurídica del asunto. Pero para la elaboración del texto literario —según mi opinión—, incluso de un cuadro, el artista tiene que dejar que se vaya elaborando de acuerdo con las necesidades mismas

* Samperio, Guillermo: "El escritor y la autoaniquilación creativa", en Karl Kohut, ed.: *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*. Actas del Simposio realizado en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt en enero de 1992. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1993, pp. 97-101.

del objeto artístico: su estructura, su tiempo, sus palabras, su ritmo, sus colores. Cuando el artista interviene como individuo en tal proceso, se involucran las partes de lo que es él: sus opiniones, sus creencias, sus debilidades, su moral. Y el objeto artístico no responde a nada de esto, sino que obedece sus propias leyes, elabora su propia religión. El artista tiene que atajar al individuo que es, y permitir que aparezca y actúe al artista que está representando él también. Y, ya como artista, dejar que la pieza artística cobre forma. Esto no quiere decir que el artista no tenga opinión sobre el arte en general y sobre el suyo, pero queda un poco al margen de la creación, es recomendable que vaya quedando al margen. Para decirlo de otra manera, es una especie de mediador en el que una voz interior hace que el objeto artístico aparezca depositado en la persona. En todo caso, las evoluciones del proceso artístico generan una teoría, o pueden provocarla, posteriormente.

II

No hay arte sin un conflicto interno, que nos antecede, en un tiempo desde el que se vienen formando las maneras de ver el mundo y sus relaciones; por supuesto, un conflicto desgraciado, entre genético y psíquico.

Si el que ejecuta el arte no porta dicho conflicto —y en cada uno es peculiar—, difícilmente le surge la necesidad de expresarse; en la práctica no habrá acontecimiento artístico. La gran mayoría de la gente no padece este tipo de conflictos, no requiere su expresión, y sus mejores disposiciones son las de la recepción: ser lector, observador, gozar un cuadro —reinterpretarlo es su manera de creatividad. Y no necesita ejercer la pintura ne-

cesariamente, aunque si se aficiona, profundizará su entendimiento. Es una diferencia sólo de formación interior lo que hace un bando y otro. Ninguno de los dos es mejor o peor; solamente son características diferentes del individuo.

III

La creación comienza antes de que se materialice, de tal suerte que a veces se gesta al margen de la voluntad artística; por ello vienen épocas de silencio, o de falta de expresión, y otras de intensa actividad creadora. El silencio no es tan negativo, porque la obra se va gestando dentro de ese mismo silencio, desde la voz opaca del silencio. Hay ciertas imágenes, ciertas texturas, quizá algunas reminiscencias, que van produciendo los hilos y las relaciones que posteriormente darán paso a la claridad de la obra.

Cuando emerge, la obra nace deforme o mezclada con partes de lo que el individuo es. De aquí que, cuando va fluyendo sobre la tela, o a punto de escribirse, intervengan las habilidades, la formación intelectual y las técnicas que la persona ha adquirido a través del estudio y la observación, para reducir la influencia deformante de aquellas partes no artísticas que se entrometen.

A veces pareciera que la creación es un poco mágica; que el individuo se pone frente a la máquina de escribir, o frente a un cuadro, y empieza un proceso maravilloso. Pero no. Si no hay un acontecer oscuro es mejor no ponerse ante la tela. Puede hacerlo e ineluctablemente no va a salir nada; a lo más, balbuceos o mediocridad. De aquí que yo diga que hay un proceso que se impone incluso a espaldas de la necesidad o del darse cuenta del

creador, desde donde brotan las posibilidades para que en un momento dado el artista haga el cuadro, baile, o escriba el cuento, o el poema.

IV

Creo que el cuento es un género emparentado con la poesía en tanto que persigue conmover al lector de manera vertical, profunda. Comparte, en general, la brevedad del poema. El aspecto clave del cuento es que a través de movilizar un elemento emotivo o reflexivo del lector, le abre un campo más amplio de la historia de su vida. Si el cuento es realmente efectivo, le revelará un secreto propio o le permitirá la visión de un aspecto importante del mundo que había escapado a sus sensaciones, a su transcurrir cotidiano. Debemos aceptar que el lector no vive analizando su vida, ni su entorno, y que sólo en ocasiones muy especiales se lo permite. Muchos pasan la vida sin hacerlo, o sólo alguna vez, trágica o muy feliz. El cuento genera guías para ver esa vida, para detenerse en sí mismo, viendo o leyendo en los otros. Aquí hay una misión conceptual y ética del cuento. Además, si está bien elaborada en sus recursos formales, la pieza breve narrativa produce en el lector un placer estético especial. Si hay esta doble combinación, es decir si el cuento le revela al lector un aspecto fundamental del universo y lo hace conmoviéndolo en sus percepciones eróticas, la misión ha quedado completa. Así, el cuento es un relato breve que remueve a profundidad el espíritu del lector, dejándole una marca indeleble y perdurable en su existencia.

V

Tengo una necesidad consciente de compartir mi manera de ver el mundo, pero a un tiempo tengo una especie de cuenta creativa que acumula libros en mi interioridad. Esto no quiere decir que en mí no haya una posición de lo literario, sino que poseo una fuerza creativa que se me impone, encaminada hacia el manejo de imágenes y sus consecuentes expresiones fonéticas que tarde o temprano tienden a conformar núcleos literarios que requieren de un vaciado. Primero la imagen y luego la palabra. Esto puedo realizarlo directamente en la máquina de escribir, en un cuaderno, o dictando en la grabadora. Así, pues, la escritura en sentido amplio tiene sus inicios, su esgrafiado inicial, en el espíritu del creador. Cuando el escritor se encuentra formando las palabras en el cuaderno, está cumpliendo solamente la segunda etapa del proceso que ya se ha iniciado con o sin su concurso.

VI

Desde un principio me di cuenta de que tenía dos intereses: había una fascinación especial por los cuentos imaginarios, fantásticos, pero también se me manifestaba el interés por el registro de los acontecimientos cotidianos y sociales de mi país. Esto me ha llevado con el tiempo a dedicarme, por etapas, a un libro con carácter más fantástico y en otras a uno más realista; en ocasiones he dado a luz libros que contienen ambas caras. Tal es el caso de *Miedo ambiente*, en el que un jurado premió tanto unos como otros relatos. Incluso era una propuesta mía que el individuo anduviera en la vida con y por am-

bas zonas: la imaginaria y la real. Es pertinente ofrecer en un libro elementos para ambos niveles vivenciales.

VII

En cuanto a las formas, he buscado generalmente no escribir ni cuentos sorprendivos ni tampoco lineales. Estos propósitos me han llevado a un problema serio. El cuento sorprendivo tiende a no ser lineal; su remate recurre a elementos estructurales que fueron maliciosamente puestos a través del desarrollo del texto. No dudo que existan cuentos lineales que tienen finalmente una sorpresa, aunque sean los menos. Yo busqué que el cuento fuera como un magma que creciera y se expandiera, y que su final no fuese lo determinante sino una sección tan vital como el comienzo. Quise buscar en este impulso el manejo de niveles espaciales y temporales diversos a la manera de microrrelatos. Me propuse que cada cuento fuese normalmente distinto del anterior, con recursos propios y con una formación que respondiera a las experiencias de su temática. He sido de la idea de que cada tema atrae sus formas y sus palabras, sus adjetivos y sus ambientes. Entonces, el escritor tiene un doble papel: realizar el texto pero también cuidar que ese texto esté acorde consigo mismo —lo que decía al principio. Es decir, si hay verbos que finalmente no concuerdan con el universo lingüístico, deben sustituirse o ser adecuados. El orden de los verbos es también muy importante porque, si aceptamos en general que el cuento tiene su acción y su sustento en los verbos, y si éstos se encuentran colocados de manera equívoca, el cuento va a empezar a fallar. El movimiento de los verbos debe estar acorde con la tensión del texto. No puede haber un movimiento verbal

independiente de la tensión de la gráfica emotiva del relato, ni del suspenso del mismo. Por ello, en este contexto, los adjetivos tienden a subordinarse a la línea que va marcando el movimiento de los verbos. Y digamos que el elemento más subordinado de un relato, desde la sintaxis, son los sustantivos, pero a su vez son la base de la narración. Dependen del movimiento de los tiempos verbales. Desde luego que este orden requiere de un procesamiento tal que el lector no se dé cuenta de que lo fundamental en el texto son los verbos, sino que debe leerlo pensando que lo importante es lo sustantivo. La lectura necesita guiarlo en la tensión, en ese suspenso interior, que se percate de que hay un orden establecido en las acciones.

VIII

Mi escritura ha tendido a sumergirse en el momento literario que vive el mundo. Hay una especie de indagación en el universo creativo propio y ajeno. Pienso también que hay un momento en que el escritor se pregunta por qué aparecen las series de palabras. De manera muy inconsciente e incontrolada el texto trata de responderse a sí mismo sobre sus mecanismos y sus formas de aparición. Es un enigma no del todo aclarado; aceptemos que el estudio sobre los fenómenos del pensamiento es realmente nuevo y que aún hay zonas insondables de la mente. Todavía no hay una definición precisa de por qué hay literatura, ¿no? Incluso hasta los escritores realistas en algún momento escriben sobre la historia de un escritor y sus demonios.

En el fondo, a quien le preocupa cómo crear y por qué crear es al creador mismo, y a los críticos. Al lector

le interesa lo que crea el creador. Convencer al lector de que la autorreflexión es también importante exige alta calidad literaria, como en Cortázar o en Borges. Allí el trabajo de verosimilitud es mucho más fino y preciso, por lo tanto se vuelve doblemente complejo. No sólo se ha ganado otro nivel más en la narración. Digamos que es mostrarle al lector que hay un mundo imaginario por sí mismo. Estaríamos mostrando sutilmente un nivel filosófico en lo literario. Es como una descripción de la interioridad del ejercicio literario.

Desde luego que es más difícil escribir un cuento autorreferencial exitoso que uno realista, porque el campo de la abstracción es estrecho, mientras que el de la realidad es amplio, es un universo abierto.

IX

Textófaga es una diosa terrible, devoradora de textos; representa a la crítica literaria que siempre anda detrás de los escritores. Textófaga está también dentro del escritor y casi siempre es una conciencia autocrítica que a veces no le permite crear; sobre todo en personas que estudian letras, o filología, el aparato crítico es tal y el conocimiento de las obras universales pesa tanto, que inhiben su creatividad. Donde he visto que Textófaga se ha depositado mejor es en los semióticos. Son sus sacerdotes. A mí en una temporada me trató muy mal Textófaga. Tanto que tuve que destruir un libro porque ya se parecía mucho a los anteriores. Lo ahorqué.

Pero ¿en qué momento interviene de manera positiva esta diosa? Cuando viene la etapa de revisión y de reestructuración. El rigor crítico del escritor es importantísimo para que ese texto, por decirlo así, se parezca lo

mejor posible a sí mismo y quite las partes perturbadoras del individuo. A veces hay algo informativo, una frase que en lugar de ser muy sutil, o sugerente, es bárbara. Alguna opinión política del escritor que no viene a cuento en el texto. Ahí es donde Textófaga debe intervenir, para bien del texto, no para mal del escritor. Con Textófaga me estoy refiriendo a que efectivamente hay una persecución estilística en nuestro medio. Cuando el escritor llega a la palabra, trae ya una idea de lo que es la escritura, de cómo escribir y de cómo no escribir. Esto inhibe las posibilidades creativas, acartonándolas, sometiendo en el individuo su forma de sentir y de expresar. Sugiero que el escritor haga a un lado las reglas que se han impuesto culturalmente y deje fluir su creatividad. Después de todo, lo que dejó de lado le va a servir para reelaborar su material.

X

Todos estos malabares tienen una sola finalidad: beneficiar al lector. Esta razón es suficiente para que el artista se decida a autosuprimir al individuo que porta la creatividad. Si quiere ser didáctico, puede serlo en los manuales de literatura o en las aulas.

JOSÉ DE LA COLINA

EL CUENTO TRAS EL CUENTO*

Ustedes me piden que les hable de mis cuentos y comienzo preguntándome qué es un cuento, pero pronto advierto que si me lo pregunto, no lo sé, y si no me lo pregunto, lo sé. El mejor aviso a la puerta de una ficción en prosa que recuerdo haber leído está en la fluvial y ancha y respirable novela de Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn*: "Las personas que traten de hallarle un motivo a este relato serán encarceladas. Las que traten de encontrarle una moraleja, serán desterradas. Las que le busquen un argumento, serán fusiladas". Dicho de otra manera, o dicho por otro, o sólo dicho por mí: si un escritor no logra que el cuento se sostenga por sí mismo, como aquel puñal del pensamiento visto por Macbeth, o como aquella sonrisa del gato, pero sin el gato, vista por Alice, entonces mejor será que se dedique a cualesquiera otros géneros: el ensayo literario, la crítica de films, la crónica bursátil, la reseña de modas. Recuerden

* De la Colina, José: "El cuento tras el cuento", en *Textual*, revista de *El Nacional*, México, núm. 10, febrero de 1990, pp. 68-70.

Las mil y una noches, recuerden a la gran señora de los cuentistas, Scherezada, que cuando se le termina el cuento que estaba contando, cosa grave, porque puede perder la vida, ella no continúa hablando del porqué y cómo del cuento, sino que comienza otro, y luego se sigue con otro y con otro, por los cuentos de los cuentos, amén. Tal vez lo único que existe detrás de un cuento sea otro cuento: Éste era un gato con los pies de trapo y los ojos al revés, ¿quieres que te lo cuente otra vez?, éste era un gato... Así que si ustedes me piden el porqué y el cómo de algún cuento mío, sólo puedo contarles el cuento del cuento, el cuento detrás del cuento.

Por ejemplo, "La noche de Juan". Y comenzando por el título: hay en éste una especie de juego o de reto, porque mis amigos Juan Vicente Melo y Juan García Ponce, dos juanes, habían escrito libros con *noche* en el título, *La noche alucinada* y *La noche*. "La noche de Juan" es entonces un envío amistoso, una secreta dedicatoria, y tal vez ya existía en mi subconsciente como un título sin cuento que ponerse.

Uno nunca sabe de dónde va a salir el cuento. Unas veces es como la liebre que salta donde menos esperamos, otras lo hemos estado oyendo venir, como el piel roja que pone el oído en el suelo y oye los pasos del enemigo que viene a kilómetros de distancia. A posteriori, imagino que el cuento lo presentí una noche en que releía los poemas de Juan de Yepes cuyo *nom d'église* suele ser San Juan de la Cruz. Yo que nunca tuve la fe, tengo la nostalgia de la fe, pero aun si no fuera así, la poesía de Juan de Yepes me parece la más alta entre todas. Juan de Yepes dice que "bien sé yo dónde la fuente mana y corre, aunque es de noche". Además yo había leído, en el prólogo a las obras de Juan de Yepes en la Biblioteca de Autores Cristianos, la biografía del poeta, y

había dos momentos de su vida que le planteaban un enigma a mi imaginación.

El primer momento ocurría en la niñez de Juan, cuando, hallándose jugando con otros niños en torno a un pozo, cayó dentro y hasta el fondo y, ya a punto de ahogarse, vio que la Santa Virgen venía descendiendo hacia él para tomarlo de la mano y sacarlo de la profundidad y de la muerte. El segundo momento fue siendo ya Juan adulto y fraile carmelita y compañero de Santa Teresa en la reforma eclesiástica, cuando los eclesiásticos antirreformistas lo hicieron apresar y lo encerraron en una alta y miserable celda, donde sufrió toda suerte de rigores, tantos que la madre Teresa escribiría al rey pidiendo socorro por su pobrecito hermano Juan del Alma. En sus meses de cautiverio, Juan maduró un plan para escapar, una fuga digna de un folletín de aventuras a lo Dumas, y una noche logra evadirse con precarios e ingeniosos medios, entre ellos la tradicional escala hecha de jirones de sábanas y de mantas. Cuál es el problema que se producía entre estos dos episodios, dirán ustedes. Era éste: ¿Por qué, si la Virgen había acudido a Juan para sacarlo del pozo, ahora no acudía a sacarlo de la prisión, de modo que el fraile habría de escapar con sus propios recursos? Si la respuesta no estaba en la biografía, sólo podía estar en un cuento, y como ese cuento no existía, tenía que escribirlo yo. El poeta, dijo un poeta, canta sobre un zarzal de interrogaciones. La paráfrasis puede ser no menos cierta: el cuentista cuenta sobre un zarzal de interrogaciones y hasta sobre una sola interrogación. Un cuento, una novela, cualquier obra de ficción, responden a la pregunta sobre la *otra* historia que hay detrás de una historia, y a veces detrás de la gran historia, la Historia con mayúscula.

Tratando de responderme la pregunta, pensé a la Virgen como una mujer hermosa, joven y maternal, al modo de la de los cromos parroquiales: una señora que acude a rescatar a Juan de la prisión, igual que años atrás lo sacó del pozo. La Virgen llega, toma en su seno a Juan y, volando, lo conduce al aire libre, a la noche que se abre en jardines y estrellas. Entonces viene el verdadero nudo o conflicto del cuento, que no es la prisión, sino el rechazo de Juan a esa milagrosa libertad, su negativa a los poderes del cuento, su voluntad de permanecer en el terreno de lo real, de su historia y de la Historia. Juan elige seguir en prisión por un tiempo más. ¿Por qué? Una respuesta puede ser que Juan esté orgulloso de ser hombre y que quiera liberarse por sí mismo, con sus limitados poderes de hombre. Juan entonces, rechaza el milagro, el don que le hace la Virgen. Esto no es católico, claro, pero yo no escribía un cuento católico, aun cuando en él hubiera un milagro de la Virgen, porque ese milagro yo lo asumía como un hecho fantástico, como lo hubiera hecho en un cuento de hadas. Y por otra parte, al negarse al don de la Virgen, Juan vuelve, digamos, a poner pie en su realidad, o en el cuento realista. Lo realmente importante es por qué demonios, o por qué ángeles, hace Juan eso.

La mejor respuesta a esa última posible pregunta al cuento podría ser que Juan quiere volver no sólo a la cárcel, lugar ciertamente nada deseable, sino, sobre todo, al momento en que estaba escribiendo su poema, pues casi lo había acabado y sólo le faltaba escribir las líneas finales, que son de las más misteriosas y resplandecientes de toda la poesía de todas las lenguas: "Y la caballería/a vista de las aguas descendía". Es como si esa imagen pudiera irsele, como si esos dos versos fueran a la vez un milagro propio, interior, humano, solamente humano, que corrie-

ra el riesgo de ser abolido por el milagro divino. Juan sabía tal vez que su milagro era el poema.

El cuento lo llevé mucho tiempo conmigo, como se lleva un deseo o una esperanza, intenté escribirlo varias veces pero iba creciendo en detalles y episodios y personajes, ampliándose y aspirando a la novela corta, y yo quería un relato rápido, concentrado, para que no fuera del todo indigno de la gran densidad e intensidad de los poemas de Juan de Yepes. Una noche la fuente brotó, sentí que el cuento manaba y corría como una sola secuencia de palabras, un solo párrafo, una sola frase u oración, como una circulación sanguínea, desde Juan escribiendo en su casa a Juan escribiendo en la prisión, pasando por la detención, el milagro, la negación del milagro y el otro milagro: el poema. Escribir todo un cuento sin puntos y aparte, sin puntos y seguido, no era nuevo para mí, pero me pareció que nunca se justificaba tanto como esta vez. Era el modo de hacer que todos los momentos del cuento formaran un momento único, un puñado de latidos.

No sé si al contar el revés del tapiz del cuento habré traicionado al arte de Scherezada. Un cuento no debe justificarse fuera del cuento, no debe tener moraleja. "La noche de Juan" no se propuso moraleja, ni tesis ni antítesis ni síntesis, sólo quiso contar, o cantar, en torno a una interrogación. Recuerdo que un crítico joven, en un artículo publicado en un suplemento cultural, me reprochó esa aparición de la Virgen, como si con ella el cuento entero se contagiara de beatería, se redujera a una parábola de la doctrina dominical. Sospeché que ese crítico no había leído con atención el cuento, que había registrado el milagro, pero no la negativa de Juan. En cambio, a Buñuel le gustó el cuento porque tenía un "misterioso temblor" y la imagen de la Virgen se parecía a la que él

amaba en su niñez. Con estos dos extremos creo entender que mi cuento, cualquier cuento de cualquier cuentista, sólo pertenece a su autor mientras está escribiéndolo, y que luego pasa a ser propiedad de los lectores y a ser un cuento diferente según cada lector. No puedo evitar que adquiera un sentido distinto si el que lo lee es católico o protestante o marxista o freudiano o moderno o postmoderno.

Lo que me importa es que el cuento exista —puñal de pensamiento o sonrisa del gato sin gato—, y que si quiera por un instante, en las palabras y en quien las lee, existan Juan y su noche y la Virgen y hasta cierto perro monologante que pasa por allí. Cuando lo escribí, una noche en que yo era menos viejo y quizá todavía joven, me sentía a la vez fugaz y eterno. Quizá ese incandescente momento es lo que “La noche de Juan” realmente cuenta: un momento en el que supe, o creí saber, dónde la fuente mana y corre.

MARCO TULIO AGUILERA GARRAMUÑO

DE DÓNDE SALEN LOS CUENTOS*

Borges afirma que no se le deben atribuir a él los méritos de los textos que escribió. Faulkner, hacia el final de su vida, manifestó en una carta lo siguiente sobre el poder que tenía para escribir narraciones:

Me doy cuenta de qué don tan asombroso me fue dado: sin ninguna educación formal, sin compañeros ya no digamos cultos sino capaces de leer y escribir, pude hacer sin embargo las cosas que hago. No sé por qué Dios, o los dioses o quienes fueren, me escogió para ser su vehículo. Esto no es humildad o falsa modestia, es simplemente asombro.

Cortázar escribió que la mayoría de sus cuentos fueron escritos al margen de su voluntad, por encima o por debajo de su conciencia razonante, como si él no fuera más

* Aguilera Garramuño, Marco Tulio: “De dónde salen los cuentos”. Conferencia dictada en “La Torre del Conocimiento” de la Universidad de Pittsburgh el 19 de octubre de 1993. Reproducida en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 87, julio-septiembre de 1993, Xalapa, México, pp. 77-80.

que un medium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena.

Cada escritor tiene su propia versión sobre el origen de sus cuentos. Yo contaré la mía. Es frecuente que a los escritores se nos pregunte de dónde salen nuestros textos. También es común que lleguen personas a ofrecernos sus historias. "Vengo a regalarte este cuento", dicen, como quien trae un obsequio de cumpleaños. Un momento. No es tan sencillo. La mejor historia, sembrada en el escritor incorrecto, no dará nunca frutos. Sería como sembrar cactus en Alaska o eucaliptos en el desierto.

Voy a atreverme a lanzar un primer postulado sobre la escritura de los cuentos: la constitución espiritual de cada escritor es propicia para cierto tipo de cuentos. El espíritu morbosos, enfermizo, la imaginación sin límites de Poe no podrían hacer germinar cuentos elementales como los de Hemingway o Katherine Mansfield. El espíritu ecuménico de Marguerite Yourcenar es tierra propicia para un tipo de cuentos muy diferentes a los de Faulkner.

Y otro postulado: cada cuento tiene su momento para manifestarse y ese momento tiene relación con el estado espiritual, con la situación existencial y el ánimo del autor.

La etapa previa a la escritura de un cuento generalmente se caracteriza por una especie de ebullición de la imaginación, por una situación de receptividad, de susceptibilidad y de rechazo al mundo. El escritor en trance de escribir es como el enfermo, que pierde el afecto hacia el mundo y se concentra en su propio dolor, que es —hay que decirlo— el dolor del parto espiritual.

Una condición del escritor de cuentos y de todo auténtico creador es el egoísmo, el carácter implacable, que lo hace capaz de sacrificar su vida, su familia, su estabilidad, por pulir un texto. Son gente inconsciente los es-

critores, irresponsables, irrespetuosos. García Márquez afirma que la certeza de que estaba listo para escribir *Cien años de soledad* le llegó mientras viajaba con su familia rumbo a unas vacaciones en Acapulco. También afirma que suspendió sus vacaciones y regresó al D. F. a escribir. No sé si creerle. Cada escritor crea su propio mito y lo alimenta. Es parte del juego.

Uno de mis primeros cuentos —"Historia de un oficio"— nació por una combinación de circunstancias. Había fracasado en una carrera de 5 000 metros para la cual me había preparado durante un año, llevaba varios días dedicado a leer de manera casi febril, padecía de un insomnio terrible que me había mantenido durante casi una semana en vela. A más de ello estaba descontento con mi vida: mis estudios formales de filosofía me tenían insatisfecho. Una noche, después de un día de gran actividad, me acosté. Tras varias horas sin conciliar el sueño, imaginé que yo era un ser que había dilapidado su vida leyendo y que había perdido la alegría de vivir. Súbitamente tuve la iluminación: supe que aquella era una buena historia y que si la escribía resultaría digna de ser leída y tal vez publicada. El método de escritura lo tomé de Poe, de su "Filosofía de la composición". Es decir, construí el cuento a partir de una serie de esquemas perfectamente cartesianos. Lo escribí, pues, lo envié al *Magazín Dominical* de *El Espectador*, que era, por entonces el umbral iniciático de los nuevos escritores colombianos. Dos o tres meses más tarde vi publicado el texto. Entonces supe que sí podía llegar a ser escritor y que los atisbos que había tenido en el pasado eran premoniciones.

Recuerdo que en las clases de redacción de doña Vilma Alfaro de Vega, en el Liceo Unesco de San Isidro del General, en Costa Rica, a mí me tocaba leer al final mis

escritos, pues siempre tenían algo que llamaba la atención. Escribía sobre el sargento de policía, sobre el tonto del pueblo, sobre las prostitutas, siempre con humor y un poco de mordacidad, características que de alguna manera conservo.

Otro cuento, cuyo origen recuerdo con emoción, es "El ritmo del corazón", que me dio el primer reconocimiento internacional, cuando apenas estaba comenzando a escribir. Recuerdo que por alguna razón entré a una bodega abandonada, llena de objetos viejos cubiertos de polvo y que estaba sumida en la oscuridad. Fui sintiendo los objetos, tratando de reconocerlos con el tacto. Como no lograra reconocer uno de ellos, lo levanté, y al hacerlo, algo se despegó de él, segregando un sonido majestuoso, bellissimo, que me llenó de placer. La luz me hizo reconocer que era un acordeón, pero esta verificación no nubló la sensación que había tenido y esa misma noche escribí el cuento, en el que un negro descubre la música y con ella el sentido de su vida de poeta extraviado.

Hay cuentos que no nacen de una inspiración o una emoción o de la acumulación de causas, sino de circunstancias más triviales. "Manicomio con ventana al mar", que también titulé "El suave olor de la sangre", nació de la lectura de una nota periodística en la que se relataba el asalto a un autobús por parte de un grupo de maleantes. Yo guardé esa noticia en la memoria y comencé a inventar, a alimentar el texto, a ponerle carne a ese esqueleto. Para terminar el cuento me leí la *Biblia* de principio a fin y me documenté sobre los sacrificios humanos de los aztecas, y también estudié los cuentos de Rubem Fonseca, cuyo tono me parecía fundamental para escribir un texto de esa naturaleza. Otro cuento que tengo en proceso y que se llama "Olor a macho" nació de la lectura de una nota periodística: una vedette brasileña fue asalta-

da y violada en su propia casa por un individuo. Ella planeó una forma borgiana de vengarse: se fingió enamorada, invitó a su violador a visitarla el día siguiente y cuando éste, vanidoso e ingenuo, llegó a visitarla, lo estaba esperando la policía tras la puerta.

Otro cuento, "¿Quién no conoce a Sammy McCoy?" nació de una idea: la de un hombre que en una cantina, mientras bebe de gorra, se dedica a presumir que ha hecho todo tipo de proezas amoratorias y épicas, lo que le sirve para ocultar (y revelar) que es el más grande mentiroso, el farsante por excelencia. El tema lo tuve en la punta de la pluma durante varios meses, hasta que me sentí en el ánimo propicio y decidí que un cuento semejante sólo podría salir si tenía a mi lado una botella de tequila, cigarrillos y absoluta libertad para entregarme al exceso. El resultado de este trance de intemperancia está en mi libro *Cuentos para después de hacer el amor*, y el relato de esa noche que terminó en una horrible e interesantísima duplicación de mi personalidad, lo escribí en *La noche de Ventura*, una novela que está a punto de aparecer en México.

Otro relato, "Arrepiéntete pecador" es el resultado de una típica aventura de congreso: un hombre maduro conoce a una joven estudiante de sociología, bailan, se emborrachan, etc. Muchos relatos y cuentos resultan de encuentros entre el autor y personas (personajes) muy interesantes que impresionan y prácticamente obligan al autor a eternizarlos.

Si bien algunos cuentos pertenecen al reino de las fantasías (tal es el caso de "Cantar de niñas"), muchos parten de variaciones sobre la realidad: qué hubiera sucedido si... A partir de este tipo de planteamiento las posibilidades son infinitas.

Hay un cuento que nació de una manera muy graciosa. Se trata de "Visitas nocturnas". Resulta que por las noches acostumbro a leerles cuentos a mis hijos. En una de esas noches les estaba leyendo un texto que comienza diciendo: "¿Así que no crees en fantasmas, hermano?". Apenas leí esa frase, la luz se fue y no regresó. ¿Qué hacer? Mis hijos no se duermen si no tienen su cuento completo. Lo que hice fue inventar el resto de la historia, que resultó tan interesante, que esa misma noche la escribí. De ahí resultó mi primer y hasta ahora único cuento de fantasmas.

Si hay cuentos que nacen sobre variaciones de la vida, también existen los que resultan de lecturas. Hace poco leí un cuento de Hoffmann en el que se habla de Zulema, la perla de las cantoras musulmanas, el rey moro Boabdil y el sitio de la ciudad de Granada por parte del ejército castellano. Ese cuento me gustó mucho, pero quedé insatisfecho con su final. Decidí volver a escribir el relato dando una versión personal, que de paso me sirvió para modificar la historia. Esta idea de rehacer la historia ya ha sido utilizada con frecuencia, y en tiempos recientes por Pedro Gómez Valderrama, uno de los más interesantes narradores colombianos.

También hay cuentos que nacen en situaciones de crisis. Recuerdo particularmente uno de ellos, "Viaje compartido", que resultó cuando yo estaba aquejado por un terrible estreñimiento. Me sentía mal, muy mal, y estaba desesperado. Lo único que se me ocurrió hacer fue poner la grabadora a funcionar. Comencé a contar una historia angustiosa, hilarante, ridícula, que resultaba de unir dos extremos: un sitio *non sancto* y un irredento santurrón.

En general, casi ningún cuento nace gratuitamente de la imaginación pura, sino que tiene, como los sueños,

un sustento en la realidad objetiva: algo visto u oído sirve de pie al vuelo de la fantasía. Lo que sí es importante —esa red cazadora de mariposas— es la actitud del perseguidor de historias. El cuentista vive pendiente de las posibilidades de la existencia, de los juegos del azar, y aunque viva en una realidad anodina, la vive iluminando, la vive potenciando, de modo que le resulta una veta fecunda, interminable.

FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS

ANÁIS NIN

PRÓLOGO A *DELTA DE VENUS**

Abril de 1940

Un coleccionista de libros ofreció a Henry Miller cien dólares mensuales para que escribiera cuentos eróticos. Era como un castigo dantesco condenar a Henry a escribir cuentos eróticos a dólar la página. Henry se negó, porque en aquel momento su humor era totalmente opuesto al rabelaisiano, porque escribir por encargo constituía una ocupación castradora, y porque escribir con alguien mirando por el ojo de la cerradura arrebatava toda espontaneidad y todo el placer a sus aventuras, plenas de imaginación.

* Nin, Anaïs: Fragmentos del *Diario* de Anaïs Nin, volumen III, reproducidos en forma de Prólogo para *Delta de Venus*. Bogotá, Ediciones Nacionales, 1980; Editorial Bruguera, 1978. La traducción del *Diario* fue realizada a partir de la edición de 1977. Se incluye el *Post-scriptum* escrito por Anaïs Nin para este prólogo en 1976. Traducción de Víctor Vega.

Diciembre de 1940

Henry me habló del coleccionista. A veces almorzaban juntos. Le adquirió un original y le sugirió luego que escribiera algo para uno de sus viejos y ricos clientes. No podía decir mucho acerca de él, salvo que estaba interesado en los relatos eróticos.

Henry empezó alegremente, en broma. Inventó historias salvajes de las que nos reímos juntos. Se entregó a ello como si fuera un experimento, y al principio le resultaba fácil, pero al cabo de poco se hartó. No quería usar el material que había planeado incluir en el libro en el que estaba trabajando, por lo que se vio condenado a forzar su inventiva y su talento.

Nunca recibió una palabra de agradecimiento de su extraño patrón. Podía ser natural que no quisiera revelar su identidad, pero Henry empezó a atosigar al coleccionista. ¿Existía realmente aquel patrón? ¿No irían destinadas aquellas páginas al propio coleccionista, para alegrarle su melancólica existencia? ¿Eran uno y otro una misma persona? Henry y yo discutimos este extremo largamente, hicimos conjeturas y nos divertimos.

En este punto, el coleccionista anunció que su cliente estaba a punto de llegar a Nueva York, y que Henry se reuniría con él. Pero la reunión nunca llegó a celebrarse. El coleccionista se mostraba pródigo en sus descripciones de cómo enviaba los originales por correo aéreo y de lo mucho que costaban, pequeños detalles para añadir realismo a sus proclamas en favor de la existencia de su cliente.

Un día quiso un ejemplar dedicado de *Black Spring*.

—Yo creí haberle entendido que él tenía ya todos mis libros firmados —objetó Henry.

—Es que ha perdido su ejemplar de *Black Spring*.

—¿A quién debo dedicarlo? —preguntó Henry inoportunamente.

—A un buen amigo; con eso bastará. Y firme con su nombre.

Pocas semanas más tarde, Henry necesitaba un ejemplar de *Black Spring* y no encontraba ninguno. Decidió pedir prestado el del coleccionista. Fue a su oficina, y la secretaria le rogó que esperase. Empezó a mirar los volúmenes de la librería y descubrió un ejemplar de *Black Spring*. Lo sacó y resultó ser el dedicado al "buen amigo".

Cuando llegó el coleccionista, Henry le habló del asunto, riendo. Con el mismo buen humor, el coleccionista explicó:

—¡Oh, sí! El viejo se impacientó tanto que le envié mi propio ejemplar mientras esperaba que usted me entregara el firmado, con el propósito de cambiárselo cuando él vuelva a Nueva York.

Al encontrarnos, Henry me dijo:

—Esto me huele peor que nunca.

Cuando preguntó qué opinaba el patrón de sus escritos, el coleccionista comentó:

—Oh, le gustan todos; todos son una maravilla. Pero prefiere la narración, o sea las historias, más que el análisis, que la filosofía.

Cuando Henry necesitó dinero para sus gastos de viaje, me sugirió que yo escribiera algo. Yo no deseaba vender nada genuino, y decidí crear una mezcla de relatos que había oído y de invenciones haciéndola pasar por el diario de una mujer. Nunca me entrevisté con el coleccionista. Él leería mis páginas y me daría a conocer su opinión. Hoy he recibido una llamada telefónica. Una voz ha dicho:

—Es bonito, pero déjese de poesía y de descripciones no relacionadas con el sexo. Concéntrese en el sexo.

Así que empecé a escribir, cayendo en demasías y excesos de inventiva; exageré de tal manera que pensé que iba a darse cuenta de que estaba caricaturizando la sexualidad. Pero no hubo protesta. Pasé unos días en la biblioteca estudiando el *Kama Sutra*, y oyendo de mis amigos las más osadas aventuras.

—Menos poesía —dijo la voz al teléfono—. Sea concreta.

Pero ¿fue para alguien una experiencia placentera leer una descripción clínica? ¿Acaso no sabía el anciano hasta qué punto las palabras aportan colores y sonidos a la carne?

Todas las mañanas, después del desayuno, me sentaba a escribir mi dosis de erotismo. Una mañana escribí: "Había una vez un aventurero húngaro..." Le atribuí muchas cualidades: apostura, elegancia, gracia, encanto, talento de actor, conocimiento de muchas lenguas, genio para la intriga, habilidad para salir con éxito de las dificultades y para rehuir la estabilidad y la responsabilidad.

Otra llamada telefónica:

—El viejo está complacido. Concéntrese en el sexo. Déjese de poesía.

Éste fue el inicio de una epidemia de "diarios" eróticos. Todo el mundo se dedicaba a escribir sus experiencias sexuales, inventadas, oídas, tomadas de Krafft-Ebing y de libros de medicina. Manteníamos conversaciones cómicas. Uno contaba una historia, y los demás teníamos que decidir si era verdadera o falsa. O verosímil. ¿Lo era?

Robert Duncan se ofreció a experimentar, a poner a prueba nuestras invenciones, a confirmar o negar nuestras fantasías. Todos necesitábamos dinero, así que explotamos en común nuestras historias.

Yo estaba segura de que el anciano lo desconocía todo acerca de las beatitudes, éxtasis y deslumbradoras reverberaciones de los encuentros sexuales. Su mensaje fue suprimir la poesía. El sexo clínico, desprovisto de todo el calor del amor —la orquestación de los sentidos: tacto, oído, vista, gusto, y todos los acompañamientos eufóricos, la música de fondo, los humores, la atmósfera, las variaciones—, le obligaba a recurrir a los afrodisiacos literarios.

Podíamos haber recogido los mejores secretos y contárselos, pero a tales secretos hubiera permanecido sordo. Pero el día que alcanzara la saturación, le diría que nos había hecho casi perder el interés por la pasión, a causa de su manía por los gestos desprovistos de emociones, y hasta qué extremo abominábamos de él, pues a punto estuvo de hacernos formular voto de castidad al pretender arrebatarnos nuestro único afrodisiaco: la poesía.

Recibí cien dólares por mis relatos eróticos. Gonzalo tenía que ir al dentista, Helba necesitaba un espejo para su ballet, y Henry dinero para su viaje. Gonzalo me contó la historia del vasco y Bijou, y la escribí para el coleccionista.

Febrero de 1941

No he pagado la factura del teléfono. La red de dificultades económicas ha ido cerrándose sobre mí. A mi alrededor no hay nadie responsable, consciente de este naufragio. He escrito treinta páginas de relatos eróticos.

He recordado que no tengo un céntimo, y he telefonado al coleccionista. ¿Ha tenido noticias de su rico cliente acerca del último original que le mandé? No, no las ha tenido, pero estaría dispuesto a quedarse con el

último cuento que he escrito y a pagármelo. Henry tiene que ir al médico. Gonzalo necesita unas gafas. Robert vino con B. y me pidió dinero para ir al cine. El hollín acumulado en el travesaño de la ventana cayó sobre mis folios y sobre mi trabajo. Robert vino y se llevó mi caja de papel de escribir.

¿Estaba cansado el viejo de pornografía? ¿Iba a producirse un milagro? Empecé a imaginarlo diciendo: "Déme todo lo que ella escriba; lo quiero todo, me gusta todo. Le enviaré un gran regalo, un cheque por todo lo que ha escrito".

Se me rompió la máquina de escribir. Con cien dólares en el bolsillo, recobré el optimismo.

—El coleccionista dice que desea mujeres simples, no intelectuales —le dije a Henry—, pero me invita a cenar.

Sentí que la caja de Pandora contenía los misterios de la sensualidad femenina, tan distinta de la masculina que el lenguaje de los hombres no resultaba adecuado para describirla. El lenguaje de los sentidos tiene que explorarse. D.H. Lawrence empezó a dotar de instinto al lenguaje, trató de escapar de lo clínico, de lo científico, que sólo capta lo que siente el cuerpo.

Octubre de 1941

Cuando llegó Henry, hizo varias observaciones contradictorias. Que podía vivir sin nada, que se sentiría muy bien si pudiera conseguir un empleo, que su integridad le impedía escribir guiones en Hollywood. Al final dije:

—¿Y qué hay de la integridad cuando se escriben relatos eróticos por dinero?

Henry se echó a reír, admitió la paradoja y las contradicciones, volvió a reírse y zanjó el tema.

Francia posee una elegante tradición en materia de literatura erótica. Cuando empecé a escribir para el coleccionista, pensé que aquí existía una tradición similar, pero no encontré nada en absoluto. Todo cuanto había visto era de pésima calidad, debido a escritores de segunda fila. Ninguno de categoría probó, al parecer, en el género erótico.

Le conté a George Barker cómo escribían Caresse Crosby, Robert, Virginia Admiral y otros. Hizo gala de su sentido del humor, aludiendo a la idea de que yo me convirtiera en la madame de aquella casa de prostitución literaria, de la que estaba excluida la vulgaridad.

—Yo pongo los folios y el papel carbón —expliqué riendo—, entrego el original anónimamente y protejo el anonimato de todos.

George Barker consideró esto mucho más divertido e inspirador que pedir limosna, vivir de prestado o hacer de parásito de los amigos.

Reuní a varios poetas conmigo y escribimos hermosos relatos eróticos. Como se nos condenaba a centrarnos exclusivamente en la sensualidad, tuvimos violentas explosiones de poesía. Escribir relatos eróticos se convirtió en un camino hacia la santidad antes que hacia el libertinaje.

Harvey Breit, Robert Duncan, George Barker y Caresse Crosby, concentrando todos nuestro talento en un *tour de force*, suministrábamos al anciano tal cantidad de satisfacciones perversas, que nos mendigaba más.

Los homosexuales escribían como si fueran mujeres, los tímidos hablaban de orgías, y las frías de frenéticas hazañas. Los más poéticos se permitían tratar de auténtica bestialidad, y los más puros, de perversiones. Estábamos obsesionados por los maravillosos relatos que no podíamos contar. Nos sentábamos en círculo, imaginábamos al viejo, y hablábamos de lo mucho que lo

odiábamos porque no nos permitía una fusión de sexualidad y sentimiento, de sensualidad y emoción.

Diciembre de 1941

George Barker era terriblemente pobre. Quería escribir más relatos eróticos, y escribió ochenta y cinco páginas. El coleccionista consideró que los cuentos eran demasiado surrealistas. A mí me gustaron. Sus escenas de amor resultaban desmesuradas y fantásticas: amor entre trapacios.

Se bebió el primer dinero, y yo no le pude prestar nada, salvo más folios y más papel carbón. George Barker, el excelente poeta inglés, escribía erotismo para beber, como Utrillo pintaba cuadros a cambio de una botella de vino. Empecé a pensar en el viejo al que todos odiábamos. Decidí escribirle, dirigirme a él directamente, explicarle cuáles eran nuestros sentimientos.

"Querido coleccionista: le odiamos. El sexo pierde todo su poder y su magia cuando se hace explícito, mecánico, exagerado; cuando se convierte en una obsesión maquinal. Se vuelve aburrido. Usted nos ha enseñado, mejor que nadie que yo conozca, cuán equivocado resulta no mezclarlo con la emoción, el hambre, el deseo, la concupiscencia, las fantasías, los caprichos, los lazos personales y las relaciones más profundas, que cambian su color, sabor, ritmos e intensidades.

"Usted no sabe lo que se está perdiendo a causa de su examen microscópico de la actividad sexual, que excluye los aspectos que constituyen el carburante que la inflama. Aspectos intelectuales, imaginativos, románticos y emocionales. Eso es lo que confiere al sexo sus sorprendentes texturas, sus sutiles transformaciones, sus

elementos afrodisíacos. Usted está dejando que se marchite el mundo de sus sensaciones; está dejando que se seque, que se muera de inanición, que se desangre.

"Si alimentara usted su vida sexual con todas las excitaciones y aventuras que el amor inyecta en la sensualidad, se convertiría en el hombre más potente del mundo. La fuente del poder sexual es la curiosidad, la pasión. Está usted contemplando cómo su llama se extingue por asfixia. El sexo no prospera en medio de la monotonía. Sin sentimiento, sin invenciones, sin el estado de ánimo apropiado, no hay sorpresa en la cama. El sexo debe mezclarse con lágrimas, risas, palabras, promesas, escenas, celos, envidia, todas las variedades del miedo, viajes al extranjero, caras nuevas, novelas, relatos, sueños, fantasías, música, danza, opio y vino.

"¿Cuánto pierde usted a través de ese periscopio que tiene en el extremo del sexo, cuando puede usted gozar de un harén de maravillas distintas y nunca repetidas? No existen dos cabellos iguales, pero usted no nos permite gastar palabras en la descripción del cabello. No hay tampoco dos olores iguales, pero si nos extendemos sobre eso, usted exclama: 'Supriman la poesía'. No hay dos cutis con la misma textura, y jamás la misma luz, o temperatura o sombra ni el mismo gesto, pues un amante, cuando es movido por el verdadero amor, puede recorrer siglos y siglos de tradición amorosa. ¿Qué posibilidades, qué cambios de edad, qué variaciones de madurez e inocencia, perversidad y arte...!

"Hemos estado hablando de usted durante horas, y nos hemos preguntado cómo es usted. Si ha cerrado sus sentidos a la seda, a la luz, el color, el olor, el carácter y el temperamento, debe usted de estar ya completamente marchito. Existe una multitud de sentidos menores, que discurren como afluentes de la corriente principal que es

el sexo, y que la nutren. Sólo el palpito al unísono del sexo y el corazón puede producir el éxtasis."

Post scriptum

En la época en que nos dedicábamos a escribir relatos eróticos a dólar la página, me di cuenta de que durante siglos habíamos tenido un solo modelo para este género literario: los textos de autores masculinos. Yo era ya consciente de que existía una diferencia entre el tratamiento dado a la experiencia sexual por los hombres y por las mujeres. Me constaba la gran disparidad existente entre lo explícito de Henry Miller y mis ambigüedades, entre su visión humorística rabelaisiana del sexo y mis poéticas descripciones de relaciones sexuales contenidas en los fragmentos no publicados de mi *Diario*. Como escribí en el volumen tercero de aquél, experimentaba el sentimiento de que la caja de Pandora contenía los misterios de la sensualidad femenina, tan distinta de la masculina que el lenguaje del hombre no resultaba adecuado para describirla.

Creía que las mujeres eran más aptas para fusionar el sexo con la emoción y con el amor, y para escoger a un hombre antes que caer en la promiscuidad. Me di cuenta cuando escribí mis novelas y el *Diario*, y aún lo vi más claro cuando empecé a dar clases. Pero aunque la actitud de las mujeres hacia el sexo fuera por completo distinta de la masculina, aún no hemos aprendido a escribir sobre el tema.

Estos relatos eróticos los escribí para entretener, bajo la presión de un cliente que me pedía que "me dejara de poesía". Creí que mi estilo derivaba de una lectura de obras debidas a hombres, y por esta razón sentí du-

rante mucho tiempo que había comprometido mi yo femenino. Olvidé estos relatos. Releyéndolos muchos años más tarde, me doy cuenta de que mi propia voz no quedó ahogada por completo. En numerosos pasajes estaba utilizando intuitivamente un lenguaje de mujer, viendo la experiencia sexual desde la perspectiva femenina. Al final, decidí autorizar la publicación de mis relatos eróticos porque muestran los esfuerzos iniciales de una mujer en un mundo que había sido dominio exclusivo de los hombres.

Si la versión sin expurgar del *Diario* se publica alguna vez, este punto de vista femenino quedará más claramente establecido. Mostrará que las mujeres (y yo en el *Diario*) nunca hemos separado el sexo del sentimiento, del amor al hombre como un todo.

ANAÏS NIN

PRÓLOGO A *PAJAROS DE FUEGO**

Es curioso que muy pocos autores hayan escrito espontáneamente confesiones o relatos eróticos. Quienes lo han hecho, incluso en Francia, donde se cree que el erotismo juega un importante papel en la vida, estaban movidos por la necesidad: la necesidad de dinero.

Una cosa es incluir erotismo en una novela o en un cuento y otra muy distinta dedicarle toda la atención. Lo primero es como la vida misma. Es, diría yo, natural, sincero, como ocurre en las páginas sensuales de Zola o Lawrence. Pero centrarse exclusivamente en la vida sexual no es natural. Viene a ser algo parecido a la vida de las prostitutas, una actividad anormal que acaba alejándolas del sexo. Tal vez los escritores lo sepan. Ésa sería la razón de que sólo hayan escrito una confesión o unos pocos cuentos, en los ratos libres, para ser fieles a la vida, como hizo Mark Twain.

* Nin, Anaïs: *Prólogo a Pájaros de fuego*. México, Editorial Bolsilibro, 1985. Este texto probablemente fue escrito por A. Nin hacia 1976, un año antes de su muerte. La editorial no incluye el nombre del traductor.

¿Pero qué ocurre con esos escritores que necesitan dinero hasta el punto de dedicarse por completo a lo erótico? ¿Cómo afecta esto a sus vidas, a sus sentimientos con respecto al mundo, a sus escritos? ¿Qué efecto tiene sobre su vida sexual?

Permítaseme explicar que yo he sido la madre confesora de tal grupo. En Nueva York todo el mundo se endurece, se hace más cruel. He tenido que ocuparme de muchas personas, de muchos problemas, y dado que mi carácter era muy parecido al de George Sand, que escribía todas las noches para poder cuidar a sus hijos, a sus amantes y a sus amigos, tuve que buscar trabajo. Me convertí en lo que denominaré la Madame de una extraña casa de prostitución literaria. Era una *maison* muy artística, debo decir, un estudio de una habitación, con claraboyas que pinté para que parecieran las vidrieras de una catedral pagana.

Antes de emprender mi nueva profesión era conocida como poeta, como mujer independiente que sólo escribía por placer. Muchos jóvenes escritores, poetas, se dirigían a mí. Con frecuencia colaborábamos, discutíamos y compartíamos la obra en marcha. Aun siendo distintos en carácter, inclinaciones, costumbres y vicios, todos los escritores tenían un rasgo común: eran pobres. Irremediablemente pobres. Con frecuencia mi *maison* se convertía en cafetería, por donde caían hambrientos, sin decir nada, y comíamos tortas de avena, porque era lo más barato de hacer y se decía que daba fuerzas.

Gran parte de los relatos eróticos han sido escritos con el estómago vacío. Ahora bien, el hambre es muy buena para estimular la imaginación; no da potencia sexual y la potencia sexual no engendra aventuras extravagantes. Cuanta más hambre, más ganas, como les ocurre a los presos, ansiosos y obsesionados. De forma que disponía-

mos de un mundo perfecto para cultivar la flor del erotismo.

Desde luego, si se pasa demasiada hambre, con demasiada frecuencia, uno se convierte en vagabundo, en mujerzuela. Los hombres que duermen junto al East River, en los portales, en el Bowery, no tienen vida sexual, se dice. Mis escritores —varios de ellos vivían en el Bowery— aún no habían alcanzado esta etapa.

Por mi parte, mis auténticos escritos quedaban abandonados cuando me ponía a perseguir lo erótico. Éstas son mis aventuras en ese mundo de prostitución. Sacarlas a la luz fue al principio difícil. La vida sexual suele estar recubierta de muchas costras en todos nosotros, poetas, escritores o artistas. Es una mujer velada, semisoñada.

SHERWOOD ANDERSON

LOS CUENTOS DE WINESBURG, OHIO*

Lenguaje y forma

[...] Mi propio vocabulario era reducido. No sabía latín, ni griego ni francés. Cuando quería llegar a algo como matices delicados de significado en mi escritura tenía que hacerlo con mi muy limitado vocabulario propio.

Ni siquiera mis lecturas habían mejorado mi vocabulario. Ah, cuántas palabras conocía en los libros que no podría pronunciar.

¿Pero debería utilizar en mi escritura palabras que no eran parte de lo que yo decía todos los días, de mi propio pensamiento cotidiano?

* Anderson, Sherwood: "Sherwood Anderson on Winesburg, Ohio", en Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio. Text and Criticism*. Edited by John H. Ferris. New York, Penguin Books USA, The Viking Critical Library, 1966, pp. 13-19. Fragmentos de las memorias y las cartas de S. Anderson: *Sherwood Anderson's Memoirs*, New York, Harcourt Brace, 1942; *Letters of Sherwood Anderson*, eds., Walter B. Rideout & Howard Mumford Jones, New York, Little Brown, 1953. *Winesburg, Ohio* fue publicado originalmente en 1919. Traducción para esta compilación por Lauro Zavala.

Yo creía que no.

"No", me había estado diciendo a mí mismo durante mucho tiempo, "tú te tendrás que quedar donde te has puesto". Había el lenguaje de las calles, de los pueblos y las ciudades norteamericanas, el lenguaje de las fábricas y los almacenes donde yo había trabajado, de las casas de los obreros, los bares, las granjas.

"Es mi propio lenguaje, así de limitado. Tendré que aprender a trabajar con él. Había una especie de poesía que estaba buscando en mi prosa, cada palabra junto a la otra en una cierta forma, una especie de color de las palabras, una marcha de palabras y oraciones, el color surgiendo de palabras simples, una simple construcción de oraciones." Exactamente cuánto de todo lo que he escrito aquí lo había pensado, no lo sé. Lo que sí sé es que estaba consciente de las limitaciones que tenía que enfrentar; mi sensación de que la escritura, el acto de contar historias se había alejado de la manera como los hombres de aquel tiempo estábamos viviendo nuestras vidas. (*Memorias*.)

Los cuentos tenían que estar juntos. Yo sentía que, tomados en conjunto, formaban algo así como una novela, una historia completa. Yo consideraba entonces, como lo considero ahora, que mis primeras historias, las de mis novelas *Windy McPherson*, y al menos durante la escritura, las de *Marching Men*, habían sido el resultado no tanto de mi propio sentimiento acerca de la vida sino de haber leído las novelas de otros. Había sido demasiado de H.G. Wells, esa clase de cosas. Estaba siendo demasiado heroico. Me bajé de mi percha. A veces hasta he pensado que la novela como forma literaria no es adecuada para un escritor norteamericano, que es una forma que ha sido traída de otra parte. Lo que se quiere es una nueva soltura; y en *Winesburg* yo la había hecho mi

propia forma. Ahí había historias individuales, pero todas eran sobre vidas que estaban conectadas de alguna manera. Por medio de este método tuve éxito, pienso, para dar la sensación de la vida de un muchacho que está creciendo en un pueblo. La vida es una cosa suelta, flotante. En la vida no hay historias con un argumento central. (*Memorias*.) Nuestros escritores, nuestros cuentistas, al envolver la vida en pequeños paquetes sólo estaban traicionando la vida. (*Cartas*.)

Mis cuentos obviamente fueron escritos por alguien que no conocía las respuestas. Había simples pequeñas historias acerca de sucesos, cosas observadas y sentidas. No había vaqueros o atrevidos cazadores de animales salvajes. Ninguna de las personas en los cuentos se perdió en desiertos ardientes o salió a buscar el Polo Norte. (*Cartas*.)

Winesburg y su gente

[...] Winesburg, por supuesto, no era un pueblo en particular. Era un pueblo mítico. Era gente. Había obtenido los personajes del libro por todas partes alrededor de mí, en pueblos en los que había vivido, en el ejército, en fábricas y oficinas. Cuando le di al libro su título no tenía idea de que realmente había en Ohio un pueblo con ese nombre. Hasta consulté una lista de pueblos, pero debió haber sido una lista de los pueblos que estaban sobre las vías del tren. (*Memorias*.)

En mis cuentos simplemente me quedaba en casa, entre mi propia gente... Pienso que, muy temprano me debí haber convencido de que éste era mi ambiente, es decir, las vidas comunes de todos los días. Las creencias ordinarias de la gente acerca de mí, acerca de que el

amor es eterno, acerca de que el éxito significa felicidad, simplemente no me parecían verdaderas. (*Cartas.*)

Había todo este raquítico aspecto de la vida de un pequeño pueblo norteamericano. Tal vez incluso era suficientemente vanidoso para pensar que estos cuentos, al final, tendrían el efecto de romper un poco las curiosas separaciones que hay en muchas partes de nuestras vidas, los muros que construimos alrededor de nosotros. (*Memorias.*)

Si *Winesburg, Ohio* trató de contar la historia de las figuras vencidas de la vida individualista de un pequeño y viejo pueblo norteamericano, entonces mis libros posteriores no han sido sino un intento de llevar a esta misma gente hacia adelante, hacia la nueva vida norteamericana, hacia el interior del torbellino y el rugir de las maquinarias modernas. (*Memorias.*)

Recepción

[...] El libro fue rechazado por varios editores. Uno de ellos, a quien yo llamé, me envió una copia de una novela escrita por un autor angloamericano a quien él estaba promoviendo en esos días. "Lea esto y aprenda cómo escribir", dijo.

Después de eso un domingo, un día frío y con viento, esperé en la esquina de la calle Cincuenta y Nueve y el Parque en Nueva York. Había recibido una carta de Ben Huebsch, que ahora es gerente editorial de Viking Press, pero que entonces hacía negocios por su cuenta. Escribió que lo viera en mi siguiente visita a Nueva York, y pocas semanas después, al estar en Nueva York, lo llamé por teléfono. Me dijo dónde encontrarlo, en la esquina que yo

creí entender era la esquina de Central Park. Íbamos a dirigirnos hacia cierto restaurant.

"Lo voy a encontrar en esa esquina a las cuatro", había dicho por teléfono, y pienso que debí haber llegado, a donde creí que era el lugar de la cita, desde las tres.

Estuve esperando y él no llegó. Las horas pasaron. Dieron las cuatro, después las cinco, después las seis. Estoy seguro de que será difícil para mí hacer entender al lector cómo me sentí.

Hay que tener en mente que para ese entonces mis cuentos habían estado dando muchas vueltas durante tres o cuatro años. Yo había sido tierno hacia las personas que aparecen en mis cuentos, había deseado ternura y comprensión para ellas; y ya me había ocurrido con los hombres con los que yo contaba, que cuando les había mostrado los cuentos los habían rechazado.

Ahí estaba yo, en la ciudad, en esa tarde de domingo, esperando en la esquina de una calle, y el día estaba frío, y mi corazón estaba frío. Tenía la sensación de que el Sr. Huebsch, como muchos otros editores, no deseaba mis cuentos.

¡Qué miserable truco me había jugado! "¿Por qué", me pregunté entonces, "él tenía que haberme dado esperanzas?"

[...] Al menos otros editores, a los que había enviado el libro, habían sido francamente fríos. No habían despertado mis esperanzas. Regresé a mi hotel y me tiré sobre la cama. Ahora todo parece muy tonto, pero en el cuarto de aquel hotel, con las lágrimas saliendo de mis ojos...

Ocasionalmente dejaba de llorar para maldecir, enviando a todos los editores al carajo, reservando un lugar especial en el infierno para el pobre Ben Huebsch...

esa tarde yo estaba más desesperado que nunca antes en mi vida.

Y entonces, al fin... debieron ser como las nueve... mi teléfono sonó y era el Sr. Huebsch, y yo traté de controlarme mientras me decía que, mientras yo había estado en una esquina esperándolo él había estado en la otra esperándome. Había habido un simple malentendido, y en lo que respecta al libro, él dijo que no tenía ninguna objeción.

—Sí —dijo por teléfono—, yo quiero el libro. Sólo quería encontrarme con usted para platicar acerca de los detalles —dijo.

—¿Y usted no quiere cortar o cambiar mis cuentos, o decirme cómo piensa que deberían estar escritos? —Estoy seguro de que mi voz debió temblar al hacer esta pregunta—. ¿Usted no quiere decirme que éstos no son cuentos?

—No, por supuesto que no —dijo. (*Memorias*.)

Bueno, pues se publicaron. E inmediatamente hubo una extraña reacción, una extraña recepción. Para hacer justicia debo hablar acerca del hecho de que la crítica se había desparramado por sobre todos mis contemporáneos de Chicago desde un principio. Teníamos la noción de que el sexo tenía que ver con las vidas de las personas, y había sido escasamente mencionado en la escritura norteamericana hasta antes de ese momento. Nadie parecía haber empleado una palabra profana. Y al traer al sexo de regreso a donde nos parecía su lugar normal en la imagen de la vida, se nos llamaba obsesionados por el sexo.

Sin embargo, la recepción de *Winesburg* me sorprendió y me confundió. El libro fue ampliamente condenado, la mayoría de los críticos lo llamaron desagradable y sucio. Tardó más de dos años para vender sus primeros cinco mil ejemplares. El libro había sido tan personal

para mí que, cuando las reseñas empezaron a aparecer y encontré que, en su mayor parte, estaba siendo tomado como el resultado de una mente pervertida... en reseña tras reseña el libro era llamado "una cloaca" y el hombre que lo había escrito era considerado como un hombre extrañamente obsesionado por el sexo... me llegó una especie de enfermedad, una enfermedad que duró meses.

Es muy extraño pensar, ahora que me siento a escribir, que este libro, que ahora es usado en muchas universidades como un libro de texto para estudiar el cuento corto, fue tan mal interpretado cuando se publicó hace veinte años. Yo me había sentido peculiarmente limpio y sano mientras estaba trabajando en él.

"¿Cuál puede ser el problema conmigo?", empecé a preguntarme. Es cierto que hoy en día constantemente me encuentro con hombres que me cuentan el efecto que tuvo sobre ellos el libro cuando llegó por primera vez a sus manos, y en algunas ocasiones algún hombre declara que cuando el libro se publicó lo alabó, pero si tal alabanza existió durante ese periodo, escapó a mi conocimiento.

El hecho de que el libro no se vendiera no me preocupó para nada. El abuso sí. Había el abuso del público, la condena, el uso de palabras desagradables, y también, al mismo tiempo, una curiosa especie de abuso privado.

Mi correspondencia se llenó de cartas, muchas de ellas muy extrañas. Siguió y siguió durante semanas y meses. En muchas de las cartas se empleaban palabras sucias. Era como si, por esos simples cuentos yo hubiera, por decirlo así, abierto las puertas a muchas vidas oscuras y con frecuencia extrañas. Eso no les gustó. Me escribían las cartas y, con frecuencia, en las cartas arrojaban algo así como veneno.

Y durante un tiempo eso me envenenó.

Por ejemplo... Una carta de una mujer, la esposa de un conocido. Su esposo era un banquero. Alguna vez me había sentado en su mesa y me escribió para decirme que, habiéndose sentado cerca de mí en la mesa, y habiéndose leído mi libro, sentía que nunca, mientras viviera, podría ser limpia de nuevo.

Por ejemplo... había un amigo que estaba pasando unas semanas en un pueblo de Nueva Inglaterra. Salía del pueblo una mañana en el tren local y, al caminar hacia la estación, pasó por un pequeño parque.

En el parque, temprano por la mañana, había un pequeño grupo de gente, dos hombres, dijo, y tres mujeres y estaban inclinados sobre una pequeña fogata. Él dijo que su curiosidad se despertó y se aproximó.

"Había tres ejemplares de tu libro", dijo. El pequeño grupo de habitantes de Nueva Inglaterra, hombres y mujeres... pensó que debían tener más de cincuenta años... habló de las delgadas caras parecidas a Calvin Coolidge... "eran el comité de la biblioteca del pueblo".

Habían traído tres ejemplares de mi libro y los estaban quemando. Mi amigo que vio todo esto pensó que se debía presentar una queja. Dijo que habló al grupo reunido en la plazuela frente al edificio de la biblioteca del pueblo... y que una mujer del grupo respondió a su pregunta.

Él dijo que ella hizo una mueca amarga.

"¡Uf!", dijo ella. "Las cosas sucias, las cosas sucias."

Por ejemplo... Una bien conocida escritora de Nueva Orleans. Ella habló a un amigo mío que le preguntó si había visto el libro.

"Tengo pinzas gruesas", dijo. "Leí uno de los cuentos y, después de eso, no lo volvería a tocar con mis manos. Con las pinzas lo llevé al sótano. Lo puse en el horno.

Sabía que debía sentirme sucia mientras estuviera en mi casa." (*Memorias.*)

Y los habitantes del verdadero Winesburg protestaron. Declararon al libro inmoral y que los habitantes del verdadero Winesburg eran un pueblo altamente moral... Ciertamente las personas de mi libro, que habían vivido sus pequeños fragmentos de vidas en mi imaginación, no eran especialmente inmorales. Eran simplemente gente y... si la gente del Winesburg real era tan decente como los de mi pueblo imaginario, entonces el Winesburg real debió ser un pueblo muy decente para vivir en él.

Y aquí hay algo muy curioso. El libro se ha convertido en una especie de clásico norteamericano, y muchos críticos han dicho que ha iniciado una especie de revolución en la escritura de los cuentos norteamericanos. Y las historias mismas que en 1919 fueron casi universalmente condenadas como inmorales, hoy podrían ser casi publicadas en *Ladies' Home Journal*, así de inocentes parecen. Toda esa nueva franqueza acerca de la vida mientras un bebé recién nacido está creciendo hasta alcanzar la edad para votar. (*Memorias.*)

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

EL ARTE DEL CUENTO*

Aquí existe la magnífica costumbre, que se debería imitar en todas partes, de no presentarlo a uno. Presentar es una mala costumbre, creo yo, porque todo lo que se logra es cohibirlo a uno, eso de estar oyendo a alguien recitar nuestros supuestos méritos, con el inconveniente, además, de que nadie lo crea... De modo que yo mismo me voy a presentar: me llamo José Luis González, soy puertorriqueño de origen y mexicano por adopción, y he escrito y publicado unos cuantos cuentos. Si ustedes me preguntan cuántos, yo les diría: "medio centenar". No diría cincuenta porque cincuenta parecen pocos, pero medio centenar parecen muchísimos. Y si me preguntan cuántos libros he publicado, no diría seis sino media docena. Esto se lo digo a ustedes para ponerlos en guardia, porque los escritores solemos ser gente bastante mañosa, sobre todo con las palabras.

* González, José Luis: "El arte del cuento", en *La experiencia literaria*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1976, pp. 9-24.

Me han dicho que lo que ustedes quieren oír aquí es una especie de cuento, es decir, experiencias literarias. Yo confío en que cuando termine de contar el cuento, haya preguntas, y que esas preguntas sean realmente las que den lugar a una buena plática.

Siempre se le hacen dos preguntas a cualquier escritor, bueno o malo, cuando lo entrevistan o cuando alguien está escribiendo una tesis sobre su obra (y todo escritor llega siempre a ese momento crítico en que se comienza a hacer tesis sobre su obra, a redactar esa especie de acta de defunción literaria; la tesis sobre un escritor es ya el comienzo de la momificación; y lo más penoso es que cuando uno, además de ser escritor es profesor de literatura, tiene que colaborar con eso, haciendo víctimas a otros colegas). Decía que entre las preguntas que siempre le hacen a uno, hay dos inevitables: "¿Cuándo empezó usted a escribir?" y "¿Por qué?". Y uno, por lo general, nunca recuerda ninguna de las dos cosas. Entonces siempre respondo: "¿Cuándo empecé a escribir, cómo? ¿A escribir en serio, o cuándo escribí mi primera carta bien hecha (que no creo que tenga menos mérito que mi primer cuento malo, por ejemplo)?" No, lo que quieren saber es cuándo comenzó uno a escribir pensando que ya era escritor, y entonces yo debo confesar que comencé demasiado temprano. Que yo recuerde, los primeros textos escritos con intención literaria —no que fueran textos literarios, claro— datan de cuando tenía doce años. Los recuerdo, aunque la verdad es que los habría olvidado si no fuera porque entonces, en el año de 1938, llegó a Puerto Rico un gran cuentista dominicano: Juan Bosch, que es uno de los grandes cuentistas americanos, uno de los grandes cuentistas del idioma. Dio la casualidad de que Bosch era amigo de mi madre, y de que entonces yo escribía unas cosas, luego voy a decir

cómo eran, y las guardaba, también voy a explicar por qué las guardaba. No era por vanidad, era por otros motivos que voy a explicar después, cuando conteste a la pregunta de por qué uno escribe. Mi madre sabía dónde guardaba yo esas cosas y se las enseñó a Bosch. A éste se le ocurrió que allí había un posible futuro escritor, y entonces un día me llamó aparte y me dijo con mucha solemnidad: "He leído esas cosas tuyas y quiero decirte que tienes talento literario y que eso implica una grave responsabilidad". Eso de que a un niño de doce años le digan que está escribiendo novelas de aventuras en el África implica una grave responsabilidad... bueno, yo sentí que se me caía el mundo encima, y le dije: "¿Qué hago ahora?" Bosch me respondió: "Ahora lo que vas a hacer es ponerte a leer a la vez las *Novelas ejemplares* de Cervantes y las novelas de aventuras de Emilio Salgari".

Las novelas de Cervantes las conocen todos ustedes, claro, pero las de Salgari no sé si todos las conocen. Fueron novelas muy leídas por los niños y los adolescentes de mi generación y de la generación anterior. Son novelas de aventuras, de piratas en el Golfo Pérsico y de exploradores en el África y el Asia. Salgari escribió una cantidad enorme de novelas y acabó suicidándose abrumado por la pobreza, tengo entendido. Entonces yo le pregunté a Bosch: "¿Y por qué leer a la vez cosas tan distintas?" Y me contestó: "Con Cervantes vas a aprender las riquezas del idioma, no para que lo imites, porque cada época tiene su estilo, sino para que te familiarices con el idioma en su momento de mayor esplendor; y a Salgari vas a leerlo para que aprendas a contar, a narrar".

Yo me puse a leer a Cervantes y a Salgari, me gustaron mucho los dos, y entonces Bosch me ordenó: "Ahora vas a hacer ejercicios que consisten en escribir unos textos breves en los que no vas a narrar nada, sino única-

mente a describir. Ése es el ejercicio: no narres nada, sencillamente describe". "¿Y qué describo?", le pregunté yo. "Lo que quieras: las costumbres de tu perro, el lechero que llega por la mañana; pero sin contar, únicamente describiendo." Eso es más difícil de lo que parece: describir algo y no narrarlo. Eso fue lo que me mandó a hacer Bosch.

Bosch pasó en Puerto Rico algunos meses, creo que no llegó al año. Antes de irse publicó, sin avisarme, un cuentito mío en una revista de mucha circulación que salía en San Juan; hizo publicar el cuento y entonces me lo mostró. Cuando yo vi mi nombre en letras de molde por primera vez, me pareció que era otro: yo no podía creer que aquél fuera yo.

Bosch se fue de Puerto Rico a Cuba, donde vivió muchos años. Yo perdí todo contacto con él, incluso epistolar; sin embargo, cuando se fue me dejó encargado, por decirlo así, a una poetisa, a una buena poeta puertorriqueña. Dije poetisa sólo para dejar establecido que era mujer, pero cuando una mujer hace buena poesía es una buena poeta (las buenas mujeres también hacen poesía a veces); pero lo que quiero decir realmente es esto: cuando una mujer hace buena poesía no es poetisa, sino poeta, pero cuando un hombre hace mala poesía, entonces es legítimo llamarlo poetiso, ¿verdad? Nuestra poeta se llamaba y se llama Carmen Alicia Cadilla. Cualquier puertorriqueño culto, cuando oye ese nombre, sabe de quién se trata: es una poeta lírica, de una gran delicadeza, de una gran finura, de un lirismo muy decantado. Y lo que yo quería escribir no tenía nada que ver con eso: eran cuentos realistas, cuentos sobre la miseria de los campesinos, así que en un principio me pregunté por qué Bosch me había dejado en manos de una escritora que estaba haciendo algo tan distinto de lo que yo quería

hacer. Y es que ella tenía, desde Puerto Rico, correspondencia literaria con muchos escritores hispanoamericanos, cuentistas y novelistas (además de poetas) y canjeaba libros con ellos. Su biblioteca era quizá la única, o una de las dos o tres en Puerto Rico, donde uno podía conocer a cuentistas ecuatorianos, uruguayos, cubanos... Hubo sobre todo un uruguayo que fue una de mis influencias principales y que mis críticos —perdón por la frase tan solemne— o por lo menos la gente que ha hecho crítica de mis cuentos, casi nunca han mencionado: Juan José Morosoli (seguramente el maestro Ruffinelli lo conoce: *Los albañiles de los Tapes*) me influyó muchísimo y todavía sigue gustándome. Cosa curiosa, parece que en el Uruguay no se le recuerda mucho o no se le valora bien. Carmen Alicia también tenía libros de Horacio Quiroga, del ecuatoriano José de la Cuadra, de los cubanos Lino Novás Calvo y Enrique Labrador Ruiz; en fin, poseía una magnífica biblioteca de narradores hispanoamericanos y allí fue donde realmente vine a formarme (si es que me formé alguna vez) en el arte del cuento. Ahora, antes de pasar a mis primeros libros y a algunos cuentos en particular, quiero contestar a la segunda pregunta: ¿Por qué escribe usted?

Por lo que a mí personalmente respecta —y no pretendo establecer reglas para otros escritores—, no podría decir que hay una sola razón por la cual he escrito, sino varias, según diversos momentos. A cierta edad escribía por determinadas razones y a otra edad escribía por otras. Podría incluso ir señalando etapas, lo cual no voy a hacer aquí para no aburrirlos a ustedes. Lo que sí quiero decir es que la primera razón que recuerdo, es decir la razón de esta primera etapa, es que yo empecé a escribir por aburrimiento. Yo era hijo único de una familia de clase media-media, tenía pocos amigos y me aburría muchísimo. Y entonces la única manera de combatir

aquel tedio era imaginarme cosas. Esto lo hacen todos los niños, es muy normal; pero lo que pocos niños hacen, que yo sepa, es imaginar cosas y ponerlas en el papel. Yo me imaginaba aquellas aventuras de gente que se iba al África a cazar leones. Recuerdo una, sobre todo: eran tres personajes, un italiano, un francés y otro que ya no recuerdo lo que era, europeo también, eso sí, que bajaban por el Nilo. "Bajar", para mí, era ir hacia el Sur, y después me enteré de que el Nilo fluye hacia el Norte, ¿verdad? En fin, que a eso podríamos llamarlo licencia poética. Bueno, yo escribía aquellas cosas que debían de ser horribles, pero no las recuerdo bien porque nunca pude conservar ninguna. Es que yo ya tenía público, tenía un público muy limitado —bueno, no es que hoy sea mucho más grande—: formado por unos cuantos condiscípulos y mi abuela. ¡Lo que yo le debo literariamente a mi abuela no se lo debo a nadie! Ella leía aquellas cosas con una gran paciencia, y también las leían tres o cuatro condiscípulos. Recuerdo a uno que tocaba el violín. Eso es lo que mejor recuerdo de él, que tocaba el violín. Yo le daba aquellas novelas (bueno, ¡novelas!, eran cosas, qué sé yo, de treinta páginas, pero entonces, treinta páginas para mí equivalían a *La guerra y la paz*), y él las leía con gran entusiasmo y me hacía escribir otras. Yo me había convertido en una especie de Corín Tellado del género de aventuras, a quien la gente siempre le está pidiendo cosas nuevas; y yo escribía aquellas historias para que él y otros tres o cuatro amigos las leyeran y las comentaran. Ellos también trataban de escribirlas y no podían, y, claro, ésa era mi gloria. Pero me las perdían: yo escribía a lápiz, como sigo haciéndolo hasta hoy, pero no sacaba copia; les prestaba los originales a mis amigos, y libro que se presta... Hay un dicho: el que presta un libro es tonto y el

que lo devuelve es más tonto aún, ¿verdad? Así es que yo no pude conservar aquellas cosas.

La segunda etapa tuvo que ver con lo que los psicólogos llamarían una compensación (lo confieso por la edad que ya tengo; si no, no lo diría). Sucede que yo era muy tímido con las muchachas; tenía amigas como cualquiera, claro, pero yo quería que fueran algo más que amigas pero no me atrevía a decírselo. Mis amigos ya adolescentes tenían novias, y yo no, yo sólo tenía amigas. Entonces quise hacer algo que no hicieran los otros, y eso era publicar cuentos en las revistas, para que las muchachas dijeran: "Mira, éste ya publica". Y entonces yo me sentía muy gente, ¿verdad? Esas razones serán malas razones, pero son razones.

Luego, ya con más años, a los diecisiete, publiqué el primer libro de cuentos, todos ellos escritos entre los dieciséis y los diecisiete años. Allí había ya razones más serias. Allí había una incipiente conciencia social. Yo viví parte de mi infancia en el campo, en contacto con los campesinos. Era una época en que en Puerto Rico existía mucha pobreza, incluso mucha miseria, y aquello me molestaba mucho. Con el tiempo he llegado a pensar que hay gente que tiene esa sensibilidad frente a la pobreza de los demás y hay gente que no la tiene. Los que la tienen empiezan sintiendo compasión por los pobres. Ésa es una primera etapa; luego, si el individuo tiene un poquito más de calidad, pasa de la compasión a la rebeldía: se da cuenta de que la compasión sola no resuelve nada. Y hay una tercera etapa, más difícil: si uno puede, de rebelde se pasa a ser revolucionario. Entonces cayeron en mis manos los primeros folletos y libros socialistas y yo decidí que ése era mi camino. Creo que lo ha sido en muy buena medida, hasta donde he podido seguirlo. Esos primeros cuentos fueron textos de lo que se ha lla-

mado literatura de "protesta", de "denuncia", y más tarde literatura "comprometida". Sus temas son, justamente, los temas de la pobreza de la gente en el aspecto más obvio, que es el aspecto material, y algo también, creo yo, en el aspecto psicológico. Entonces, ahí había una razón mucho más respetable para escribir cuentos. Ya no se trataba de que las muchachas se fijaran en uno, sino que uno pensaba, seriamente, que la literatura era un arma, era un instrumento en la lucha para hacer un mundo mejor.

Pasando sobre todos esos años hasta hoy, considero que sigo haciendo literatura comprometida, pero quiero creer (optimista incorregible que soy), que mi compromiso literario ahora es más complejo, más profundo que en aquel comienzo, al punto de que para ciertas gentes ya no parece compromiso. Pero yo me permito pensar que cuando el compromiso literario no *parece* compromiso, es cuando lo es realmente; es decir, cuando el lector no se siente agredido por un escritor que está sermonéandolo, sino cuando del texto mismo se desprende naturalmente, sin que el lector sienta que se la imponen, una denuncia, un compromiso con la realidad.

Esto me lleva directamente al tema de la literatura comprometida, del compromiso del escritor. Yo quiero decir que hace unos cuantos años dejé de creer en ciertas cosas. Cosas como, por ejemplo, "un arte para el pueblo". Ésta es una cosa, vean ustedes, en la que yo creía durante mucho tiempo, y que hoy me parece un error, y además una idea antirrevolucionaria, reaccionaria. ¿Por qué *un* arte para el pueblo? Si se habla de *un* arte para el pueblo, eso quiere decir que hay otro arte que no es para el pueblo. Hoy, yo pienso que lo que debe proponerse es *el* arte para el pueblo, es decir, *el mejor* arte para el pueblo. ¿Por qué pensar que para el pueblo hay que ha-

cer *un* arte y no darle *todo* el buen arte? En eso de "vamos a hacer un arte que el pueblo entienda" yo veo una actitud paternalista, reaccionaria en el fondo, propia de gente que no sabe que el pueblo es perfectamente capaz de entender todo buen arte. Ahora bien, un arte revolucionario... Yo empezaría por decir que todo gran arte es esencialmente revolucionario porque todo gran arte enriquece espiritualmente a los hombres, ensancha y profundiza su comprensión de la realidad, su comprensión de la verdad histórica, y eso inevitablemente los hace cobrar conciencia de la necesidad de luchar por la justicia, por la libertad, por la igualdad. Pero esto no niega la existencia de un arte revolucionario consciente, políticamente consciente. Un arte como el de Bertolt Brecht, pongamos por caso, que es el arte que yo siempre he querido hacer. Ahora está de moda, entre ciertas gentes, decir que el único arte revolucionario es el arte *formalmente* revolucionario. Esa confusión premeditada entre el *contenido* revolucionario y la *forma* revolucionaria es una aña-gaza de los reaccionarios vergonzantes. El verdadero arte revolucionario es el que es revolucionario en *todos* sus aspectos.

Yo creo que el compromiso del escritor revolucionario no consiste en revelar a la gente lo que la gente ya sabe. Yo no creo, por ejemplo, en esos cuentos y novelas en que un escritor que nunca ha sido obrero trata de decirle a un obrero lo que es ser obrero. No, eso lo sabe el obrero mejor que el escritor y no hace falta que éste se lo cuente. Lo que hay que revelar a la gente, creo yo, son los aspectos de la opresión que no son obvios; y es que cuando se habla de que el sistema capitalista oprime a los seres humanos, hay quienes se quedan en el nivel de la opresión económica, de la explotación del trabajo, y se olvidan de que la opresión es total, es general. Se trata de un sistema que enajena al hombre aun en sus aspec-

tos más íntimos y recónditos. Es esa opresión la que la gente muchas veces no advierte, y la tarea del escritor revolucionario consiste precisamente en hacerle ver a la gente que la opresión y la enajenación se dan, incluso con efectos mucho más graves, en esos aspectos insospechados. Allí es donde está realmente la tarea y la misión de una literatura revolucionaria, y no en decirle a la gente lo que ésta ya sabe por experiencia fácilmente perceptible. Así es que lo que yo estoy tratando de hacer ahora es escribir sobre esas cosas, es decir, de calar, de bucear en esos aspectos menos visibles y más hondos. Es lo que he tratado de hacer, por ejemplo, en un cuento titulado "La tercera llamada".

Aparte de esto, que tiene que ver con lo que suele llamarse el "contenido" o el "fondo" de la obra literaria, a diferencia de la "forma" (y yo no creo en esta división de "fondo" y "forma"; realmente sólo con fines didácticos muy elementales puede separárseles), quisiera ahora hablar un poco de la forma, de los géneros en particular. Sucede que yo soy cuentista (hay quien dice que soy "cuentero") y estoy tratando de escribir una novela, con grandes dificultades, con enormes dificultades, porque me ocurre que cada capítulo me sale como un cuento. Quiero decir que cada capítulo se me cierra, y, claro, una novela no es eso; eso es un libro de cuentos. ¿Cómo dejar un capítulo sin que se cierre para que la historia pueda continuar? Ése es un problema enorme para mí. Por eso me sonrío a veces cuando oigo decir a alguna gente (gente muy inteligente, muy culta, por lo demás) que el cuento es un género muy difícil. Yo me sonrío porque para mí el cuento es el único género fácil; lo difícil es la novela. Y es que no hay géneros difíciles ni fáciles. Para un novelista el cuento suele ser difícil, mientras que para un cuentista lo difícil es la novela. Un género es fá-

cil o difícil según el temperamento de cada cual. Sin embargo, como cuentista que soy o que quisiera ser, tengo una idea o impresión (no sé exactamente cómo llamarla) de que el cuento, si bien no es difícil para los cuentistas, es un género en cierto sentido superior a la novela (esto lo he discutido con algunos amigos críticos que se indignan, y con razón). Cuando yo digo que el cuento requiere más sentido artístico que la novela, lo que estoy diciendo es sencillamente esto: que el cuento es una forma artística más concentrada. No es que sea realmente superior, sino que requiere una concentración artística, una densidad artística mayor. Lo malo de esta hipótesis es que es falsa, porque lo que sucede es que el cuentista logra esa densidad y esa concentración sencillamente porque es incapaz de lograr lo otro. No es analítico, sino sintético, de modo que esta virtud de la concentración, este llamado y celebrado "don de síntesis", queda reducido a lo que quedan reducidas casi todas las virtudes en última instancia: a pura necesidad. El virtuoso casi siempre lo es por necesidad. Yo estoy convencido de eso, incluso en el caso de la virtud moral.

Estoy haciendo esta apología del cuento porque soy cuentista; si fuera novelista, diría: "La novela es el género de las grandes visiones", y entonces haría la apología de la novela. Así que nunca tomen ustedes en serio a un escritor cuando teoriza sobre su propio género, porque seguramente está justificándose. Ahora, lo que sí creo que puede sostenerse es que el cuentista está mucho más cerca del poeta que del novelista, y que el cuento, por ende, está mucho más cerca del poema que de la novela. ¿Cuál es la diferencia esencial entre un cuentista y un novelista? Yo creo que es una cuestión de óptica frente a la realidad: el cuentista percibe la realidad en fragmentos (lo cual no quiere decir que su percepción sea

menos profunda que la del novelista, no, porque en cada fragmento puede profundizarse todo lo que sea necesario); en cambio, el novelista lo que ve es un proceso. Precisamente hoy, cuando viajaba de México hacia acá, venía platicando de muchas cosas con un amigo, pero sobre todo una fue la que más me interesó: él me estaba contando que algunas personas, en los Estados Unidos, han dispuesto que cuando vayan a morir, los médicos los pongan en eso que se llama "estado de animación suspendida", en el cual uno queda como muerto, pero no clínicamente muerto, sino que al cabo de unos cien años, digamos, cuando la ciencia haya llegado a cierto nivel de desarrollo, podrán revivirlo. Es una especie de "seguro de vida" contra el tiempo, ¿no? Y le decía yo a mi amigo: "Bueno, es que la gente no piensa que si se queda así durante cien o doscientos años, cuando reviva, o cuando la revivan, se encontrará bajo otro régimen social, porque para mí es inevitable que entonces estemos viviendo bajo el socialismo o el comunismo. Y entonces, ¿este hombre cómo se va a sentir? Tendrá mucha utilidad para la gente de entonces, porque será el testimonio vivo de un pasado. Imagínate que hoy pudiéramos hacer eso con un hombre muerto en la Edad Media. Lo reanimaríamos ahora y tendríamos un testimonio viviente de la época medieval. Claro, lo que pasaría con nuestro hombre sería que, después de que lo contara todo, habría que fusilarlo". Y ahí cerré el cuento. No podía dejarlo abierto. En cambio, un novelista hubiera pensado: "Hay que seguir la vida de este hombre, desde que nace, se hace niño, adolescente, joven, maduro, viejo, hasta que se muere". Luego pasarían cien años y serían páginas y páginas. No, yo no podría quedarme tranquilo hasta que lo fusilaran: se acabó el cuento y venga otro. Ésta es, justamente, la mentalidad del cuentista. Dedicarle tres años de trabajo a un

protagonista de una novela, ¡tres años!, no, nunca. Cuando pienso que José Lezama Lima tardó veinte años en escribir *Paradiso*, digo: "¡Qué barbaridad! ¿Y qué hacía Lezama con los centenares de personajes que se le deben haber ido presentando mientras?". Claro, lo que pasa con un novelista es que no funciona así: se engollosina con ese personaje y no les da paso a otros. Pero el cuentista no, el cuentista tiene una cola de personajes aguardando su turno, y si uno le dedica tres años, o veinte, a un personaje, ¿qué hace con la cola que está ahí a la puerta? Para mí, ahí está la diferencia. Yo no sé si esto vale algo como teoría literaria, pero como experiencia vital, sí. Yo no puedo dedicarle a un personaje, o a un tema, más de un mes de trabajo: eso es imposible, y hasta me parecería inmoral. ¿Por qué ese fulano merece más atención que todos aquellos que están esperando ahí, que están llamando: "¡Ábreme! ¡Cuenta lo mío!"? Salvo, no sé, que algún día me llegara un personaje tan extraordinario que me convenciera de que no iba a volver nunca. Un Alonso Quijano, por ejemplo.

Otro problema que me ha preocupado mucho a lo largo de estos años de cuentista ha sido éste: quienes han escrito sobre mis cuentos han señalado con mucha razón elementos de tragedia, de una literatura trágica, donde lo que se siente sobre todo es la angustia, la angustia por la supervivencia: cuentos, en suma, sobre gente que sufre. Y me he preguntado: "¿Por qué es así? ¿Por qué no escribir cuentos sobre gente que goza de la vida?". Y es que parece que no se puede, parece que la desgracia genera literatura y la felicidad no. Salvo en la poesía: existe una poesía jubilosa, una poesía de celebración, de exaltación; pero, ¿en el cuento, en la novela, en el teatro? ¿Cómo escribir un cuento o una novela sobre un personaje feliz? Eso aburriría terriblemente, ¿No? Yo no co-

no seo ninguna gran novela sobre la felicidad de alguien. La felicidad podría darse al final, sí, como un triunfo sobre la desgracia, pero eso es otra cosa. Y es que parece ser que la desgracia se vive y también se puede escribir sobre ella, pero la felicidad sólo se vive. Y esto tal vez se deba a que la esencia de la obra literaria —salvo en el caso de la poesía— es el conflicto. Sin conflicto no puede haber cuento, novela, teatro. Y todo conflicto es doloroso para quien lo sufre. No es que yo sea pesimista, no; no es que una literatura trágica tenga que ser pesimista. Incluso creo en la tragedia optimista: la gente sufre, sí, pero la gente lucha. La desgracia o la tragedia son un hecho dialéctico: la gente sufre, pero lucha para dejar de sufrir. Y esto para mí es la sustancia de la gran literatura. Llegará el día, quizá, en que la humanidad sea fundamentalmente feliz. Eso, como posibilidad teórica al menos, yo no lo descarto. Pero lo que me planteo es esto: si la humanidad llega a ser algún día fundamentalmente feliz, ¿qué sentido tendrá la literatura tal cual la conocemos ahora, salvo la poesía? Entonces sólo habría poesía, tanto en verso como en prosa, claro, si es que para entonces todavía subsiste esa diferencia. No habría novela, ni cuento, ni teatro, ni falta que harían, ¿verdad? Si el precio de la felicidad de la humanidad es que no haya ni cuento, ni novela, ni teatro, yo lo pago con mucho gusto. Ya habría otra cosa. Pero por ahora, y por lo que yo puedo prever, no es posible que la felicidad sea tema literario.

Éstos son los problemas que me han preocupado. Hay otros, como el de las modas literarias; y lo menciono porque me ha fastidiado bastante esto de las modas literarias. Sucede que yo soy un escritor populista. Una vez, cuando buscaba una palabra con la cual autodefinirme como escritor, la única que se me ocurrió fue "populista".

No "popular", porque lo popular tiene otro sentido en la historia de la literatura, como todos ustedes saben. Lo malo con la palabra "populista" es que también tiene un sentido político que no es el que yo tengo en mente cuando la uso en un contexto literario. A lo que me refiero es a un escritor al que le interesa, sobre todo, y no sólo sobre todo sino exclusivamente, la gente pobre y la pobre gente, que no siempre son la misma cosa. Los únicos seres humanos que me importan como posibles personajes literarios son los que también han sido llamados "la gente pequeña", el hombre común y corriente, el hombre que no tiene nada de extraordinario ni de inusitado. Yo no sabría qué hacer con un personaje extraordinario; nunca podría escribir un cuento sobre un personaje así. Esto es una limitación, lo reconozco, pero en el arte, a diferencia de otras actividades, las limitaciones pueden convertirse en logros: son tripas de las que pueden hacerse corazones. Permítanme ustedes darles un ejemplo de mis intereses temáticos como cuentista. Recuerdo que cuando yo vivía en la Colonia del Valle, en la Ciudad de México, cuando en la Colonia del Valle aún había muchos lotes o solares vacíos, había toda una manzana donde todavía no se había construido nada (ahora hay unos condominios, claro), y allí vivían varias familias de pepenadores. Para los extranjeros aquí presentes que no saben lo que quiere decir "pepenadores": es la gente que se dedica a recoger basura, la gente que va a los basureros a recoger lo que todavía puede ser útil para algo, la gente que está realmente en la base de la pirámide social. Entonces lo que me llamaba la atención era que esas familias tenían muchos perros, y que cuando salían cada día a ver lo que hallaban por ahí, los perros siempre iban con ellos. Era una cosa muy conmovedora para mí aquello de que el hombre y el pe-

rrero fueran juntos a trabajar: eran perros proletarios, perros que trabajaban, no como el perro que está en una casa como artículo de lujo para que el niño se entretenga, o el perro "de raza", con pedigree, que no come ciertas cosas sino otras, en fin, ese perro burgués que todos conocemos. No, éstos eran perros que se ganaban la vida y se la ganaban porque el perro del pepenador —no hay pepenador sin perro— encuentra con el olfato cosas que el hombre no encuentra. Entonces, ahí veía yo un cuento que no escribí nunca, pero... bueno, ese tipo de cosas, ese tipo de gente y de situaciones, ese tipo de vida es lo único que a mí me mueve y me conmueve como escritor. El problema de un profesor universitario neurótico —yo sé que los hay: yo los conozco y quizá yo mismo lo soy— no es materia literaria para mí. Respeto el problema y respeto a la gente que lo padece, y si puedo ayudarlos estoy dispuesto a hacerlo, pero como escritor eso no es lo mío. Que lo sea para otros me parece perfectamente lícito; yo sólo hablo por mí.

Entonces, la moda. Allá por el año 53, cuando salí de Puerto Rico —cuando "me salieron", mejor dicho—, llegué a México con cinco libritos publicados. Era esa literatura de la que les estoy hablando, sobre campesinos y trabajadores, sobre contrabandistas, boxeadores, prostitutas... la gente pobre y la pobre gente que ya mencioné antes. Llegué a México en el momento en que comenzaba en América Latina el auge de una literatura que daba ya por gastados esos temas y buscaba otros. Y no sólo otros temas, sino otras formas de expresión, otras "técnicas", como se dio en decir entonces. Lo rural, por ejemplo, se convirtió entonces en un tabú: ¿Quién iba a escribir ya sobre el campo si eso lo habían hecho Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera, y Ciro Alegría y Jorge Icaza? Hay que recordar que ése fue el periodo en que el

mundo literario mexicano le volvió la espalda a José Re-vueltas. Es una lástima que no dispongamos ahora de tiempo suficiente para analizar lo que ha sucedido en la literatura mexicana durante estos últimos años. Es algo muy complejo, que requiere un examen muy minucioso desde el punto de vista de la sociología de la literatura. En términos generales, me parece a mí, la evolución económica, social y política de México después de la Revolución ha creado una pequeña burguesía citadina —la famosa nueva clase media— despolitizada y con escasa tradición cultural. La segunda generación de esa clase fue la que empezó, hacia la década de los cincuentas, a reclamar su lugar bajo el sol de la cultura. Como le sucede a toda clase sin tradición, se arrojó con vehemencia imitativa sobre la "cultura" del momento. Por lo que toca a la literatura, su característico desconocimiento de idiomas extranjeros la llevó a acatar el magisterio de la burguesía latinoamericana más desarrollada —o menos subdesarrollada, si se quiere— de la época, que era la rioplatense. De ahí su fascinación con Borges, con Cortázar, con Onetti... Apenas ahora están descubriendo a los precursores de éstos: Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, etcétera. En las traducciones argentinas, no siempre buenas, descubrieron el *nouveau roman* francés cuando ya en Francia empezaba a ser cadáver precoz. Esa vocación imitativa los llevó, como era natural, a despreciar su propia tradición literaria nacional, excepción hecha de los llamados "Contemporáneos", que habían sido los extranjerizantes (talentosos, por cierto) de la generación anterior. Pero los "Contemporáneos" habían sido los portavoces literarios de otra clase social, la vieja burguesía que siempre vio con malos ojos a la Revolución populista de 1910. De los "Contemporáneos" heredaron los jóvenes del 50, junto con su sana preocupación

por el rigor formal, una aversión mucho menos sana a la rica tradición de compromiso artístico con la realidad nacional: la novela de la Revolución, el muralismo, la música de seria inspiración popular... En una cosa tenían razón los jóvenes: los continuadores de aquella tradición, al abandonar la búsqueda de nuevas formas expresivas, habían caído en el estereotipo, en la estéril repetición de sus aportaciones originales, dando lugar a la oficialización de la tradición con fines demagógicos que no tenían nada que ver con su primigenio espíritu revolucionario. El error de muchos de los jóvenes, de muchos de los mejor dotados cuando menos, fue, creo yo, confundir el agotamiento de una fase de la tradición con la tradición misma. El que no incurrió en esa confusión fue Juan Rulfo, quien, en lugar de abandonar la tradición, fue su gran renovador. Y ya todos sabemos lo que logró.

Ahora bien, yo, como escritor puertorriqueño residente en México, tuve que enfrentarme al mismo problema. La literatura de mi país también tiene una noble tradición de compromiso con la realidad nacional. Cuando yo empecé a escribir, tenía una clara conciencia de esa tradición: las novelas de Manuel Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre, la poesía de Luis Lloréns Torres y Luis Palés Matos, los cuentos de Emilio S. Belaval... Mi generación literaria, que ha sido fundamentalmente una generación de narradores —René Marqués, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y otros—, siempre supo que su tarea consistía en renovar esa tradición para mantenerla viva y llevarla adelante. Y como el período de nuestra formación literaria fue la década de los cuarentas, nuestros maestros capitales fueron los escritores norteamericanos que por entonces ejercían la influencia más decisiva en la narrativa mundial: Ernest

Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck... Vean ustedes lo que son las ironías de la historia: la condición colonial de Puerto Rico, lamentable en todos los órdenes, fue precisamente la que facilitó nuestro conocimiento de primera mano de aquellos grandes narradores. Y no sólo de ellos, sino de algunos europeos que todavía no estaban traducidos al español pero sí al inglés. Uno de ellos es el islandés Halldor Laxness. Hay una anécdota reveladora: cuando a Laxness le concedieron el Premio Nobel, en 1954 si no recuerdo mal, Fernando Benítez, que entonces dirigía el suplemento cultural de *Novedades*, quiso publicar una nota informativa sobre aquel escritor, pero no encontraba a nadie que conociera su obra. Cuando me enteré del problema de Fernando, le mandé a decir que yo sí lo conocía: años antes, en 1946, había leído, en inglés, su novela más importante: *Independent People* (*Gente independiente*). Escribí la nota para *Novedades* y después supe que sí había un escritor mexicano que también conocía a Laxness. Característicamente, era Juan Rulfo. Pero es que al mismo Faulkner, tan importante, lo conocían poco en aquel entonces los escritores mexicanos de mi generación, porque sucede que a Faulkner, no sé por qué, se le tradujo tardíamente al español. Sus primeros traductores fueron el cubano Lino Novás Calvo (*Santuario*) y Jorge Luis Borges (*Las palmeras salvajes*). *Santuario* se tradujo en 1945, y *Las palmeras* todavía más tarde. Esto, dicho sea de pasada, lo ignoraban los críticos que creyeron ver la "influencia" de Faulkner en *El luto humano* de José Revueltas. ¡Qué influencia iba a haber si *El luto humano* es de 1942 o 43 y Revueltas nunca ha leído inglés! Lo que sí había era una *afinidad* que todavía no se ha estudiado bien.

Pues como iba diciendo... A principios de los años cincuentas me encontré yo en México frente al problema que planteaba el auge de la moda vanguardista. Yo todavía no tenía treinta años y ya se estaba diciendo que las cosas que a mí me interesaba escribir eran "anacrónicas". Como no me daba la gana de hacerle concesiones insinceras a la moda, y como siempre he creído que sin sinceridad no hay arte posible, decidí dejar de publicar. Personas bien intencionadas, pero mal informadas, han dicho que yo dejé de escribir. Y no: la verdad es que dejé de publicar, pero no de escribir, porque para mí eso sería tan "fácil" como dejar de respirar. Seguí escribiendo sobre mi pobre gente y mi gente pobre, y lo guardaba todo en una gaveta de mi escritorio. Empecé a escribir una novela corta cuyo tema era lo más convencional que se podía dar: una historia rural cuyo asunto era la reacción vengativa de un campesino al que su mujer se le había fugado con otro. El tema, en cuanto tema, no tenía la menor originalidad y yo lo sabía, pero me interesaba profundamente porque en mi adolescencia había conocido varios de esos casos y siempre me había preguntado qué pasaría realmente en la cabeza de un hombre que va persiguiendo a su mujer fugada con otro para matarlos a los dos. ¿Qué pasa en la cabeza de ese hombre que nunca ha matado a nadie y que ahora se impone el deber de matar a dos seres humanos? ¿Y para qué? Para salvar una cosa que se llama "su honor". ¿Y qué sucede si ese hombre no es valiente (como no lo somos la mayoría de la gente)? Porque eso de irse con un machete... no es que con una pistola sea fácil, pero es menos difícil. Con una pistola se mata a distancia, pero con un machete... Hace falta, yo no diría "valor", pero sí un estómago fuerte. Y entonces ese hombre va persiguiéndolos por un concepto primitivo de lo que es el "honor", y esa persecu-

ción puede durar días, semanas. ¿Cómo puede ese hombre sostener el estado de ánimo necesario para no decir: "Bueno, ya me cansé; que se largue; al cabo ya no la quiero"? Porque eso era lo que pasaba en este caso: ya no quería a la mujer, ni ella a él. Y él lo sabe pero se siente obligado a matarlos. Entonces, a mí me interesaba eso: "¿Qué pasa en la cabeza de este hombre?"

Bueno, cuando llegué a las cincuenta páginas me di cuenta de que aquello ya no iba a ser un cuento, y me dije: "Vaya, aquí voy a ser novelista al fin". Pero algo me decía que no debía seguir escribiendo aquello. Tenía la sensación de que estaba equivocando el verdadero tema, de que aquella historia de la venganza de un marido agraviado era en realidad algo secundario, una especie de pretexto para decir algo mucho más importante. Pero yo no sabía qué era. Entonces guardé las cincuenta cuartillas y me puse a escribir otra cosa muy distinta: los relatos de un soldado puertorriqueño en la segunda guerra mundial que finalmente conformaron *Mambrú se fue a la guerra*. Y pasaron diez años sin que yo volviera a tocar aquel texto abandonado. Al cabo de esos diez años, cuando me decidí a releer aquellas cincuenta cuartillas, descubrí dos cosas. Una de esas cosas fue el verdadero tema de la historia, que era el conflicto entre dos modos de vida en el Puerto Rico de los años treinta: el modo de vida de los campesinos blancos de la montaña y el de los trabajadores negros y mulatos de la costa. Es un tema con grandes implicaciones históricas, tanto culturales como políticas, que no puedo analizar aquí. El otro descubrimiento, que es el más pertinente al contexto de esta charla, fue que aquella historia totalmente convencional en cuanto a su tema aparente estaba contada con recursos formales muy modernos en aquel momento. Yo no había narrado linealmente, sino alternando planos

temporales distintos, y además cada capítulo estaba escrito desde el punto de vista de uno de los personajes, con lo cual se eliminaba la posibilidad de un protagonista y se obligaba al lector a juzgar por sí mismo, sin la ayuda del autor, la conducta de los tres personajes. Los monólogos interiores, que abundan en el texto, estaban integrados en el discurso narrativo, dentro de un mismo modo sintáctico, con lo cual se evitaba esa separación arbitraria y falsa de los actos y los pensamientos de los personajes. Entonces me pregunté cómo había sido posible que yo, decidido como estaba a no acatar una nueva moda literaria, hubiese escrito de aquella manera, sin darme cuenta, por decirlo así, de lo que estaba haciendo. Lo que había sucedido, claro está, es que yo no había escrito así por acatar una moda. Lo que había acatado, sin darme cuenta, era otra cosa: la necesidad de dar con nuevas formas de expresión correspondientes a una nueva etapa de mi trabajo de escritor.

PHILIP K. DICK

EL PRIMER CUENTO QUE VENDÍ *

Lo primero que uno hace cuando vende su primera historia es telefonear a su mejor amigo y decírselo. Lo más probable es que el amigo te cuelgue sin dejarte acabar de contárselo, lo cual te desconcertará hasta que comprendas que él también está intentando vender sus historias y aún no lo ha conseguido. Esta reacción servirá para serenarte un poco. Pero luego, cuando tu esposa vuelva a casa, díselo también, y verás cómo no te castiga con su indiferencia; todo lo contrario, se sentirá complacida y excitada. Cuando vendí "Roog" a Anthony Boucher para *Fantasy & Science Fiction*, yo estaba al frente de una tienda de discos durante parte del día, y escribía el resto de él. Si alguien me preguntaba a qué me dedicaba, siempre decía: "Soy escritor". Esto ocurría en Berkeley, en 1951. Todo el mundo era escritor allí. Nadie

* Dick, Philip K.: Texto escrito en 1976 para la colección *The Best of Philip K. Dick* (1977) y originalmente incluido en *The Collected Stories of Philip K. Dick*, vol. 1: *Beyond Lies the Wub* (1987). Reproducido en *Cuentos completos 1*. México, Ediciones Roca, 1989, pp. 405-408. Traducción de Eduardo G. Murillo.

había vendido nada. De hecho, la mayoría de la gente que conocía creía que era innoble y rastrero someter un cuento a una revista; uno lo escribía, lo leía en voz alta a sus amigos y lo olvidaba. Así era Berkeley en aquellos días.

Otro problema que tenía para conseguir que la gente me admirara por haberlo vendido era que mi cuento no se trataba de un relato normal para una pequeña revista, sino que era un cuento de ciencia ficción, un género poco leído por la gente de Berkeley en aquel tiempo, excepto un reducido grupo de aficionados muy excéntricos; parecían vegetales animados. "¿Qué pasa con tus historias serias?", preguntaba la gente. Yo tenía la impresión de que "Roog" era una historia completamente seria. Habla del miedo, de la lealtad, de una oscura amenaza y de una criatura bondadosa que no puede transmitir el conocimiento de esa amenaza a sus seres queridos. ¿Qué tema puede haber más serio que ése? Lo que la gente interpreta realmente por "serio" es "importante". La ciencia ficción no era entonces, por definición, importante. Durante las semanas que siguieron a la venta de "Roog" me deprimía cada vez más a medida que me advertía los severos códigos de comportamiento que había quebrantado vendiendo mi cuento, puesto que se trataba de un cuento de ciencia ficción.

Para empeorar las cosas, empecé a alimentar la ilusión de que podía ganarme la vida como escritor. Las fantasías que llenaban mi cabeza se referían a que podría abandonar mi trabajo en la tienda de discos, comprarme una máquina de escribir mejor, escribir todo el día y seguir haciendo frente a los gastos de la casa. Tan pronto como empiezas a pensar algo similar vienen a buscarte y te llevan. Y lo hacen por tu bien. Cuando más tarde te sueltan, ya curado, has olvidado esas fantasías.

Vuelves a trabajar en la casa de discos, en el supermercado o limpiando zapatos. Bueno, el asunto es que convertirse en escritor representa... bien, es como aquella vez que le pregunté a un amigo qué pensaba hacer al terminar el colegio y me dijo: "Voy a ser pirata". Y lo dijo muy en serio.

El hecho de que "Roog" se vendiera se debió a que Tony Boucher me señaló lo que debía cambiar en el original que le envié. Sin su ayuda aún estaría en la tienda de discos, y lo digo muy en serio. Por aquel entonces Tony daba clases de arte de escribir en la sala de estar de su casa de Berkeley. Leía nuestros cuentos en voz alta y así nos dábamos cuenta, no sólo de lo horribles que eran sino de cómo podíamos mejorarlos. Tony no se limitaba a mostrarnos lo malo de lo que escribíamos, nos ayudaba a transformar aquella basura en arte. Tony sabía cómo moldear a un buen escritor. Nos cobraba —apunten— un dólar a la semana. ¡Un dólar! Si alguna vez existió un hombre bueno en el mundo fue Anthony Boucher. Yo lo adoraba, de veras. Solíamos reunirnos una vez a la semana para jugar al póquer. El póquer, la ópera y la literatura eran lo más importante para Tony. Le echo mucho de menos. Una noche de 1974 soñé que había ascendido al otro mundo, y allí estaba Tony, esperándome para ser mi guía. Se me llenan los ojos de lágrimas cuando pienso en ese sueño. Allí estaba, pero transformado en Tony el Tigre, como en esos anuncios de cereales para el desayuno. En el sueño estaba más alegre que nunca, y yo también. Pero era un sueño; Tony Boucher ya se marchó. Sin embargo, sigo siendo un escritor gracias a él. Cada vez que me siento para empezar una novela o un relato, siempre me viene el recuerdo de ese hombre. Creo que me enseñó a escribir por amor, y no por ambición. Es una buena lección para cualquier ocupación en este mundo.

Esta pequeña historia, "Roog", trata de un perro real... ya desaparecido, como Tony. El nombre auténtico del perro era Snooper, y creía tanto en su mundo como yo en el mío. Su principal trabajo, en apariencia, era cuidar que nadie robara la comida de su cubo de la basura particular. Snooper actuaba impulsado por la ilusión de que los propietarios consideraban la basura algo valioso. Cada día sacaban bolsas de papel llenas de deliciosa comida y las depositaban en un contenedor de metal que luego tapaban firmemente. Al terminar la semana, el cubo de la basura estaba lleno... y en ese momento llegaba el más diabólico grupo de entidades malignas del Sistema Solar en un enorme camión y robaba toda la comida. Snooper sabía con toda exactitud qué día de la semana ocurría esto: el viernes. Así que a las cinco de la madrugada del viernes, Snooper lanzaba su primer ladrido. Mi esposa y yo teníamos la convicción de que los despertadores de los basureros sonaban a aquella hora. Snooper sabía cuándo abandonaban sus casas. Podía oírlos. Era el único que podía; todos los demás ignoraban lo que se preparaba. Snooper debía pensar que vivía en un planeta de lunáticos. Sus dueños, y cualquier otro habitante de Berkeley, podían oír a los basureros cuando llegaban, pero nadie hacía nada. Sus ladridos me volvían loco cada semana, pero me sentía más fascinado por la lógica de Snooper que irritado por sus frenéticos esfuerzos para que nos levantáramos. Me preguntaba: ¿qué idea tendrá este perro del mundo? Es obvio que no lo ve como nosotros lo vemos. Ha desarrollado un completo sistema de creencias, una visión del mundo radicalmente distinta de la nuestra, pero a partir de unas bases completamente lógicas, apoyadas por la evidencia.

De modo que éstas, en su forma más primitiva, son las bases en las que se fundamentaron muchos de mis

veintisiete años como escritor profesional: el intento de meterme en la cabeza de otra persona, o en la cabeza de otra criatura, y ver a través de sus ojos, descubriendo así lo distinta que es esta persona del resto de nosotros. Uno empieza con la entidad sensible y avanza hacia afuera y, a partir de ahí, deduce su mundo. Uno nunca puede saber cómo es realmente este mundo, pero creo que es posible efectuar algunas aproximaciones bastante correctas. Empecé a desarrollar la idea de que cada criatura vive en un mundo distinto al mundo de las demás criaturas. Sigo creyendo en ella. Para Snooper, los basureros eran horribles y siniestros. Pienso que los veía literalmente distintos de como los veíamos nosotros, los humanos.

Esta noción de que cada criatura ve el mundo de manera diferente que las otras criaturas imagino que no será compartida por muchos de ustedes. Tony Boucher tenía muchas ganas de que una antologista muy importante (a la que llamaremos J.M.) leyera "Roog" para ver si podía utilizarlo en una de sus antologías. Su reacción me sorprendió. "Los basureros no tienen esa apariencia —me escribió—, no tienen cuellos delgados como lápices y cabezas que se bambolean. No se comen a la gente." Creo que enumeró doce errores del cuento, todos relativos a la forma en que yo presentaba a los basureros. Le respondí explicándole que tenía razón, pero que un perro... bien, de acuerdo, que el perro estaba equivocado, lo admitía. El perro estaba un poco loco. No estábamos tratando con un perro y la visión de unos basureros a partir de los ojos de un perro, sino de un perro loco... que se había vuelto loco a causa de esas incursiones semanales en el cubo de la basura. El perro había alcanzado el estadio de la desesperación. Eso era lo que yo deseaba transmitir. De hecho, era el punto crucial del cuento: el perro

había rebasado todas las opciones y se había vuelto loco por culpa de aquel acontecimiento semanal. Y los *roogs* lo sabían. Les gustaba. Se burlaban del perro. Disfrutaban con su insensatez.

La señorita J.M. me rechazó el cuento para sus antologías, pero Tony lo publicó y aún se sigue publicando; de hecho, actualmente es un texto para alumnos de la escuela superior. Hablé con una de las clases a las que se había asignado el cuento, y todos los chicos lo entendían. Lo más interesante es que había un estudiante ciego que parecía ser quien mejor había captado su significado. Sabía desde el principio lo que significaba la palabra *roog*. Captaba la desesperación del perro, la frustrada furia del perro y su amarga sensación de derrota. Quizá en algún momento entre 1951 y 1971 todos nos hemos acostumbrado a los peligros y transformaciones del entorno habitual de una forma que antes no hubiéramos admitido. No lo sé. Pero, de todos modos "Roog", mi primer relato vendido, es biográfico; vi al perro sufrir, y comprendí un poco (no mucho, quizá, pero un poco) lo que estaba destruyéndolo, y sentí deseos de hablar con él. Ésa es la pura verdad. Snooper no podía hablar. Yo sí. De hecho, podía escribirlo, alguien podía publicarlo y algunas personas podían llegar a leerlo. Escribir narrativa tiene que ver con esto: convertirse en la voz de aquellos que no la tienen, y espero que me entiendan. No es tu voz, la voz del autor; son esas otras voces que nadie oye.

El perro Snooper está muerto, pero el perro de la historia, Boris, sigue vivo. Tony Boucher está muerto, y algún día yo también lo estaré y, en fin, ustedes también. Pero cuando estuve con aquella clase de la escuela superior y hablamos de "Roog", en 1971, exactamente veinte años después de vender el cuento... Snooper seguía ladrando y su angustia y sus nobles esfuerzos seguían to-

davía vivos, y se lo merecían. Mi relato es un homenaje a un animal, a una criatura que ya no ve, ni oye, ni ladra, pero, maldita sea, estaba cumpliendo con su deber. Aunque la señorita J.M. no lo comprendiera.

Me gusta este cuento, y dudo que hoy lo pudiera escribir mejor que cuando lo hice, en 1951. Ahora escribo textos más largos.

ROALD DAHL

CÓMO ME HICE ESCRITOR*

Un escritor de ficciones es una persona que inventa historias. Pero, ¿cómo empieza uno en una profesión semejante? ¿Cómo se convierte uno en un escritor profesional?

A Charles Dickens le resultó fácil. A los veinticuatro años de edad sencillamente se sentó y escribió los *Papeles póstumos del Club Pickwick*, que se convirtió inmediatamente en un *best-seller*. Pero Dickens era un genio y los genios son diferentes del resto de nosotros.

En este siglo (no siempre era así en el siglo pasado) prácticamente todos los escritores que han acabado por alcanzar el éxito en el mundo de la ficción han empezado en otro oficio: maestro, quizás, o médico o periodista o abogado. (*Alicia en el país de las maravillas* la escribió un matemático y el *Viento en los sauces* es obra de un funcionario del Estado.) Así, pues, los primeros intentos

* Dahl, Roald: Fragmentos de "Racha de suerte. Cómo me hice escritor", en *Historias extraordinarias*. Barcelona, Anagrama, 1990 (1977), pp.160-192. Traducción de Jordi Beltrán.

de escribir siempre han tenido que hacerse en los ratos libres, generalmente por la noche.

La razón de ello es obvia. Cuando se es adulto, es necesario ganarse la vida. Para ganarse la vida, hay que tener un empleo. De ser posible hay que encontrar un empleo que te garantice determinada suma de dinero a la semana. Pero, por mucho que desees hacer carrera en el campo de la ficción, sería inútil presentarse ante un editor y decirle: "Quiero un empleo de escritor de ficción". Si lo hicieras, el editor te diría que te largases con viento fresco y que primero escribieses el libro. Y aunque le presentases el libro terminado y a él le gustara tanto que deseara publicarlo, tampoco te daría un empleo. Te daría un adelanto de quizá quinientas libras, que más tarde recuperaría deduciéndolas de tus derechos de autor. (Los derechos de autor, por cierto, son el dinero que el escritor recibe del editor por cada ejemplar de su libro que se vende. El promedio de derechos de autor que cobra un escritor es el diez por ciento del precio de venta del libro en la librería. Así, por un libro que se vendiera a cuatro libras, el escritor recibiría cuarenta peniques. Por un libro de bolsillo cuyo precio de venta al público fuera de cincuenta peniques, recibiría cinco peniques.)

Es muy frecuente que el hombre que espera convertirse en escritor se pase dos años escribiendo en sus ratos libres un libro que ningún editor querrá publicar. A cambio de eso el escritor no recibe nada salvo frustración.

Si tiene la suerte de que un libro le sea aceptado por un editor, lo más probable es que, tratándose de una primera novela, al final se vendan solamente unos tres mil ejemplares. Eso puede que le proporcione mil libras. La mayoría de las novelas tardan por lo menos un año en escribirse y hoy día mil libras al año no dan para vivir.

Así que, como pueden ver, el aspirante a escritor de ficción invariablemente tiene que empezar en otro empleo. Si no lo hace, es casi seguro que pasará hambre.

He aquí algunas de las cualidades que debería poseer o tratar de adquirir si desea convertirse en escritor de ficción:

1. Debe tener una imaginación viva.
2. Debe ser capaz de escribir bien. Con eso quiero decir que debe ser capaz de hacer que una escena cobre vida en la mente del lector. No todo el mundo posee esta habilidad. Es un don que sencillamente se tiene o no se tiene.
3. Debe tener resistencia. Dicho de otro modo, debe ser capaz de seguir con lo que hace sin darse jamás por vencido, hora tras hora, día tras día, semana tras semana y mes tras mes.
4. Tiene que ser un perfeccionista. Eso quiere decir que nunca debe darse por satisfecho con lo que ha escrito hasta que lo haya reescrito una y otra vez, haciéndolo tan bien como le sea posible.
5. Debe poseer una gran autodisciplina. Trabaja usted a solas. Nadie le tiene empleado. Nadie le pondrá de patitas en la calle si no acude al trabajo y nadie le reñirá si hace usted el vago.
6. Es una gran ayuda tener mucho sentido del humor. Esto no es esencial cuando se escribe para adultos, pero es de vital importancia cuando se escribe para niños.
7. Debe tener cierto grado de humildad. El escritor que piense que su obra es maravillosa lo pasará mal.

Permítanme que les cuente de qué modo yo mismo me colé por la puerta de atrás y me encontré en el mundo de

la ficción. A los ocho años de edad, en 1924, me mandaron a un internado situado en una ciudad que se llama Weston-super-Mare, en la costa sudoeste de Inglaterra. Aquellos fueron días de horror, de disciplina feroz, de no hablar en los dormitorios, de no correr por los pasillos, de ninguna clase de dejadez, de nada de esto ni nada de lo otro, sólo reglas y más reglas que había que obedecer. Y el temor a la palmeta se cernía constantemente sobre nosotros, como el miedo a la muerte.

[...] Hasta aquí les he hablado de los maestros. Pero, ¿y nosotros, la gran masa de chicos de diez, once y doce años a los que dejaban sentados en la sala de actos de una escuela de la que súbitamente había desaparecido toda persona adulta? Sabíamos exactamente, desde luego, lo que iba a suceder a continuación. Al cabo de un minuto de la partida de los maestros, oíamos que se abría la puerta principal, luego pasos en el patio y finalmente, en medio de un barullo de ropas holgadas, brazaletes tintineantes y pelo al viento, una mujer irrumpía en la sala gritando:

—¡Hola a todos! ¡Arriba esos ánimos! ¡Esto no es un funeral!

U otras palabras en tal sentido. Y la que de tal guisa entraba era mistress O' Connor.

La bendita y hermosa mistress O' Connor con su ropa estrafalaria y su pelo gris volando en todas direcciones. Tendría unos cincuenta años, cara caballuna y dientes largos y amarillos, pero a nosotros nos parecía hermosa. No pertenecía al personal de la escuela. La contrataban en alguna parte de la ciudad para que viniera los sábados por la mañana y nos vigilara durante dos horas y media mientras los maestros empinaban el codo en el *pub*.

Pero mistress O'Connor no era una cuidadora de niños. Era nada menos que una maestra magnífica y muy dotada, estudiosa y amante de la literatura inglesa. Cada uno de nosotros estuvo con ella cada sábado por la mañana durante tres años (desde los diez años hasta abandonar la escuela) y durante ese tiempo abarcamos toda la historia de la literatura inglesa desde el año 597 de nuestra era hasta principios del siglo diecinueve.

A los novatos de la clase se les regalaba un libro delgado, de tapas azules, llamado sencillamente *La tabla cronológica*; contenía solamente seis páginas. Estas seis páginas las ocupaba una larguísima lista, en orden cronológico, de todos los grandes (y no tan grandes) hitos de la literatura inglesa, junto con las fechas correspondientes. Exactamente un centenar de los mismos fue elegido por mistress O'Connor, y nosotros, tras señalarlos en nuestros libros, nos los aprendíamos de memoria. He aquí unos cuantos de los que todavía me acuerdo:

- 597 San Agustín desembarca en Thanet y trae el cristianismo a Inglaterra.
- 731 La *Historia eclesiástica* de Bede.
- 1215 Firma de la Carta Magna.
- 1399 La *Visión de Piers Plowman* de Langland.
- 1476 Claxton instala la primera imprenta en Westminster.
- 1478 Los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer.
- 1485 La *Muerte de Arturo* de Mallory.
- 1590 La *Reina de las hadas* de Spenser.
- 1623 El primer folio de Shakespeare.
- 1667 El *Paraíso perdido* de Milton.
- 1668 Los *Ensayos* de Dryden.
- 1678 El *Viaje del peregrino* de Bunyan.
- 1711 El *Espectador* de Addison.

- 1719 *Robinson Crusoe* de Defoe.
- 1726 *Los Viajes de Gulliver* de Swift.
- 1733 *El Ensayo sobre el hombre* de Pope.
- 1755 *El Diccionario* de Johnson.
- 1791 *La Vida de Johnson* de Boswell.
- 1833 *Sartor Resartus* de Carlyle.
- 1859 *El Origen de las especies* de Darwin.

Entonces mistress O'Connor elegía por turnos cada una de las obras escogidas y se pasaba dos horas y media de la mañana del sábado hablándonos de ella. De esta manera, al cabo de tres años, con aproximadamente treinta y seis sábados en cada año académico, había cubierto las cien obras escogidas.

¡Y qué divertido y maravilloso resultaba! Tenía ese don que sólo los grandes maestros poseen: el de hacer que todo aquello de lo que nos hablaba cobrase vida ante nosotros. En dos horas y media aprendimos a amar a Langland y su *Piers Plowman*. El sábado siguiente le tocó a Chaucer y también aprendimos a amarle. Incluso sujetos algo difíciles como Milton y Dryden y Pope nos parecieron interesantes cuando mistress O'Connor nos habló de sus vidas y nos leyó en voz alta fragmentos de sus obras. Y el resultado de todo ello, al menos para mí, fue que a los trece años de edad era perfectamente consciente del inmenso acervo literario acumulado en Inglaterra a lo largo de los siglos. También me convertí en lector ávido e insaciable de la buena literatura.

¡Mi querida y encantadora miss O'Connor! Quizá valiera la pena asistir a aquella espantosa escuela simplemente para experimentar el gozo de aquellos sábados por la mañana.

A los trece años dejé la escuela secundaria y me enviaron, también como interno, a una de las famosas escuelas

que en Inglaterra llaman "públicas". Desde luego, de públicas no tienen nada. Son extremadamente privadas y caras. La mía se llamaba Repton y estaba en Derbyshire.

[...] Los informes de final de trimestre que conservo de aquella escuela revisten cierto interés. He aquí unos cuantos de ellos, copiados palabra por palabra de los documentos originales:

Trimestre de verano, 1930 (edad: 14 años). Redacción. "Nunca he conocido un muchacho que de forma tan persistente escriba exactamente lo contrario de lo que quiere decir. Parece incapaz de ordenar sus pensamientos sobre el papel."

Trimestre de Pascua, 1931 (edad: 15 años). Redacción. "Chapucero persistente. Vocabulario insignificante, oraciones mal construidas. Me recuerda a un camello."

Trimestre de verano, 1932 (edad: 16 años). Redacción. "Este muchacho es un discípulo indolente y analfabeto."

Trimestre de otoño, 1932 (edad: 17 años). Redacción. "Perezoso en todo momento. Ideas limitadas." (Y debajo de éste, el futuro arzobispo de Canterbury había escrito con tinta roja: "Debe corregir los defectos que se indican en esta hoja".)

No es de extrañar que en aquel tiempo jamás se me metiera en la cabeza la idea de ser escritor.

Cuando dejé la escuela a la edad de dieciocho años, en 1934, rechacé la oferta de mi madre (mi padre murió cuando yo tenía tres años) de mandarme a la universidad. A menos que uno quisiera ser médico, abogado, científico, ingeniero o dedicarse a alguna otra profesión liberal, no tenía sentido malgastar tres o cuatro años en Oxford o Cambridge. Todavía pienso igual. En vez de

ello, sentía el deseo apasionado de irme al extranjero, de viajar, de ver tierras lejanas. En aquellos tiempos apenas había aviones comerciales, por lo que un viaje a África o al Extremo Oriente duraba varias semanas.

Así, pues, acepté un empleo en lo que se denominaba el Departamento Oriental de la Shell Oil Company, donde me prometieron que, tras dos o tres años de preparación en Inglaterra, me enviarían a un país lejano.

—¿A cuál? —pregunté.

—Quién sabe —me contestó el hombre—. Depende de dónde haya una vacante cuando llegue usted al primer lugar de la lista. Podría ser Egipto o China o la India o casi cualquier otra parte del mundo.

Me pareció divertido. Lo fue. Cuando me tocó el turno de ser destinado al extranjero, tres años más tarde, me dijeron que iría al África Oriental. Encargué trajes tropicales y mi madre me ayudó a preparar el baúl. Mi periodo de servicio sería de tres años en África y luego disfrutaría de un permiso de seis meses en Inglaterra. Tenía entonces veintiún años y estaba a punto de partir hacia lugares lejanos. Estaba entusiasmado. Me embarqué en Londres y el buque zarpó.

[...] Me había pasado cuatro años lejos de casa. Mi madre, que había perdido su hogar en Kent durante la batalla de Inglaterra y ahora vivía en una casita con techo de paja en Buckinghamshire, se alegró de verme. También se alegraron mis cuatro hermanas y mi hermano. Me habían concedido un mes de permiso. De pronto un día me comunicaron que me habían destinado a Washington, la capital de los Estados Unidos, en calidad de agregado aéreo adjunto. Corría el mes de enero de 1942 y un mes antes los japoneses habían bombardeado la flota americana en Pearl Harbour. Así que ahora los Estados Unidos también estaban en guerra.

Tenía veintiséis años cuando llegué a Washington y todavía no se me había metido en la cabeza la idea de ser escritor.

Durante la mañana del tercer día después de mi llegada, me encontraba sentado en mi nuevo despacho de la embajada británica, preguntándome qué demonios se suponía que tenía que hacer, cuando llamaron a mi puerta.

—Adelante.

Un hombre muy bajito que usaba gafas de gruesos cristales y montura de acero entró tímidamente en la habitación.

—Perdone que le moleste —dijo.

—No me molesta en absoluto —contesté—. No estoy haciendo nada.

Se quedó de pie ante mí, con aspecto de sentirse muy incómodo y desplazado. Pensé que tal vez iba a pedirme un empleo.

—Me llamo Forester —dijo—, C. S. Forester.

Por poco me caigo de la silla.

—¿Bromea? —dije.

—No —contestó, sonriendo—. Ése soy yo.

Y lo era. Era el gran escritor en persona, el creador del capitán Hornblower y el mejor narrador de cuentos sobre el mar desde Joseph Conrad. Le dije que tomara asiento.

—Mire —dijo—, soy demasiado viejo para la guerra. Ahora vivo en este país. Lo único que puedo hacer para ayudar es escribir cosas acerca de Inglaterra para los periódicos y revistas americanos. Necesitamos toda la ayuda que América pueda prestarnos. Una revista llamada *Saturday Evening Post* publicará todas las historias que escriba yo. Tengo un contrato con ella. Y he venido a verle pensando que quizás tenga usted una

buena historia que contarme. Me refiero a una historia sobre su experiencia como aviador.

—No más de la que podrían contarle miles de otros pilotos —dijo—. Hay montones de pilotos que han derribado muchos más aviones que yo.

—No se trata de eso —dijo Forester—. Ahora está usted en América y, dado que, como dicen aquí, ha “estado en combate”, es usted una *rara avis* en esta orilla del Atlántico. No olvide que ellos acaban de entrar en guerra.

—¿Qué quiere que haga? —pregunté.

—Venga a almorzar conmigo —dijo—. Y mientras comemos puede contármelo todo. Cuénteme su aventura más emocionante y yo la escribiré para el *Saturday Evening Post*. Todo ayuda.

Me sentía emocionado. Era la primera vez que hablaba con un escritor famoso. Lo examiné atentamente mientras permaneció sentado en mi despacho. Lo que más asombrado me dejó fue que su aspecto resultara tan corriente. No había nada insólito en su persona. Su rostro, su conversación, sus ojos tras las gafas, incluso su atuendo eran de lo más normales. Y, pese a ello, me hablaba ante un escritor de historias que era famoso en todo el mundo. Sus libros los habían leído millones de personas. Yo esperaba que de su cabeza surgieran chispas o, al menos, que llevase una capa verde y larga y un sombrero deformado de anchas alas.

Pero no. Y fue entonces cuando por primera vez empecé a darme cuenta de que en un escritor que cultiva la ficción hay dos vertientes claramente diferenciadas entre sí. En primer lugar, está la cara que muestra al público, la de una persona corriente como cualquier otra, una persona que hace cosas corrientes y habla un lenguaje corriente. En segundo lugar, está la vertiente secreta que aflora a la superficie sólo cuando ha cerrado la

puerta de su estudio y se encuentra completamente solo. Es entonces cuando entra en un mundo totalmente distinto, un mundo en el que su imaginación se impone a todo lo demás y él se encuentra *viviendo* realmente en los lugares sobre los que escribe en aquel momento. Yo mismo, si quieren saberlo, caigo en una especie de trance y todo cuanto me rodea desaparece. Sólo veo la punta de mi lápiz moviéndose sobre el papel y muy a menudo pasan dos horas como si fueran un par de segundos.

—Venga conmigo —dijo C. S. Forester—. Vamos a almorzar. Por lo que veo, no tiene usted nada más que hacer.

Al salir de la embajada al lado de aquel gran hombre, me sentía agitado. Había leído todas las novelas protagonizadas por Hornblower y casi todas las demás cosas que había escrito Forester. Tenía, y sigo teniendo, una gran afición por los libros que tratan del mar. Había leído todos los de Conrad y todos los de aquel otro espléndido escritor del mar que fuera el capitán Marryat (*El guardiamarina Easy, De grumete a almirante*, etcétera), y he aquí que ahora estaba a punto de almorzar con alguien que, a mi juicio, era estupendo también.

Me llevó a un restaurante francés, pequeño y caro, que había cerca del Mayflower Hotel de Washington. Encargó un almuerzo suntuoso, luego sacó un cuaderno de notas y un lápiz (los bolígrafos aún no habían sido inventados en 1942) y los colocó sobre el mantel.

—Vamos a ver —dijo—, hableme de la cosa más excitante, aterradora o peligrosa que le ocurrió cuando piloteaba aviones de caza.

Traté de empezar. Empecé a contarle lo de aquella vez que me habían derribado en el desierto occidental y el aparato se había incendiado.

La camarera nos trajo dos platos de salmón ahumado. Mientras tratábamos de comérselo, yo intentaba hablar y Forester intentaba tomar notas.

El plato principal consistía en pato asado con verduras y patatas y una salsa espesa y sabrosa. Era un plato que exigía toda la atención del comensal además de sus dos manos. Empecé a perder el hilo de mi propia narración. Cada dos por tres, Forester dejaba el lápiz para coger el tenedor y viceversa. Las cosas no iban bien. Y aparte de eso, nunca he tenido facilidad para contar historias en voz alta.

—Mire —dije—. Si quiere, trataré de escribir lo que me ocurrió y se lo mandaré. Luego usted podrá reescribirlo como es debido. ¿No le parece que así sería más fácil? Podría hacerlo esta misma noche.

Aquél, aunque no me di cuenta entonces, fue el momento que cambió mi vida.

—¡Espléndida idea! —dijo Forester—. Entonces ya puedo guardarme esta estúpida libreta y podemos disfrutar del almuerzo. ¿De veras no le importaría hacer eso por mí?

—No me importaría ni una pizca —dije—. Pero no debe esperar que lo que escriba esté bien. Me limitaré a poner los hechos por escrito.

—No se preocupe —dijo—. Mientras escriba los hechos, yo podré escribir la historia. Pero por favor —añadió—, ponga muchos detalles. Eso es lo que cuenta en nuestra profesión, los detalles insignificantes, como, por ejemplo, que se le había roto el cordón del zapato izquierdo, o que una mosca se posó en el borde de su copa durante el almuerzo, o que el hombre con quien estaba hablando tenía un diente partido. Trate de recordar todo lo que le sea posible.

—Haré lo que pueda —dije.

Me dio una dirección adonde podía mandar la historia y luego nos olvidamos del asunto y terminamos el almuerzo sin darnos prisa. Pero mister Forester no era un gran conversador. Ciertamente no sabía conversar tan bien como escribía y, aunque era amable y educado, de su cabeza no surgió ninguna chispa y lo mismo podría haber estado hablando con un inteligente abogado o corredor de bolsa.

Aquella noche, en la casita que ocupaba yo solo en un barrio periférico de Washington, me senté y escribí mi historia. Empecé alrededor de las siete y terminé a medianoche. Recuerdo que me tomé una copa de coñac portugués para darme ánimos. Por primera vez en mi vida quedé totalmente absorto en lo que estaba haciendo. Me remonté en el tiempo y una vez más me encontré en el abrasador desierto de Libia, con arena blanca bajo mis pies, subiendo a la cabina del viejo *Gladiator*, sujetándome el cinturón de seguridad, poniendo el motor en marcha y disponiéndome a despegar. Resultaba pasmoso ver cómo todo volvía a mí con absoluta claridad. Trasladarlo al papel no fue difícil. La historia parecía contarse por sí sola y la mano que sostenía el lápiz se movía velozmente de un lado a otro del papel. Simplemente para divertirme, cuando terminé le puse título a la historia. La llamé "Pan comido".

Al día siguiente alguien de la embajada me la pasó a máquina y se la envié a mister Forester. Luego me olvidé por completo de ella.

Exactamente dos semanas después recibí la contestación del gran hombre. Decía:

Querido RD: Se suponía que me daría notas y no una historia acabada. Estoy desconcertado. Su narración es maravillosa. Es la obra de un escritor dotado. No he to-

cado ni una sola palabra. La envié inmediatamente, a nombre de usted, a mi agente, Harold Matson, pidiéndole que la ofreciera al Saturday Evening Post con mi recomendación personal. Le alegrará saber que el Post la aceptó inmediatamente y ha pagado mil dólares. La comisión de mister Matson es del diez por ciento. Le adjunto su cheque por el importe de novecientos dólares. Es todo suyo. Como verá por la carta de mister Matson, que también le adjunto, el Post pregunta si querrá usted escribir más historias para ellos. Yo espero que así sea. ¿Sabía que era usted escritor? Con mis mejores deseos y enhorabuenas,

C. S. Forester.

“¡Caramba! —pensé—. ¡Válgame el cielo! ¡Novecientos dólares! ¡Y van a publicarla! Pero sin duda la cosa no puede ser tan fácil, ¿no?”

Por extraño que parezca, lo era.

La siguiente historia que escribí era pura ficción. La inventé yo mismo. No me pregunten por qué. Y mister Matson también la vendió. Allí en Washington, durante los dos años siguientes, trabajando en casa al volver del trabajo, escribí once relatos. Todos fueron vendidos a revistas americanas y más tarde aparecieron en un librito titulado *Over to you*.

A principios de aquel periodo también probé escribir una historia para niños. Se titulaba “The gremlins” (duendecillos), y creo que fue la primera vez que se utilizaba dicha palabra. En mi historia los *gremlins* eran unos hombrecillos que vivían en los cazas y bombarderos de la RAF y eran ellos, no el enemigo, los responsables de todos los balazos, motores incendiados y aviones derribados que sucedían durante los combates. Los *gremlins* tenían unas esposas llamadas *fifinellas* e hijos

llamados *widgits* y, aunque la historia en sí dejaba ver claramente que era la obra de un escritor sin experiencia, fue adquirida por Walt Disney, que decidió transformarla en una película de dibujos animados de larga duración. Pero primero fue publicada en *Cosmopolitan Magazine* con las ilustraciones en color de Disney (diciembre de 1942) y a partir de aquel momento la noticia de los *gremlins* se extendió rápidamente por toda la RAF y las fuerzas aéreas de los Estados Unidos, de modo que los hombrecillos en cuestión se convirtieron en una especie de leyenda.

Debido a los *gremlins* me concedieron tres meses de permiso de mis obligaciones en la embajada de Washington y me fui corriendo a Hollywood. Allí me alojé a expensas de Disney en un lujoso hotel de Beverly Hills y se me proporcionó un automóvil grande y reluciente para ir de un lado a otro. Cada día trabajaba con el gran Disney en sus estudios de Burbank, bosquejando la trama de la película. Me lo pasé bomba. Por aquel entonces aún tenía veintiséis años solamente. Asistía a las conferencias que se celebraban en el inmenso despacho de Disney para tratar el argumento de la película. Cada palabra que se pronunciaba durante las mismas, cada sugerencia que se hacía, era anotada por una estenógrafa y pasada a máquina después. Me dedicaba a deambular por las salas donde trabajaban los animadores dotados y turbulentos, los hombres que ya habían creado *Blancanieves*, *Dumbo*, *Bambi* y otras películas maravillosas, y en aquel tiempo, mientras aquellos artistas locos hicieran su trabajo, a Disney no le importaba a qué hora se presentaban en el estudio ni cómo se portaban.

Al terminar mi permiso, regresé a Washington y los dejé trabajando en lo suyo.

Mi historia sobre los *gremlins* fue publicada como libro para niños en Nueva York y Londres, llena de ilustraciones en color de Disney y, por supuesto, bajo el título *The Gremlins*. Actualmente los ejemplares que existen de aquella edición son muy escasos y difíciles de encontrar. Yo mismo tengo solamente uno. La película, además, nunca llegó a terminarse. Tengo la impresión de que en realidad a Disney no acababa de gustarle aquella fantasía en concreto. Allí en Hollywood se encontraba muy lejos de la gran guerra aérea que se estaba librando en Europa. Además, era una historia sobre la Royal Air Force y no acerca de sus propios compatriotas y creo que eso aumentaba su perplejidad. De modo que acabó perdiendo interés por ella y dejó correr todo el asunto.

Mi librito sobre los *gremlins* fue la causa de que me sucediera otra cosa extraordinaria durante mi estancia en Washington en tiempo de guerra. Eleanor Roosevelt se lo leyó a sus nietos en la Casa Blanca y, por lo visto, se sintió muy impresionada. Recibí una invitación para cenar con ella y el presidente. Fui temblando de pies a cabeza a causa de los nervios. Pasamos una velada espléndida y volvieron a invitarme. Luego mistress Roosevelt empezó a invitarme a pasar los fines de semana en Hyde Park, la casa de campo del presidente. Allí creánclo o no, pasé muchos ratos a solas con Franklin D. Roosevelt durante sus horas de asueto. Me sentaba mientras él preparaba los martinis antes del almuerzo del domingo y me decía cosas como:

—Acabo de recibir un telegrama interesante de mistress Churchill.

Entonces me contaba lo que decía el mensaje, quizás algo sobre nuevos planes para bombardear Alemania o hundir submarinos y yo hacía todo lo posible para parecer tranquilo y despreocupado, aunque en realidad tem-

blaba al pensar que el hombre más poderoso del mundo me estaba confiando aquellos tremendos secretos. A veces me paseaba por la finca en su coche, creo que era un Ford antiguo, adaptado especialmente para sus piernas paralizadas. No tenía pedales. Todos los controles los accionaba con la mano. Los hombres del servicio secreto que le daban escolta lo alzaban en brazos de la silla de ruedas y lo sentaban en el asiento del conductor, luego él les hacía una señal con la mano para que nos dejaran y nos poníamos en marcha, circulando a velocidades espeluznantes por los angostos caminos.

Un domingo, durante el almuerzo en Hyde Park, Roosevelt contó una historia que impresionó a los invitados allí reunidos. Éramos unas catorce personas sentadas a ambos lados de la larga mesa del comedor, incluyendo la princesa Marta de Noruega y varios miembros del gabinete. Estábamos comiendo un pescado blanco bastante insípido cubierto con una salsa espesa y gris. De pronto el presidente me señaló con un dedo y dijo:

—Tenemos un inglés aquí. Permítanme que les cuente lo que le pasó a otro inglés, un representante del rey, que se encontraba en Washington allá por 1827 —nos dijo el nombre del inglés, pero se me ha olvidado. Luego prosiguió—: Durante su estancia aquí, ese hombre murió y los británicos, por alguna razón, insistieron en que su cadáver fuese enviado a Inglaterra para enterrarlo allí. Ahora bien, la única forma de hacer eso en aquellos tiempos era conservándolo en alcohol. Así, metieron el cadáver en un barril de ron. El barril fue amarrado al mástil de una goleta y ésta zarpó rumbo a Inglaterra. Llevaban unas cuatro semanas en el mar cuando el capitán de la goleta notó que del barril salía un hedor terrible. Al final el hedor se hizo tan espantoso que tuvieron que cortar las amarras del barril y arrojarlo por la bor-

da. Pero, ¿saben ustedes *por qué* olía tan mal? —preguntó el presidente, dirigiendo a sus invitados aquella famosa sonrisa que iba de oreja a oreja—. Les diré exactamente por qué. Algunos de los marinos habían hecho un agujero en el fondo del barril y le habían puesto un tapón. Luego cada noche se habían estado sirviendo un poco de ron. Y una vez que se lo hubieron bebido todo, entonces empezó el problema.

Franklin Roosevelt soltó una gran carcajada. Varias de las mujeres que estaban sentadas a la mesa se pusieron muy pálidas y vi que discretamente apartaban sus platos de pescado blanco hervido.

Todas las historias que escribí en aquellos primeros tiempos eran ficticias excepto la primera, es decir, la que escribí para C. S. Forester. Las historias reales, o sea, las que tratan de cosas que han ocurrido realmente, no me interesan. Lo que menos me gusta es escribir sobre mis propias experiencias. Y eso explica por qué esta historia es tan pobre en detalles. Hubiese podido describir fácilmente qué tal resultaba enzarzarse en combate con los cazas alemanes a cuatro mil quinientos metros sobre el Partenón de Atenas, o la emoción de dar caza a un Junkers 88 entre los picos de las montañas del norte de Grecia, pero no quiero hacerlo. Para mí el placer de escribir nace de inventar historias.

Aparte de la historia para Forester, creo que toda mi vida sólo he escrito otra historia verídica. Y si la escribí fue sólo porque el asunto resultaba tan cautivador que no pude resistirme. La historia se titula "El tesoro de Mildenhall".

De modo que ya lo saben. Así me hice escritor. De no haber tenido la suerte de conocer a mister Forester, probablemente nunca habría ocurrido.

Ahora, transcurridos más de treinta años, sigo afanándome en ello. Para mí lo más difícil e importante de escribir historias inventadas consiste en encontrar el argumento. Los argumentos buenos y originales son difíciles de encontrar. Nunca sabes cuándo una idea preciosa aparecerá súbitamente en tu cerebro, pero, ¡caramba!, cuando se presenta, la coges con las dos manos y no la sueltas por nada del mundo. El truco consiste en escribirla inmediatamente, de lo contrario se te olvidará. Un buen argumento es como un sueño. Si no escribes tu sueño al despertar, lo más probable es que lo olvides y nunca vuelvas a recordarlo.

Así que cuando una idea para una historia penetra en mi mente, voy corriendo a buscar un lápiz normal, o un lápiz de color, o una barrita de carmín, cualquier cosa que escriba, y anoto unas cuantas palabras que más tarde me recuerden la idea. Con frecuencia basta una sola palabra. Una vez iba solo en coche por una carretera rural y se me ocurrió la idea de una historia sobre alguien que se quedaba atascado en un ascensor entre dos pisos de una casa vacía. En el coche no tenía con qué escribir. Así que paré el motor y me apeé. La parte posterior del coche estaba cubierta de polvo. Con un dedo escribí en el polvo una sola palabra: ASCENSOR. Con eso hubo suficiente. En cuanto llegué a casa me fui directamente a mi estudio y escribí la idea en una vieja libreta escolar de tapas rojas que lleva sólo el título de "Relatos".

Tengo esa libreta desde que hice los primeros intentos de escribir en serio. La libreta tiene noventa y ocho páginas. Las he contado. Y casi todas ellas aparecen llenas por ambas caras, llenas de esas ideas para una historia. Muchas de ellas no sirven. Pero prácticamente todas las historias y cuentos infantiles que he escrito

empezaron en forma de nota de tres o cuatro líneas en ese volumen pequeño y gastado de tapas rojas. Por ejemplo:

(¿Qué tal una fábrica de chocolate que hace cosas fantásticas y maravillosas... dirigida por un loco?)

Esto se convirtió en *Charlie y la fábrica de chocolate*.

(Una historia sobre el señor Zorro, que tiene una completa red de túneles bajo tierra que conducen a todas las tiendas del pueblo. De noche sale de entre las tablas del suelo y se sirve de lo que le apetece.)

El fantástico señor Zorro.

(Jamaica y el chico que vio una tortuga gigantesca capturada por pescadores nativos. El chico ruega a su padre que compre la tortuga y la suelte. Se pone histérico. El padre la compra. Luego, ¿qué? Quizás el chico se va con la tortuga o se reúne con ella después.)

El chico que hablaba con los animales.

(Un hombre adquiere la habilidad de ver a través de los naipes. Gana millones en los casinos.)

Esto se convirtió en *Henry Sugar*.

A veces estas notas garrapeadas aprisa y corriendo se quedan sin utilizar en la libreta durante cinco e incluso diez años. Pero las que son prometedoras siempre acaban por ser utilizadas. Y si no demuestran nada más, creo que sí indican qué delgados son los hilos con que en última instancia se tejen los cuentos infantiles o las narraciones cortas. La historia crece y se ensancha a medida que la escribes. Las mejores partes de la misma se te ocurren ante el escritorio. Pero ni siquiera puedes empezar a escribir esa historia a menos que tengas los principios de un argumento. Sin mi libretita, me vería totalmente desamparado.

JOHN CHEEVER

POR QUÉ ESCRIBO CUENTOS*

Publicar una colección definitiva de cuentos cuando uno está al final de los sesenta años me parece, como escritor norteamericano, una ocasión tradicional y digna, de ninguna manera eclipsada por el hecho de que la mayoría de los cuentos de esta colección fueron escritos en ropa interior.

No quiero decir que alguna vez haya sido bohemio. Difícilmente vive ahora un hombre que recuerde cuando Harold Ross publicó *The New Yorker*, pero yo soy uno de ellos. Las pesquisas editoriales de Ross fueron genuinamente excéntricas. En uno de mis cuentos inventé un personaje que regresaba a casa de su trabajo y se cambiaba de ropa antes de cenar. Ross anotó en el margen de la galera: "¿Eh? ¿Qué es esto? Parece que Cheever sólo tiene un traje". Tenía razón. Con lo que él pagaba por cuartilla, yo podía comprarme exactamente un traje.

* Cheever, John: "Why I Write Short Stories", en *Newsweek*, 30 de octubre de 1978. Traducción para esta recopilación por Argentina Rodríguez.

En las mañanas me ponía mi traje y tomaba el elevador hasta el cuarto sin ventanas en el sótano donde trabajaba. Ahí lo colgaba, escribía hasta el anochecer, me vestía y regresaba hasta nuestro apartamento. Muchos de mis cuentos fueron escritos en calzoncillos.

Una colección de cuentos podría parecer como un limón en la lista actual de obras de ficción, la cual es, en realidad, un jardín de amor, de juegos eróticos y de una lujuriosa y antigua historia de familia; pero mientras estamos poseídos por la experiencia que se distingue por su intensidad y naturaleza episódica, el cuento formará parte de nuestra literatura, y sin la literatura pereceríamos ciertamente. Fue F.R. Leavis quien declaró que la literatura es lo primero que distingue al hombre civilizado.

¿Quién lee cuentos?, uno se pregunta, y me gusta pensar que los leen hombres y mujeres en la sala de espera de un dentista mientras esperan su turno; que los leen en viajes aéreos transcontinentales en lugar de ver películas banales y vulgares para matar el tiempo; que los leen hombres y mujeres sagaces y bien informados quienes parecen sentir que la ficción narrativa puede contribuir a nuestra comprensión de unos y otros y, algunas veces, del confuso mundo que nos rodea.

La novela, en toda su grandeza, exige, al menos, algún conocimiento de las unidades clásicas, preservando ese lazo misterioso entre la estética y la moral; pero que esta antigüedad inexorable excluyera la novedad en nuestras formas de vida sería lamentable. Algunos conocemos esta novedad a través de *La guerra de las galaxias*, otros a través de la melancolía que sigue al error cometido por un *fielder* en los últimos *innings* de un juego de beisbol. En la búsqueda de esta novedad, la pintura contemporánea parece haber perdido el lenguaje del

paisaje y —mucho más importante— del desnudo. La música moderna se ha separado de aquellos ritmos y tonalidades profundamente enraizados en nuestra memoria, pero la literatura aún posee la narrativa —el cuento— y uno defendería esto con la propia vida.

En los cuentos de mis estimados colegas —y en algunos míos— encuentro esas casas de verano rentadas, esos amores de una noche, y esos lazos extraviados que desconciertan a la estética tradicional. No somos nómadas, pero —sin embargo— subsiste más que una insinuación en el espíritu de nuestro gran país, y el cuento es la literatura del nómada.

Me gusta pensar que la vista de una calle suburbana que imagino desde mi ventana podría atraer a un vagabundo o a alguien familiarizado con la soledad. He aquí un profundo y conmovedor despliegue de nostalgia, visión y amor, ninguno de ellos de más de treinta años, incluyendo la mayoría de los árboles. Aquí hay blancas columnas del sur señorial, paredes de madera y ladrillo de la Inglaterra isabelina, casas de dos pisos con tejado que recuerdan nuestro pasado marítimo, y casas de techos planos con ecos de Frank Lloyd Wright y su visión del día cuando todos podremos disfrutar de la calefacción solar, cómodos y serenos interiores, y paz en la tierra.

Los lotes miden acre y medio; flores y hortalizas crecen en los patios, aquí y allá uno encuentra, en lugar de tomates, robustos pies de *cannabis* con su plumoso follaje. Aquí, en esta domesticidad triunfante, la cosecha principal es una droga peligrosa. Y qué veo colgando del tendedero de los Harshore sino suficiente marihuana (desecada, a punto de madurar) para drogar a un regimiento.

¿Es el olvido parte del misterio de la vida? Si hablo con el Sr. Harshore sobre su cosecha de *cannabis*, ¿me dirá que la grandeza de la civilización china se erigió firmemente en las fantasías del opio? Pero no seré yo el que hable con el Sr. Harshore. Yo seré Charlie Dilworth, un hombre muy abstemio que vive en la casa de al lado, tiene un letrero de NO FUMAR en el jardín de la entrada, y sus apasionados sentimientos acerca de la marihuana han sido inteligentemente encauzados en una especie de chantaje a la inversa.

Los oigo discutir una tarde de domingo cuando regreso de jugar "tochito" con mis hijos. Está oscureciendo. Es otoño. La voz, alta y clara, de Charlie puede ser escuchada por cualquiera interesado. "No dejes a tus perros entrar a mi jardín, asa tu carne dentro de la casa, baja el volumen del tocadiscos, apaga el filtro de la piscina en la noche, mantén bajas las persianas. De lo contrario, reportaré tu cosecha de droga a la policía, y con el tío de mi mujer de juez este mes, te darán por lo menos seis meses por posesión ilegal."

Parten. La noche cae. Aquí y allá, un ama de casa, percibiendo la primera helada, mete sus plantas a la casa, mientras que de una chimenea isabelina, Nantucket o Frank Lloyd Wright, surge la maravillosa fragancia del humo de madera. No se puede poner esta escena en una novela.

MARIO VARGAS LLOSA

ACERCA DE MIS PRIMEROS CUENTOS*

Los seis cuentos de *Los jefes* son un puñado de sobrevivientes de los muchos que escribí y rompí cuando era estudiante, en Lima, entre 1953 y 1957. No valen gran cosa, pero les tengo cariño porque me recuerdan esos años difíciles en los que, pese a que la literatura era lo que más me importaba en el mundo, no me pasaba por la cabeza que algún día sería, de veras, escritor. Me había casado muy joven y mi vida estaba asfixiada de trabajos alimenticios, además de las clases universitarias. Pero, más que los cuentos que escribí a salto de mata, lo que guardo en la memoria de esos años son los autores que descubrí, los libros queridos que leí con esa voracidad con que uno se envicia de literatura a los dieciocho años. ¿Cómo me las arreglaba para leer con los trabajos que tenía? Haciéndolos a medias o muy mal. Leía en los

* Vargas Llosa, Mario: Introducción a *Los jefes*, publicada por primera vez en la edición de 1979 de Editorial Seix Barral, Barcelona, pp.vii-x.

ómnibus y en las aulas, en las oficinas y en la calle, en medio del ruido y de la gente, parado o caminando, con tal de que hubiera un mínimo de luz. Mi capacidad de concentración era tal que nada ni nadie podía distraerme de un libro (he perdido esa aptitud). Recuerdo algunas hazañas: *Los hermanos Karamazov* leído en un domingo; la noche en blanco con la versión francesa de los *Trópicos* de Henry Miller que un amigo me prestó por unas horas; el deslumbramiento con las primeras novelas de Faulkner que cayeron en mis manos —*Las palmeras salvajes*, *Mientras agonizo*, *Luz de agosto*—, que leí y releí con papel y lápiz, como libros de texto.

Esas lecturas impregnan mi primer libro. Para mí es fácil reconocerlas ahora, pero no lo era cuando escribí los cuentos. El más antiguo, "Los jefes", en apariencia recrea una huelga que intentamos en el Colegio de San Miguel, de Piura, los alumnos que egresábamos, y en la que fracasamos merecidamente. Pero, en realidad, es un eco desafinado de *L'Espoir* de Malraux que iba leyendo mientras lo escribía.

"El desafío" es un cuento memorable, pero por razones que no pueden compartir los lectores. Una revista parisina de arte y viajes —*La Revue Française*— dedicó un número al país de los incas y con este motivo organizó un concurso de cuentos peruanos cuyo premio era nada menos que un viaje a París de quince días, con alojamiento en un hotel, el Napoleón, desde cuyas ventanas se veía el Arco del Triunfo. Naturalmente, hubo una epidemia de vocaciones literarias en el territorio nacional y acudieron al concurso centenares de cuentos. Se me aceleró de nuevo el corazón cuando veo entrar a mi mejor amigo al altílo donde yo escribía noticiarios para una radio, a decirme que "El desafío" había ganado el premio

y que París me esperaba con banda de música. El viaje fue verdaderamente inolvidable y estuvo lleno de episodios más divertidos que el cuento que me lo brindó. No pude ver a Sartre, mi ídolo del momento, pero sí a Camus, a quien con tanta audacia como impertinencia abordé a la salida del teatro donde ensayaba una reposición de *Les Justes* y le infligí una revistilla de ocho páginas que sacábamos en Lima tres amigos (me sorprendió su buen español). En el Napoleón descubrí que mi vecina de pasillo era otra laureada, que disfrutaba también de quince días gratis de hotel —Miss France 1957— y pasé mucha vergüenza cuando, en el restaurante del Hotel, Chez Pescadou, donde entraba de puntillas temeroso de arrugar la alfombra, me alcanzaron una red y me indicaron que debía pescar en el estanque del comedor la trucha que, por pura ignorancia, había señalado en el menú.

Me gustaba Faulkner pero imitaba a Hemingway. Estos cuentos deben mucho también al legendario personaje que, en esos años precisamente, vino al Perú a pescar del-fines y cazar ballenas. Su paso nos dejó un relente de historias aventureras, diálogos parcos, descripciones clínicas y datos escondidos al lector. Hemingway era una buena lectura para un peruano que comenzaba a escribir hace un cuarto de siglo: una lección de sobriedad y objetividad estilísticas. Aunque había pasado de moda en otras partes, entre nosotros todavía se practicaba una literatura de campesinas estupradas por ignominiosos terratenientes, escrita con muchas esdrújulas, que los críticos llamaban "telúrica". Yo la odiaba por tramposa, pues sus autores parecían creer que denunciar la injusticia los eximía de toda preocupación artística y hasta gramatical, y, sin embargo, compruebo que ello no me impidió

quemar incienso en ese altar, porque "El hermano menor" incurre en tópicos indigenistas, condimentados, tal vez, con motivos procedentes de otra de mis pasiones de la época; los *westerns* cinematográficos.

"El abuelo" desentona en este conjunto de historias adolescentes y machistas. También él es residuo de lecturas —dos bellos libros perversos de Paul Bowles: *A Delicate Prey* y *The Sheltering Sky*— y de un verano limeño de gestos decadentes; íbamos al cementerio de Surco a medianoche, adorábamos a Poe y, en espera de hacer algún día satanismo, nos consolábamos con el espiritismo. A la médium, pariente mía, las almas le dictaban todos los mensajes con idénticas faltas de ortografía. Eran noches intensas y desveladas, pues las sesiones, aunque nos dejaban escépticos sobre el más allá, nos encrespaban los nervios. A juzgar por "El abuelo", fue sabio no insistir en el género malévolo.

El cuento de *Los jefes* al que le perdonaría la vida es "Día domingo". La institución del "barrio" —fraternidad de muchachas y muchachos con territorio propio, espacio mágico para el juego humano que describió Huizinga— es ya obsoleta en Miraflores. La razón es simple: los jóvenes de la clase media limeña tienen ahora, desde que dejan de gatear, bicicletas, motocicletas o automóviles que los traen y llevan a gran distancia de sus casas. Así, cada cual arma una geografía de amigos cuyas curvas se ramifican por la ciudad. Pero hace treinta años sólo teníamos patines que apenas nos permitían dar vueltas a la manzana y ni siquiera los que llegaban a la bicicleta iban mucho más lejos pues las familias se lo prohibían (y en esa época se obedecía). Así, los muchachos y muchachas estábamos condenados a nuestro "barrio", prolongación del hogar, reino de la amistad. No hay que confundir al "ba-

rrio" con el *gang* norteamericano —masculino, matonesco y gansteril. El "barrio" miraflorentino era inofensivo, una familia paralela, tribu mixta, donde se aprendía a fumar, a bailar, a hacer deportes y a declararse a las chicas. Las inquietudes no eran demasiado elevadas: se reducían a divertirse al máximo cada día feriado y cada verano. Los grandes placeres se llamaban correr olas y jugar fulbito, bailar con gracia el mambo y cambiar de pareja cada cierto tiempo. Acepto que éramos bastante estúpidos, más incultos que nuestros mayores —que ya es decir— y ciegos para lo que ocurría en el inmenso país de hambrientos que era el nuestro. Eso lo descubriríamos después y también la fortuna que significaba haber vivido en Miraflores y tenido un "barrio". Y, retroactivamente, llegaríamos en un momento dado a sentir vergüenza. También eso era estúpido: uno no elige su niñez. En la que me tocó, los recuerdos más cálidos están todos ligados a esos ritos de mi "barrio" con los que —sumada la nostalgia— escribí "Día domingo".

También el "barrio" es el tema de "Los cachorros". Pero este relato no es pecado de juventud, sino algo que escribí de adulto, en 1965, en París. Digo escribí y mejor sería decir reescribí, porque hice por lo menos una docena de versiones de la historia, que nunca salía. Me rondaba la cabeza desde que leí, en un diario, que un perro había emasculado a un recién nacido, en un pueblecito de los Andes. Desde entonces, soñaba con un relato sobre esa curiosa herida que, a diferencia de las otras, el tiempo iría abriendo en vez de cerrar. A la vez, le daba vueltas a una novela corta sobre un "barrio": su personalidad, sus mitos, su liturgia. Cuando decidí fundir los dos proyectos, comenzaron los problemas. ¿Quién iba a narrar la historia del niño mutilado? El "barrio". ¿Cómo

conseguir que el narrador colectivo no borrara a las diversas bocas que hablaban por la suya? A fuerza de romper papeles, poco a poco fue perfilándose esa voz plural que se deshace en voces individuales y rehace de nuevo en una que expresa a todo el grupo. Quería que "Los cachorros" fuese una historia más cantada que contada y, por eso, cada sílaba está elegida tanto por razones musicales como narrativas; no sé por qué, sentía que, en este caso, la verosimilitud dependía de que el lector tuviera la impresión de estar oyendo, no leyendo: la historia debía entrar por los oídos. Estos problemas, digamos técnicos, fueron los que me absorbieron. Mi sorpresa fue la variedad de interpretaciones que merecerían las desventuras de Pichula Cuéllar: parábola sobre la importancia de una clase social, castración del artista en el mundo subdesarrollado, paráfrasis de la afasia provocada en los jóvenes por la cultura de la tira cómica, metáfora de mi propia ineptitud de narrador. ¿Por qué no? Cualquiera puede ser cierta. Una cosa que he aprendido, escribiendo, es que en este quehacer nunca nada está del todo claro: la verdad es mentira y la mentira verdad y nadie sabe para quién trabaja. Lo seguro es que la literatura no resuelve problemas —más bien los crea— y que en vez de felices hace a las gentes más aptas para la infelicidad. Así y todo, ella es mi manera de vivir y no la cambiaría por otra.

ROSARIO FERRÉ

LA COCINA DE LA ESCRITURA*

*Si Aristóteles hubiera guisado,
mucho más hubiera escrito.*
Sor Juana

A lo largo del tiempo, las mujeres narradoras han escrito por múltiples razones: Emily Brönte escribió para demostrar la naturaleza revolucionaria de la pasión; Virginia Woolf para exorcizar su terror a la locura y a la muerte; Joan Didion escribe para descubrir lo que piensa y cómo piensa; Clarisse Lispector descubre en su escritura una razón para amar y ser amada. En mi caso, escribir es una voluntad a la vez constructiva y destructiva; una posibilidad de crecimiento y de cambio. Escribo para edi-

* Ferré, Rosario: fragmento inicial de "La cocina de la escritura (De cómo dejarse caer de la sartén al fuego)" (1984), originalmente publicado en la compilación de Rose S. Minc, *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*. Maryland, Ediciones Hispamérica / Montclair State College, 1982, pp.37-51. Reproducido en *El coloquio de las perras*. México, Sersa; Literal Books, Silver Spring, 1992, pp. 81-101.

ficarme palabra a palabra; para disipar mi terror a la inexistencia, como rostro humano que habla. En este sentido, la frase "lengua materna" ha cobrado para mí, en años recientes, un significado especial. Este significado se le hizo evidente a un escritor judío llamado Juan, hace casi dos mil años, cuando empezó su libro diciendo: "En el principio fue el Verbo". Como evangelista, Juan era ante todo escritor, y se refería al verbo en un sentido literario, como principio creador, sean cuales fuesen las interpretaciones que posteriormente le adjudicó la Teología a su célebre frase. Este significado que Juan le reconoció al Verbo yo prefiero atribuirselo a la lengua; más específicamente, a la palabra. El verbo-padre puede ser transitivo o intransitivo, presente, pasado o futuro, pero la palabra-madre nunca cambia, nunca muda de tiempo. Sabemos que si confiamos en ella, nos tomará de la mano para que emprendamos nuestro propio camino.

En realidad, tengo mucho que agradecerle a la palabra. Es ella quien me ha hecho posible una identidad propia, que no le debo a nadie sino a mi propio esfuerzo. Es por esto que tengo tanta confianza en ella, tanta o más que la que tuve en mi madre natural. Cuando pienso que todo me falla, que la vida no es más que un teatro absurdo sobre el viento armado, sé que la palabra siempre está ahí, dispuesta a devolverme la fe en mí misma y en el mundo. Esta necesidad constructiva por la que escribo se encuentra íntimamente relacionada a mi necesidad de amor: escribo para reinventarme y para reinventar el mundo, para convencerme de que todo lo que amo es eterno.

Pero mi voluntad de escribir es también una voluntad destructiva, un intento de aniquilarme y de aniquilar el mundo. La palabra, como la naturaleza misma, es

infinitamente sabia, y conoce cuándo debe asolar lo caduco y lo corrompido para edificar la vida sobre cimientos nuevos. En la medida en la que yo participo de la corrupción del mundo, revierto contra mí misma mi propio instrumento. Escribo porque soy una desajustada de la realidad; porque son, en el fondo, mis profundas decepciones las que han hecho brotar en mí la necesidad de recrear la vida, de sustituirla por una realidad más compasiva y habitable, por ese mundo y por esa persona utópicos que también llevo dentro.

Esta voluntad destructiva por la que escribo se encuentra directamente relacionada con mi necesidad de odio y mi necesidad de venganza; escribo para vengarme de la realidad y de mí misma, para perpetuar lo que me hiere, tanto como lo que me seduce. Sólo las heridas, los agravios más profundos (lo que implica, después de todo, que amo apasionadamente el mundo) podrán quizá engendrar en mí algún día toda la fuerza de la expresión humana.

Quisiera hablar ahora de esa voluntad constructiva y destructiva, en relación con mi obra. El día que me senté por fin frente a mi maquinilla con la intención de escribir mi primer cuento, sabía ya por experiencia lo difícil que era ganar acceso a esa habitación propia con pestillo en la puerta y a esas metafóricas quinientas libras al año que me aseguraran mi independencia y mi libertad. Me había divorciado y había sufrido muchas vicisitudes « causa del amor, o de lo que entonces había creído que era el amor: el renunciamento a mi propio espacio intelectual y espiritual, en aras de la relación con el amado. El empeño por llegar a ser la esposa perfecta fue quizá lo que me hizo volverme, en determinado momento, contra mí misma; a fuerza de tanto querer ser como decían

que debía ser, había dejado de existir, había renunciado a las obligaciones privadas de mi alma.

Entre éstas, la más importante me había parecido siempre vivir intensamente. No agradecía para nada la existencia protegida, exenta de todo peligro pero también de responsabilidad, que hasta entonces había llevado en el seno del hogar. Deseaba vivir: experimentar el conocimiento, el arte, la aventura, el peligro, todo de primera mano y sin esperar a que me lo contaran. En realidad, lo que quería era disipar mi miedo a la muerte. Todos le tenemos miedo a la muerte, pero yo sentía por ella un terror especial, el terror de los que no han conocido la vida. La vida nos desgarró, nos hace cómplices del gozo y del terror, pero finalmente nos consuela, nos enseña a aceptar la muerte como su fin necesario y natural. Pero verme obligada a enfrentar la muerte sin haber conocido la vida, sin atravesar su aprendizaje, me parecía una crueldad imperdonable. Era por eso, me decía, que los inocentes, los que mueren sin haber vivido, sin tener que rendir cuentas por sus propios actos, todos van a parar al Limbo. Me encontraba convencida de que el Paraíso era de los buenos y el Infierno de los malos, de esos hombres que se habían ganado arduamente la salvación o la condena, pero que en el Limbo sólo había mujeres y niños, que ni siquiera sabíamos cómo habíamos llegado hasta allí.

El día de mi debut como escritora, permanecí largo rato sentada frente a mi maquinilla, rumiando estos pensamientos. Escribir mi primer cuento significaba, inevitablemente, dar mi primer paso en dirección del Cielo o del Infierno, y aquella certidumbre me hacía vacilar entre un estado de euforia y de depresión. Era casi como si me encontrara a punto de nacer, asomando tími-

damente la cabeza por las puertas del Limbo. Si la voz me suena falsa, me dije, si la voluntad me falla, todos mis sacrificios habrán sido en vano. Habré renunciado tontamente a esa protección que, a pesar de sus desventajas, me proporcionaba el ser una buena esposa y ama de casa, y habré caído merecidamente de la sartén al fuego.

Virginia Woolf y Simone de Beauvoir eran para mí en aquellos tiempos algo así como mis evangelistas de cabecera; quería que ellas me enseñaran a escribir bien, o por lo menos a no escribir mal. Leía todo lo que había escrito como una persona sana que se toma todas las noches antes de acostarse varias cucharadas de una pócima salutífera, que le imposibilitara morir de toda aquella plaga de males de los cuales, según ellas, habían muerto la mayoría de las escritoras que las habían precedido, y aun muchas de sus contemporáneas. Tengo que reconocer que aquellas lecturas no hicieron mucho por fortalecer mi aún recién nacida y tierna identidad de escritora. El reflejo de mi mano era todavía el de sostener pacientemente la sartén sobre el fuego, y no el de blandir con agresividad la pluma a través de sus llamas, y tanto Simone como Virginia, bien que reconociendo los logros que habían alcanzado hasta entonces las escritoras, las criticaban bastante acerbamente. Simone opinaba que las mujeres insistían con demasiada frecuencia en aquellos temas considerados tradicionalmente femeninos, como por ejemplo la preocupación por el amor, o la denuncia de una educación y de unas costumbres que habían limitado irreparablemente su existencia. Justificados como estaban estos temas, reducirse a ellos significaba que no se había interiorizado adecuadamente la capacidad para la libertad. "El arte, la literatura, la filosofía", me decía Si-

mone, "son intentos de fundar el mundo sobre una nueva libertad humana: la del creador individual, y para lograr esta ambición (la mujer) deberá antes que nada asumir el estatus de un ser que posee la libertad".

En su opinión, la mujer debería ser constructiva en su literatura, pero no constructiva de realidades interiores sino de realidades exteriores, principalmente históricas y sociales. Para Simone la capacidad intuitiva, el contacto con las fuerzas de lo irracional, la capacidad para la emoción, eran talentos muy importantes, pero también en cierta forma eran talentos de segunda categoría. El funcionamiento del mundo, el orden de los eventos políticos y sociales que determinan el curso de nuestras vidas están en manos de quienes toman sus decisiones a la luz del conocimiento y de la razón, me decía Simone, y no de la intuición y de la emoción, y era de estos temas que la mujer debería ocuparse en adelante con su literatura.

Virginia Woolf, por otro lado, vivía obsesionada por una necesidad de objetividad y de distancia que, en su opinión, se había dado muy pocas veces en la escritura de las mujeres. De las escritoras del pasado, Virginia salvaba sólo a Jane Austen y a Emily Brönte, porque sólo ellas habían logrado escribir, como Shakespeare, "con todos los obstáculos quemados". "Es funesto para todo aquel que escribe pensar en su sexo", me decía Virginia, "y es funesto para una mujer subrayar en lo más mínimo una queja, arrogarse, aun con justicia, una causa, hablar, en fin, conscientemente como una mujer. En los libros de esas escritoras que no logren librarse de la cólera habrá deformaciones, desviaciones. Escribiré alocadamente en lugar de escribir con sensatez. Hablaré de sí misma, en lugar de hablar de sus personajes. Está en

guerra con su suerte. ¿Cómo podrá evitar morir joven, frustrada, contrariada?" Para Virginia, evidentemente, la literatura femenina jamás debería ser destructiva o iracunda, sino tan armoniosa y translúcida como la suya propia.

Había, pues, escogido mi tema: nada menos que el mundo, así como mi estilo, nada menos que un lenguaje absolutamente neutro y ecuánime, consagrado a hacer brotar la verosimilitud del tema, tal y como me lo habían aconsejado Simone y Virginia. Sólo faltaba ahora encontrar el cabo de mi hilo, descubrir esa ventana personalísima, de entre las miles que dice Henry James que tiene la ficción, por la cual lograría entrar en mi tema: la ventana de mi anécdota. Pensé que lo mejor sería escoger una anécdota histórica; algo relacionado por ejemplo, a lo que significó para nuestra burguesía el cambio de una sociedad agraria, basada en el monocultivo de la caña, a una sociedad urbana o industrial; así como la pérdida de ciertos valores que aquel cambio había conllevado a comienzos del siglo: el abandono de la tierra; el olvido de un código de comportamiento patriarcal, basado en la explotación, pero también a veces en ciertos principios de ética y de caridad cristiana sustituidos por un nuevo código mercantil y utilitario que nos llegó del norte; el surgimiento de una nueva clase profesional, con sede en los pueblos, que muy pronto desplazó a la antigua oligarquía cañera como clase dirigente.

Una anécdota basada en aquellas directrices me parecía excelente en todos los sentidos: no había allí posibilidad alguna de que se me acusara de construcciones ni de destrucciones inútiles, no había nada más alejado de los latosos conflictos femeninos que un argumento como aquél. Escogido por fin el contexto de mi trama, coloqué

las manos sobre la maquinilla, dispuesta a comenzar a escribir. Bajo mis dedos temblaban, prontas a saltar adelante, las veintiséis letras del alfabeto latino, como las cuerdas de un poderoso instrumento. Pasó una hora, pasaron dos, pasaron tres, sin que una sola idea cruzara el horizonte pavorosamente límpido de mi mente. Había tantos datos, tantos sucesos novelables en aquel momento de nuestro devenir histórico, que no tenía la menor idea de por dónde debía empezar. Todo me parecía digno, no ya de un cuento que indudablemente sería torpe y de principiante, sino de una docena de novelas aún por escribir.

Decidí tener paciencia y no desesperarme, pasar toda la noche en vela si fuere necesario. La madurez lo es todo, me dije, y aquél era, no debía olvidarlo, mi primer cuento. Si me concentraba lo suficiente encontraría por fin el cabo de mi anécdota. Comenzaba ya a amanecer, y el sol había teñido de púrpura la ventana de mi estudio, cuando, rodeada de ceniceros que más bien parecían depósitos de un crematorio de guerra, así como de tazas de café frío que recordaban las almenas de una ciudad inútilmente sitiada, me quedé profundamente dormida sobre las teclas aún silenciosas de mi maquinilla.

Aquella Noche Triste me convenció de que jamás escribiría mi primer cuento. Afortunadamente, la lección más compasiva que me ha enseñado la vida es que, no importan los reveses a los que uno se ve obligado a enfrentarse, ella nos sigue viviendo, y aquella derrota, después de todo, nada tenía que ver con mi amor por el cuento. Si no podía escribir un cuento, al menos podía escucharlo, y en la vida diaria he sido siempre ávida escucha de cuentos. Los cuentos orales, los que me cuenta la gente en la calle, son siempre los que más me intere-

san, y me maravilla el hecho de que quienes me los cuentan suelen estar ajenos a que lo que me están contando es un cuento. Algo similar me sucedió, algunos días más tarde, cuando me invitaron a almorzar en casa de mi tía.

Sentada a la cabecera de la mesa, mientras dejaba caer en su taza de té una lenta cucharada de miel, escuché a mi tía comenzar a contar un cuento. La historia había tomado lugar en una lejana hacienda de caña, a comienzos de siglo, dijo, y su heroína era una parienta lejana suya que confeccionaba muñecas rellenas de aquel líquido. La extraña señora había sido víctima de su marido, un tarambana y borrachín que había dilapidado irremediablemente su fortuna, para luego echarla de la casa y amancebarse con otra. La familia de mi tía, respetando las costumbres de entonces, le había ofrecido techo y sustento, a pesar de que para aquellos tiempos la hacienda de caña en que vivían se encontraba al borde de la ruina. Había sido para corresponder a aquella generosidad que se había dedicado a confeccionarle a las hijas de la familia muñecas rellenas de miel.

Poco después de su llegada a la hacienda, la parienta, que aún era joven y hermosa, había desarrollado un extraño padecimiento: la pierna derecha había comenzado a hincharse sin motivo evidente, y sus familiares decidieron mandar a buscar al médico del pueblo cercano para que la examinara. El médico, un joven sin escrúpulos, recién graduado de una universidad extranjera, enamoró primero a la joven, y diagnosticó luego falsamente que su mal era incurable. Aplicándole emplastos de curandero, la condenó a vivir inválida en un sillón, mientras la despojaba sin compasión del poco dinero que la desgraciada había logrado salvar de su matrimonio.

El comportamiento del médico me pareció, por supuesto, deleznable, pero lo que más me conmovió de aquella historia no fue su canallada, sino la resignación absoluta con la cual, en nombre del amor, aquella mujer se había dejado explotar veinte años.

No voy a repetir el resto de la historia que me hizo mi tía aquella tarde, porque se encuentra recogida en "La muñeca menor", mi primer cuento. Claro que no lo conté con las mismas palabras con las que me lo relató ella, ni repitiendo su ingenuo panegírico de un mundo afortunadamente desaparecido, en que los jornaleros de la caña morían de inanición mientras las hijas de los hacendados jugaban con muñecas rellenas de miel. Pero aquella historia, escuchada a grandes rasgos, cumplía con los requisitos que me había impuesto: trataba de la ruina de una clase y de su sustitución por otra, de la metamorfosis de un sistema de valores basados en el concepto de la familia, por unos intereses de lucro y aprovechamiento personales, resultado de una visión del mundo inescrupulosa y utilitaria.

Encendida la mecha, aquella misma tarde me encerré en mi estudio y no me detuve hasta que aquella chispa que bailaba frente a mis ojos se detuvo justo en el corazón de lo que quería decir. Terminado mi cuento, me recliné sobre la silla para leerlo completo, segura de haber escrito un relato sobre un tema objetivo, absolutamente depurado de conflictos femeninos, y de alcance trascendental, cuando me di cuenta de que todos mis cuidados habían sido en vano. Aquella parienta extraña, víctima de un amor que la había sometido dos veces a la explotación del amado, se había quedado con mi cuento, reinaba en él como una vestal trágica e implacable. Mi tema, bien que encuadrado en el contexto histórico y

sociopolítico que me había propuesto, seguía siendo el amor, la queja, y ¡ay! era necesario reconocerlo, hasta la venganza. La imagen de aquella mujer, balconeándose años enteros frente al cañaveral con el corazón roto, me había tocado en lo más profundo. Era ella quien me había abierto por fin la ventana, antes tan herméticamente cerrada, de mi cuento.

Había traicionado a Simone, escribiendo una vez más sobre la realidad interior de la mujer, y había traicionado a Virginia, dejándome llevar por la ira, por la cólera que me produjo aquella historia. Confieso que estuve a punto de arrojar mi cuento al cesto de la basura, deshacerme de aquella evidencia que, en la opinión de mis evangelistas de cabecera, me identificaba con todas las escritoras que se habían malogrado trágicamente en el pasado y en el presente. Por suerte no lo hice; lo guardé en un cajón de mi escritorio en espera de mejores tiempos, de ese día en que quizá llegase a comprenderme mejor a mí misma.

Han pasado diez años desde que escribí "La muñeca menor", y he escrito muchos cuentos desde entonces; creo que ahora puedo objetivizar con mayor madurez las lecciones que aprendí aquel día. Me siento menos culpable hacia Simone y hacia Virginia, porque he descubierto que cuando uno intenta escribir un cuento (o un poema, o una novela), detenerse a escuchar consejos, aun de aquellos maestros que uno más admira, tiene casi siempre como resultado la parálisis de la lengua y de la imaginación. Hoy sé por experiencia que de nada vale escribir proponiéndose de antemano construir realidades exteriores, tratar sobre temas universales y objetivos, si uno no construye primero su realidad interior; de nada vale intentar escribir en un estilo neutro, armonio-

so, distante, si uno no tiene el valor de destruir su realidad interior. Al escribir sobre sus personajes, un escritor escribe siempre sobre sí mismo, o sobre posibles vertientes de sí mismo, ya que, como a todo ser humano, ninguna virtud o pecado le es ajeno.

Al identificarme con la extraña parienta de "La muñeca menor", yo había hecho posible ambos procesos: por un lado había reconstruido, en su desventura, mi propia desventura amorosa, y por otro lado, al darme cuenta de cuáles eran sus debilidades y sus fallas (su pasividad, su conformidad, su aterradora resignación), la había destruido en mi nombre. Aunque es posible que también la haya salvado. En cuentos posteriores, mis heroínas han logrado ser más valerosas y más libres, más enérgicas y positivas, quizá porque nacieron de las cenizas de "La muñeca menor". Su decepción fue, en todo caso, lo que me hizo caer, de la sartén, al fuego de la literatura.

RAYMOND CARVER

TALLER DE NARRATIVA*

Hace mucho tiempo —en el verano de 1958— mi esposa, yo y nuestros dos hijos pequeños nos mudamos de Yakima, Washington, a un pueblecito en los alrededores de Chico, California. Allí encontramos una vieja casa y pagamos de renta 25 dólares al mes. Para financiar este cambio, tuve que pedir prestados 125 dólares a un farmacéutico cuyas entregas yo hacía, un hombre llamado Bill Barton.

Éste es un modo de decir que, en aquellos días, mi mujer y yo estábamos en la quiebra absoluta. Teníamos que vivir como se pudiera, pues el plan era que yo asistiría a clases en el aquel entonces llamado Chico State College. Porque desde que tengo memoria, mucho antes de mudarnos a California en busca de una vida diferente

* Carver, Raymond: "Creative Writing 101". Ensayo escrito como prefacio al libro de John Gardner, *On Becoming a Novelist* (1983). El título hace referencia a los cursos elementales de las universidades estadounidenses. Traducción para esta recopilación de Federico Patán.

y de nuestra cuota de riqueza nacional, deseaba ser escritor. Quería escribir, y quería escribir lo que fuera: narrativa, desde luego, pero también poesía, obras de teatro, guiones, artículos para el *Sports Afield*, *True*, *Argosy* y *Rogue* (algunas de las revistas que en aquellos tiempos leía), colaboraciones para el periódico local; cualquier cosa que significara unir palabras para crear algo coherente y de interés para otras personas y no sólo para mí. Sin embargo, en el momento de la mudanza sentí en los huesos que me era necesaria alguna educación para ayudarme a llegar a escritor. Por entonces otorgaba mucho mérito a una educación, mucho más en aquellos días que ahora, desde luego, aunque eso se debe a que soy más viejo y ya tengo estudios. Entiéndase que nadie de mi familia había asistido a la universidad o, si de esto hablamos, nadie había superado el octavo grado obligatorio en la preparatoria. *Nada sabía*, pero sabía que nada sabía.

Así que junto al de educarme tenía aquel otro deseo fuerte de escribir; un deseo tan fuerte que, con el aliento recibido en la universidad y la percepción adquirida, seguí escribiendo mucho después de que el "sentido común" y los "hechos directos" —las "realidades" de mi vida— me dijeran, una y otra vez, que debía renunciar, cesar en mis sueños, discretamente seguir adelante y hacer alguna otra cosa.

Aquel verano en Chico State me inscribí en cursos obligatorios para casi todos los estudiantes novatos, pero también en algo llamado Curso 101 de Composición Literaria. Lo enseñaría un nuevo miembro del profesorado de nombre John Gardner, quien ya estaba rodeado por un asomo de misterio y romanticismo. Se decía que anteriormente había enseñado en Oberlin College, para re-

nunciar por alguna razón que nadie aclaraba. Un estudiante dijo que a Gardner lo habían despedido —como cualquier otra persona, los estudiantes medran con el rumor y la intriga—, y uno más aseguró que Gardner simplemente había renunciado tras un revés. Alguien más dijo que la carga de enseñanza en Oberlin, cuatro o cinco cursos de literatura para primer ingreso cada semestre, había sido demasiado pesada, no quedándole a él tiempo para escribir. Porque se decía que Gardner era un escritor real; es decir, practicante: alguien que había escrito novelas y cuentos. De cualquier manera, iba a enseñar CL101 en Chico State, y me apunté.

Me excitaba el estar por tomar un curso con un escritor verdadero. Jamás antes había puesto los ojos en un escritor, y me hallaba en el asombro. Pero, quise saber ¿dónde estaban esas novelas y esos cuentos? Bueno, aún no se publicaban. Se decía que no conseguía publicar su obra y que la llevaba a todos sitios en cajas. (Ya siendo su estudiante, vi esas cajas de manuscritos. Gardner se dio cuenta de mis dificultades para hallar un lugar donde trabajar. Sabía de mi joven familia y de mis apreturas de espacio en casa. Me ofreció la llave de su oficina. Hoy considero aquel regalo el momento decisivo. No fue un regalo dado como al descuido, y lo acepté, pienso, como una especie de mandato. Porque eso era. Pasaba parte de cada sábado y cada domingo en su oficina, que era donde guardaba las cajas de manuscritos. Las cajas estaban apiladas sobre el suelo, al lado del escritorio. Sólo recuerdo un título, escrito con plumón en una de ellas: *Nickel Mountain*. Pero fue en aquella oficina, a la vista de esos libros inéditos, donde emprendí mis primeros esfuerzos serios por escribir...)

Para los cuentistas de la clase, el requerimiento era un cuento, de entre diez y quince páginas de largo. Para quienes querían escribir novela —pienso que había una o dos de estas almas—, un capítulo de unas veinte páginas, junto con el esquema del resto. La cuestión estaba en que ese cuento, o el capítulo de la novela, iba a ser revisado diez veces en el transcurso del semestre antes de que Gardner quedara satisfecho con él. Era uno de sus principios fundamentales que el escritor encontrara lo que deseaba decir en el proceso de *ver* lo que había dicho. Y este mirar, o este mirar con mayor claridad, venía con la revisión. *Creía* en revisar, en una revisión interminable. Era algo muy metido en su corazón y que consideraba vital para los escritores, no importa en cuál etapa de desarrollo se encontraran. Y nunca parecía perder la paciencia en las relecturas de un cuento, aunque lo hubiera visto ya en cinco de sus encarnaciones previas.

Pienso que su idea de cuento, en 1958, se parecía mucho a su idea de cuento en 1982: algo con un comienzo, una parte media y un final reconocibles. De vez en cuando se acercaba al pizarrón y trazaba un diagrama para ilustrar un punto que deseaba fijar respecto al aumento o el descenso de la emoción en un cuento: cimas, valles, mesetas, resolución y desenlace, cosas por el estilo. No importa cómo lo intentara, no podía interesarme mayormente o entender en verdad ese aspecto de las cosas, aquel material que anotaba en el pizarrón. Pero sí comprendía el modo en el cual comentaba el cuento de un estudiante sujeto a examen en la clase. Gardner se preguntaba en voz alta qué razones tenía el autor para escribir un cuento sobre un baldado, por decir algo, y dejar la información sobre la deficiencia del personaje hasta el final mismo de la narración. "Así que, en su opinión, es una

buena idea permitirle al lector saber que este hombre es tullido sólo en la oración final." El tono de la voz transmitía la desaprobación, y sólo tomaba un instante para que todos en la clase, incluyendo el autor del cuento, vieran que no era una buena estrategia narrativa. Cualquier estrategia encaminada a ocultar del lector información importante y necesaria, para abrumarlo con la sorpresa al final del cuento, significaba engañar.

En clase se refería siempre a escritores cuyos nombres no me eran familiares. O si los conocía, no había leído la obra... Hablaba de James Joyce, Flaubert e Isak Dinesen como si vivieran carretera abajo, en Yuba City. Decía "Estoy aquí para decirles a quién leer, así como el modo de escribir". Abandonaba yo el salón en un aturdimiento, e iba directo a la biblioteca, en busca de libros de los escritores que él había mencionado.

En aquellos días Hemingway y Faulkner eran los autores reinantes. Pero, en total, probablemente no leí más de dos o tres libros escritos por esos fulanos. De cualquier manera, si eran tan conocidos y si tanto se hablaba de ellos, no podían ser así de buenos ¿o sí? Recuerdo que Gardner me dijo: "Lee todo lo de Faulkner que te caiga en las manos, y entonces lee todo Hemingway para limpiarte del sistema a Faulkner".

Nos introdujo a las publicaciones literarias o "pequeñas" trayendo un día a clase, en una caja, esas revistas y distribuyéndolas, de modo que nos familiarizáramos con sus nombres, viéramos qué aspecto tenían y captáramos la sensación de tenerlas en la mano. Nos dijo que allí aparecía casi todo lo mejor en narrativa y prácticamente toda la poesía. Narrativa, poesía, ensayos literarios, reseñas de libros recientes, críticas de autores *vivos* por

autores vivos. En aquellos días me sentía alocado con tanto descubrimiento.

Para los siete u ocho que estábamos en su clase, ordenó sólidas carpetas negras y nos dijo que allí guardaríamos nuestros escritos. Conservaba su propia obra en carpetas así y, desde luego, aquello nos convenció de usarlas. Llevábamos nuestros cuentos en esas carpetas y sentíamos que éramos especiales, exclusivos, que nos singularizábamos de los otros. Y así ocurría.

No sé cómo haya sido Gardner con otros estudiantes cuando llegaba el momento de hablarles acerca de su trabajo. Sospecho que a todos daba mucha atención. Pero fue y sigue siendo mi impresión que, durante ese periodo, tomó mis cuentos con mayor seriedad, los leyó en mayor detalle y con mayor cuidado de lo que era mi derecho esperar. Nada me preparó para el tipo de crítica que recibí de él. Antes de la reunión ya había revisado mi cuento, tachado oraciones, frases y palabras inaceptables e, incluso, parte de la puntuación. Me dio a entender que esas supresiones no eran discutibles. En otros casos, encerraba en corchetes oraciones, frases o palabras y eran elementos de los que hablábamos, eran casos negociables. Y no titubeaba en agregar algo a lo que yo hubiera escrito: una palabra aquí o allá o quizás algunas palabras, tal vez una oración para aclarar lo que yo intentaba decir. Discutíamos las comas de mi texto como si nada más en el mundo importara en ese momento y, de hecho, nada importaba. Siempre buscaba algo que pudiera alabar. Cuando había una oración, una línea de diálogo o un párrafo que le gustaba, algo que en su opinión "funcionaba" y hacía adelantar el cuento de alguna manera placentera o inesperada, escribía al margen "Bien" o "¡Excelente!". Y, al ver esos comentarios, mi corazón se alegraba.

Era una crítica minuciosa, línea a línea, la que me hacía, así como las razones en apoyo de la crítica, por qué algo debía ser de esta manera y no de aquélla. Me fue inapreciable en mi desarrollo como escritor. Tras esa plática detallada sobre el texto, hablábamos de las cuestiones mayores de la historia, el "problema" que se intentaba iluminar o el conflicto que estaba manejando, y el modo en que el cuento encajaba o no en el gran esquema de la escritura cuentística. Estaba convencido de que si las palabras en el cuento eran borrosas a causa de la insensibilidad, el descuido o el sentimentalismo del autor, el texto sufría una desventaja tremenda. Pero había algo incluso peor, que debía ser evitado a cualquier costo: si las palabras y los sentimientos eran deshonestos, si el autor los falsificaba, escribiendo sobre cosas que no le interesaban o en las que no creía, entonces jamás podría nadie interesarse en ello.

Los valores y el oficio de un escritor. Eso era lo que enseñaba aquel hombre y lo que defendía; y eso es lo que he conservado conmigo a lo largo de los años, desde aquella época breve pero definitivamente importante.

ANA LYDIA VEGA

DE BÍPEDA DESPLUMADA A ESCRITORA*

*La femme écrivain constitue une
espèce zoologique remarquable.*

R. Barthes

Mea culpa y envío

Una sobredosis casi letal de foros, conferencias, artículos, entrevistas y celebraciones tipo 8-de-marzo-en-el-ghetto me habían decidido. Juré solemnemente, la mano trémula en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, no volver a participar jamás en actividades dedicadas exclusivamente al sí de las niñas en las letras del planeta. Quería evitar las celdas conventuales de la automarginación, la cantaleta masoquista de las pseudominorías. Sin refugio nuclear posible, sufría el *blitzkrieg*

* Vega, Ana Lydia: "De bípeda desplumada a escritora puertorriqueña, con E y P machúsculas: testimonios autocensurados", publicado originalmente en la revista puertorriqueña *El viejo de la Torre*, y reproducido en *Fem. Publicación Feminista Bimestral*, México, año 8, núm. 36, octubre-noviembre 1984, pp. 25-29.

de las interrogaciones retóricas: ¿Por qué no van a preguntarle a los escritores machos lo que piensan del aborto, el incesto, la infidelidad y el divorcio? ¿Por qué a nadie se le ocurre ponerse a retratarlos con sus cuatro hijos en el parque? ¿Por qué no se escriben artículos eruditos sobre las repercusiones literarias de la testosterona en las obras de Borges y García Márquez? ¿Por qué no se celebran congresos internacionales para determinar si existe o no un lenguaje prepuciano en la literatura escrita por los hombres? En otras palabras: ¿Por qué nos joroban tanto con la dichosa "literatura femenina" mientras de la masculina no se dice ni esta boca es dellos?

La respuesta es tan sencilla que casi acompleja: porque la literatura masculina no existe. Sólo existe la literatura sin apellidos y resulta obvio que se trata de un oficio de hombres. Olvídense de que las escritoras hayan aportado algunas de las innovaciones más revolucionarias al quehacer literario universal. La literatura se escribe con L machúscula. Por eso es que hay que hablar de "escritoras mujeres", valga el pleonismo, y ponerle "isas" a las poetisas donde bien puedan caberles. El adjetivo femenino, delicado como un lazo rosado en la cabeza hidrocefálica de la literatura, constituye una denuncia en sí.

Mi atribulado superego me asediaba, en defensa hembra a hembra. Ay misera de ti, ay *infelice*: ¿Qué carajo es eso de la "automarginación"? Marginadas estamos desde que el hombre de Neandertal nos prohibía hacer dibujitos en las paredes de las mejores cavernas. Lo único, que ahora lo sabemos. Y la que tenga dudas que se lea el artículo de Helena Araujo publicado en el número de abril, 1983, de *Quimera*: cuando la literatura latinoamericana hizo ¡bum! las escritoras latinoamericanas estaban en la cocina.

Esta sabrosa dialéctica fue la que me trajo aquí. Porque no se puede —ni se debe— tapar el sexo con la mano. Porque no es cierto que, como decía una escritora cubana, "el mar es azul para hombres y mujeres por igual". La realidad desmiente tan democrática pero inmaculada concepción. Desde este sexo, el mar se ve a veces bien rojo y hace tiempo que dejó de abrirse en dos para salvarnos de Yul Brynner y sus hordas implacables de soldados egipcios.

Mi juramento quebrado, no me queda entonces más remedio que sangrar alegremente por la vieja herida y contarles la dolorosa, pachosa pero no menos gloriosa transformación de una bípoda desplumada, oriunda de cierta oscura ínsula caribeña, en Escritora Puertorriqueña con E y P machúsculas. Este trabajo basado en las experiencias de varias escritoras entrevistadas, va dedicado a las bípodes que se quedaron a medio emplumar por obra y desgracia de la censura externa e interna —con sus mil y un alias operandi.

Autocensura temática o De qué escribimos hoy

Lo primero que debe aprender una bípoda aspirante es que *no* basta con escribir bien. Digo, si es que se tiene la dicha de saber y la suerte de poder escribir. ¿Quién será esa Mujer Biónica que pueda tirarse ocho horas mal asalariadas de oficina, fábrica, hospital o escuela, ocho de labores domésticas, deberes conyugales, maternos y vecinales no remuneradas, unas cuantas horas de sueño inquieto relleno de ojeras draculescas (para seguir siendo fatalmente bella) y todavía recibir en su tiempo libre (¡JA!) la visita inspiradora de las Musas, quienes,

dicho sea de paso, no son bobas, acaban de sindicarse y no trabajan noches? No me imagino cómo puede realizar tamaña hazaña sin dejar el pellejo en garras del estrés, a menos que se sea soltera, rica o poseedora de un marido militante del neomachismo ilustrado post visita de Lidia Falcón a Puerto Rico. La que llegue que avise. Pero suponiendo que, por un milagro tecnológico de gran envergadura, esta heroína anónima logre tener su muy Woolfiano cuarto propio —¡ay!— tendrá que hacerle frente a las Siete Pruebas Terribles de la Censura y su infame hijastra la Autocensura, quien es tan mala como su madre pero además tiene auto.

Una vez que a una se le ha metido entre ceja y ceja cambiar el plumero por la pluma, irrumpe el desconcierto de voces interiores: la conciencia mesiánica secular, que tortura a todo Escritor Puertorriqueño que se respete, se instala por sus propios fueros en nuestras letradas cabezas. Tres nobles metas teledirigen cualquier proyecto literario en Puerto Rico: Salvar la Patria de Garras del Imperialismo Yanqui, Afirmar la Cultura y Acelerar el Advenimiento de la Revolución Socialista. De no concederse a estas ancestrales aspiraciones el lugar privilegiado que les corresponde o de no abordarlas con la debida solemnidad, podría entonces desatarse la némesis patriótica gratis. Semejante catástrofe sólo puede aplazarse poniendo en cada obra la dosis saludable de nacionalismo izquierdizante que nos ahorre el linchamiento prematuro. Incluyamos pues alusiones a gestas heroicas, reales o imaginarias, poco importa, que muestren siempre el perfil más favorable de nuestro pueblo-en-lucha y mucho cuidado con burlarse de nuestros Valores Nacionales (siempre amenazados), cualesquiera que éstos sean. Evítese a toda costa el menor asomo de crítica a lo que la in-

fame Ideología nos señale como posibles imperfecciones del Pueblo. Trabájense con particular esmero los desenlaces optimistas que dejen entrever —a corto plazo— el resplandor rojizo de la Liberación Nacional. Y hágase lo imposible por disimular esos embarazosos “orígenes de clase” que pueden asentarle un golpe mortal a nuestra “credibilidad” literaria. Recuérdese que en Puerto Rico rige la vieja Ley de Pureza Química Obligatoria en lo que a “visión del mundo” se refiere.

Claro está, la misión de una Escritora Puertorriqueña con E y P machúsculas va mucho más lejos. Además de Salvar la Patria, Afirmar la Cultura y Acelerar el Advenimiento de la Revolución con la mayor originalidad —dentro de la mayor ortodoxia— posible, nos vemos también en la seria obligación de Denunciar la Opresión Machista, variante algo *risqué* de la querida lucha de clases. Pues ¿para qué, si no, somos escritoras y no escritores? Aquí rigen otros cánones igualmente inexorables. ¡Ojo a la injusta distribución de los roles textuales! ¡Ni por nada del mundo se les ocurra revelar las flaquezas morales de sus heroínas! ¡Y mucho menos permitirles viles orgasmos públicos conseguidos por medios biológicamente tradicionales! ¡Que villano termine siempre en o para que abunden en nuestras creaciones las más afirmativas y atrevidas *aes*! No, si hasta en literatura nos persigue la doble tarea...

Aquí la cosa se complica. La conciencia patriótica vuelve a picotearnos las varicosas. Escritora y Puertorriqueña: tremendo cruce de cables. Leves contradicciones asoman entre unas y otras misiones evangélicas. ¿Y si el machismo resulta ser uno de esos tan proclamados Valores Nacionales? No perdamos de vista que los legisladores de nuestro país condenaron hace ya unos años la homosexualidad en nombre

de una supuesta "tradición hispánica". ¿Y si tus personajes masculinos son pobres-puertorriqueños-oprimidos-por-el-imperialismo-yanqui pero a la vez sinvergüenzas opresores de sus pobres-puertorriqueñas-oprimidas-por-el-imperialismo-yanqui mujeres? Aquí se vuelve todo un arroz con ingrediente autocensurado y sólo saldrá del llo la que sepa bailar salsa en patines sobre la mismísima cuerda floja que tumbó al Gran Wallenda. Si te tiras por lo puro nacional, gritan las lectoras que les haces el juego a los machos. Pero también les invades el terreno, que las diosas te acompañen y te favorezcan cuando quieran minimizar el alcance ideológico de tu trabajo con petardos para la forma... Si te quedas en lo puro sexual (menos mal que lo sexual nunca es muy puro), los lectores llamarán "chismes de biutipárlor" a tus mejores obras. Como quiera que te pongas, dice un refrán boricua, siempre tienes que llorar.

¿Quién dijo libre albedrío? En este país de cuatro pisos y medio (el mediopiso es para las mujeres), aunque no existan juntas incendiarias de libros ni comités de partido que dicten las pautas de la creación, nadie escribe sin censura. Llevamos una alambrada en la cabeza. Y ya ven, estoy a punto de añadir "producto de cinco siglos de colonia..."

Género y géneros o Cómo meterte en lo que no te toca

En lo que preparas tu debut en la Manigua Literaria Boricua, donde se luchan muchas de nuestras más sangrientas guerras de independencia, haces embocadura con otra horrible Verdad: tampoco puedes escoger en el supermercado el género de tu predilección. Los surrea-

listas negaban la existencia de los géneros literarios. Yo no sé si existen, hermanas, pero lo cierto es que castigan. Y lo que es peor aún: para las escritoras, hay géneros lícitos y géneros ilícitos.

Tomemos el caso de la poesía. Se puede ser poetisa sin mayores riesgos. La poesía, dicen, es femenina. Versificar sería algo así como bailar ballet o tocar piano, sobre todo si de nanas y amores imposibles se trata. En Puerto Rico hay más poetisas que plátanos maduros. Por eso es que algunas poetisas ya no quieren ser poetisas y sí poetas. De éstas parece que hay menos. Y de todos modos, un mito editorial asegura que "la poesía no se vende". A menos que también seas declamadora o cantante profesional, tu genial poemario podría quedarse para vestir tabilleros.

En la narrativa pasa lo contrario. La novela es cantina de hombres, puente a la difusión internacional. Muchas han intentado transgredir esas machas fronteras para caer de panza en la infinita lista de los *worst-sellers*. De ahí que, a cada rato, alguna bípida ignorante anuncie que va a convertirse en la primera "novelista mujer" puertorriqueña, como si las quince o más novelistas mujeres publicadas de nuestra literatura —desde Ana Roque hasta Anagilda Garrastegui— no hubieran escrito más que recetas de cocina. Ya se ha comenzado a expropiar el cuento pero es cosa reciente. Hemos tenido que ganarnos muchos premios y protagonizar magnos escándalos para lograrlo. Sí, porque los premios, el escándalo y, desde luego, el seudónimo han sido tradicionalmente vías de promoción para las escritoras. O haces el show de fuerza y demuestras, en buena lid, que eres tan buena como tus contemporáneos. O le metes mano a un tema caliente con calentura y provocas reacciones de tipo diez

en la escala Richter. O escribes bajo un nombre de hombre y te arriesgas a que te descubran —el clandestinaje insular resulta algo difícil— creando de paso un revolú que podría hundirte o salvarte.

Pero hay otra solución: les perviertes los esquemas y les subviertes los géneros, ay Virgen de la Providencia, qué lenguaje más sedicioso. Haces como Carmen Lugo Filippi, que agarró la novela rosa —género lícito— y le inyectó varios cc de contenido crítico. O como Rosario Ferré, que plantó bombas en el terreno lícitísimo del cuento infantil. O como Magaly García, que se puso a jugar guillaíta con el guión de cine. O como Ángela María Dávila, que rescató el piropo callejero de boca de los tipos. O como esta que describe, que se metió con la salsa, tratando de virarle patas abajo la letra de esta suculenta música nuestra, tan machota y mata-hembra.

Cosas que no curan. Pero a lo mejor alivian.

Cómo lo digo si lo digo o La censura lingüística

Las mujeres no hablan así es el título de un poemario de Nemir Matos. Y es el comentario breve que le hizo a una escritora recién publicada su cuñado, portavoz indignado de los escrotos de la familia.

Y aquí entramos en otro tipo de censura: la del lenguaje. Todas y todos sabemos que los hombres adoptan y se atribuyen ciertos tipos de discurso y las mujeres otros. Haciendo las debidas concesiones para las distintas culturas de clases, sabemos —porque lo vivimos todos los días— que los hombres hablan así, con el perdón de las damas presentes y las mujeres, qué tipa refranera y malhablá, se equivocó de profesión, no. La escritora

que trabaja a partir de la oralidad se enfrenta consciente o inconscientemente al dilema de asumir uno u otro discurso. Interioridad versus exterioridad apellida Ángela María Dávila a esta falsa encerrona. Conque me visto y me largo o me desvisto y me quedo.

Si optas por quedarte en casa, es decir, por rebuscar en el baúl de abuela a ver qué reliquias falopianas encuentras, a los acordes intimistas de un bolero de Sylvia Rexach, la crítica macha —si se molesta— ningunea tu trabajo con frasecitas tipo “marcado lirismo”, “finísima sensibilidad”, “cordialidad del tono”, con lo cual puedes estar segura de que a nadie le van a dar ganas de leerte. La crítica feminista, por otra parte, te martillará los dedos para que acabes de caerte del bote. Denunciará indignada la “reafirmación de los estereotipos seculares de la Sirvienta Nupcial y de la Mater Dolorosa”, deplorando la flagrante ausencia de abogadas, médicas y mujeres de negocios en tu modesta obra.

Si, por el contrario, te vistes y sales a la calle, adoptando el lenguaje de los hombres para decodificarlo y ensayar el poder, entonces “escribe como hombre”, eres “agresiva, extremista, machista al revés”, de esas que queman brasieres y se meriendan a los niños crudos. O desde otra perspectiva, igualmente prejuiciada: una traidora infiltrada, una víctima recuperada por el sistema.

De cualquier manera, te sentirás incómoda, culpable, transgresora, que ninguno de esos mundos dicotómicos te pertenece, que cuando escribes tienes un ojo aquí y otro allá y varios ojos más. ¿Será, como decía Rosario Ferré, que el escribir es un acto bisexual? Pero a la hora de las vejigas hinchadas, ¿en qué baño te metes?

A veces me pregunto si la obligación de ser feminista en la estructura no corresponde, en la vida diaria, a la

de ser femenina. Niñas, jueguen con sus Barbies y siéntense como las niñas. Escritoras, hablen de lo suyo y escriban como mujeres. Si es que siguen empeñadas en escribir.

Hypocrite lecteur: Censura pública y doméstica

Pero esto no es nada: meros gajes del lenguaje. Hay más. Y aquí rozamos el peliagudo caso de las lecturas impuestas por los consumidores de literatura al texto escrito por mujer.

Se sabe que algunos lectores y lectoras confunden ficción con realidad, vida con obra. Eso no es muy grave. Casi todos los que escribimos también. Pero en el caso de una escritora las consecuencias prácticas de esta confusión no son muy fáciles de vivir. Los ejemplos no escasean. Cuenta una narradora, de cuyo nombre no debo acordarme, cómo su madre deposita cada libro que ella publica —tiernamente dedicado “a la autora de mis días”, “homenaje de la gota de la fuente”, etc.— en un cajón que más parece un ataúd sin fondo. Y de allí no los saca ni pa’ los clásicos guardias, añadiendo al oprobio del secuestro el del silencio. La intimidad del clan prohíbe ese exhibicionismo que es la literatura. Cuenta otra que sus amigos más fieles y respetuosos de su persona han comenzado súbitamente a intentar seducirla, posterior a la publicación de su libro que alguien clasificó X. Esta *mater familiae* se ha convertido en “mujer fácil”, en virtud (valga la expresioncita) de una supuesta ninfomanía literaria. Los textos de María Arrillaga (y aquí digo nombre porque fue objeto de debate público) no pudieron presentarse en un Congreso de Expresión Femenina, celebrado en una

universidad del país, porque “no eran aptos para estudiantes”. ¿Quién dijo que la Inquisición ya no?

En foros y conferencias sin fin a los que no he tenido más remedio que asistir, yo también he degustado (o disgustado) estos dudosos placeres del subdesarrollo. El libro que escribimos Carmen Lugo Filippi y yo —*Virgenes y mártires*— ha adquirido, muy a pesar nuestro, una aureola de Biblia Feminista que dista mucho de ser. No conformes con esto, las lectoras nos erigen en consejeras matrimoniales, nos exigen un programa político coherente, teoría y praxis liberacionista para la vida diaria. Los lectores, por otro lado, nos atacan a mansalva, preguntándonos con cierto brillo malévolo en el ojo, si tenemos “algún problema con los hombres”. Han llegado hasta a arrancarnos la confesión de que estamos casadas y tenemos hijos. Así esquivamos la sáfica sospecha con que se quiere despachar toda gestión feminista y también perdemos por lo menos el 30% de nuestro *fan club*.

Habría que medir científicamente los efectos de la publicación femenina en la vida conyugal de las escritoras. Pero ahí hay tela para novela y no me le quiero adelantar a la maquinilla. Baste decir que la profesión legal podría encontrar aquí una nueva causal para el divorcio.

Censura doméstica, temática, genérica, lingüística, pública y privada... todo esto parece una conspiración de alto nivel para que soltemos las plumas y volvamos al plumero. Sin embargo, nadie nos prohíbe explícitamente escribir, ningún burócrata lee nuestros trabajos para decirnos si sí o si no. Esta quema de brujas se celebra en la santidad de nuestras conciencias, atormentadas por una censura hereditaria, por esas fuerzas sociales que se nos cuelan dentro, que definen lo que es ser una Escritora Puertorriqueña con E y P machúsculas.

Parto y reparto: la censura oficial

Pero la cosa no termina ahí. Ya decíamos que con escribir bien no bastaba. Ahora hay que publicar y para que las prestigiosas editoriales de tu país (que no son muchas) se dignen siquiera a darle pupila a tu manuscrito tienes que sobornar a Marlon Brando para que te acompañe vestido y maquillado de *Godfather*. Dios mío, un prólogo de algún escritor reconocido, un premio internacional, si posible, algún tipo de caché de *standing* en el mundo académico, *s'il vous plaît*. O por lo menos suficiente talento histriónico como para convencerlos de la "comerciabilidad" de tu primogénito. Como si fuéramos pocos, parió la abuela, te contestan los editores, no podemos financiar más que el 5% de los manuscritos que recibimos.

Las obras de mujeres que suelen publicar las editoriales son mayormente cuentos para niños, libros de cocina y poesía de poetisas. Claro que ese mismo argumento podría servirte de pasaporte a la publicación si asumes tu condición de oprimida, te prendes al pecho tu estrella de David y tocas palo.

La mayoría de los escritores puertorriqueños —hombres y mujeres— publican sus libros por cuenta propia invirtiendo sus pequeños ahorros de maestros de escuela en unos cuantos ejemplares que repartirán entre amigos y parientes, inventando nombres de casas editoras para impresionar a lectores inexistentes. Las editoriales, a su vez, hacen tiradas de 3 000 ejemplares, como máximo, de los textos que admiten a su reino. Cantidad que excluye toda responsabilidad de "vivir del cuento", si se toma en cuenta lo escaso de las regalías. Muchos se consuelan repitiéndose que escriben "por amor al arte", "por

satisfacción personal" o "por la patria". Hasta se sienten culpables de acariciar de vez en cuando el sueño de ganarse la vida a plumazo limpio.

La crítica es tan exigua como las editoriales. En Puerto Rico hay críticos y críticas que honran ese ingrato oficio de opinar mientras otros inventan. Hay también pequeñas mafias culturales que practican el terrorismo literario. Para ello cuentan con un arsenal de instrumentos de tortura. Mis detectivas privadas han descubierto, hasta ahora, tres: el silencio, la mala leche y el incienso. Lo más seguro es el silencio: dejar que la amnesia cultural se ocupe de borrarlos del panorama. Y quizás sea el menor de los tres males: lo que no se conoce no existe y lo que no existe no puede doler, dice la ciencia. Quién sabe, a lo mejor algún peatón del siglo XXI desentierra, en las mazmorras de la Colección Puertorriqueña, los fósiles amarillentos de nuestros libritos y empieza a sospechar que en los ochenta se escribía en la ínsula Barataria...

La mala leche tiene dos vertientes: el amiguismo y el enemiguismo. El crítico que, por esas crueles jugadas del destino, se cuenta entre tus amistades, o te subestima porque te ha visto en traje de baño o te destruye amablemente para probar su "objetividad" ante la opinión pública. El que te aborrece sinceramente pasa menos trabajo. Se limita a señalarte tus más microscópicas contradicciones, ignorando olímpicamente el hecho de que la literatura misma es una contradicción. De doctísimas reseñas hijas de la envidia y el resentimiento podrían compilarse antologías. Pero el voltaje de las vibraciones negativas que se recogerían en el proceso desaconseja tan edificante esfuerzo.

Y por último, más terrible que el silencio, más malo-
te que la peor de las malas leches, el incienso. Alabanzas
alelúicas, descargas electrocutantes de aplausos, ma-
crodosis de esperanza y frustración sobre tu frágil feto
debutante. ¿Será ésta la Escritora Prometida? ¡Crucifi-
quenla, que no es la Mesías Chancleta!

En resumen, que te impiden crecer, poniéndote píldo-
ras anticonceptivas en el biberón y regando tus virginales
primeras páginas con agente naranja. Vas perdiendo la es-
pontaneidad (bueno, la que pueda quedarte después del
sopetazo), tu inocencia de primeriza literata. Te convier-
tes en tu propia competencia que, como todas sabemos,
es la más dura. Y, ponle el sello, como dice mi madre: en
el segundo parto, te van a tener que hacer una cesárea.

Ya esto va pareciendo una antología de extractos del
Apocalipsis y no quisiera continuar añadiendo jinetes
malparidos pero me siento en la autocensurante obliga-
ción de ponerlas en guardia contra un monstrazo que
deja pálidos a todos los que hemos visto desfilar hasta el
momento: la *tokenización*.

Cuando, tras haber vencido todos los peligros de
Paulina antes mencionados, la bípeda aspirante llega al
umbral de la Fama (con F machúscula), se detiene ho-
rrorizada y comprende que aquellas razones que sirvieron
para coronarla de laureles son las mismas que también
hubieran podido enterrarla en el más fúnebre de los ano-
nimatos. Total, es sólo una flor de minorías: Mujer (aun-
que seamos mayorías en el planeta, quién carajo se
entera), Puertorriqueña (hija de la colonia casi cinco ve-
ces centenaria en un Caribe que amenaza con servirle de
vertedero nuclear al Occidente) y Escritora (oficio, según
hemos visto, hartó exótico). Ha cometido el error de no
evitar la consagración en vida, ha tenido la mala pata de

ver su nombre en la lista de *best-sellers* que todo "Escritor-
Comprometido-Con-El-Proceso-Histórico" debería negarse
a engrosar. Y ahora tendrá que atenerse a las trágicas
consecuencias: la sacarán del clóset cada vez que haya un
foro sobre literatura femenina en el país; la enviarán de
relleno, escoltada por diez hombres, en delegaciones nacio-
nales a festivales internacionales; figurará en las primeras
antologías de la Falocracia Plumífera, la honrosa excep-
ción que confirma la regla, como quien dice: ¿Lo ven, que
en Puerto Rico tenemos hasta escritoras?

JOAN DIDION

CONTANDO CUENTOS *

En el otoño de 1954, cuando tenía diecinueve años y estudiaba en Berkeley, era quizá una de los doce alumnos inscritos en Inglés 106 A del llorado Mark Shorer, una especie de taller de escritores que se reunían para discusiones tres horas a la semana y donde se exigía que cada estudiante escribiera por lo menos cinco cuentos en el decurso del semestre. No se admitían oyentes. Manteníamos la voz baja. En el otoño del 54 Inglés 106 A era ampliamente considerado como una experiencia sacramental, la iniciación dentro del solemne mundo de los escritores verdaderos, y yo recuerdo cada clase como un evento de atemorizante y perspicaz excitación. Tengo presente a cada miembro de la clase, mayores y más enterados de lo que yo soñaba llegar a ser (no había sentido en forma visceral que tener diecinueve años no era

* Didion, Joan: "Contando cuentos". Texto publicado, sin referencia bibliográfica, en *El cuento. Revista de imaginación*, núm. 123-124, julio-diciembre 1992, México, pp. ii y v-viii. Traducción de Juan Ascencio.

una proposición a largo plazo), no sólo mayores y más enterados sino con más experiencia, más independientes, más interesantes, más en posesión de un pasado exótico: matrimonios y rupturas, bienestar y carencias, sexo y política y la contemplación del Adriático al amanecer; experiencia no solamente propia de la vida del adulto, sino, dolorosamente para mí en esa época, el material preciso para transustanciarlo en cinco cuentos. Recuerdo a un trotskista, por entonces cuarentón. Recuerdo a una joven que vivía con un hombre descalzo y un perrote blanco en un ático alumbrado nada más por velas. Recuerdo discusiones de clase que abarcaban encuentros con Paul y Jane Bowles, incidentes con Djuna Barnes, años vividos en París, en Beverly Hills, en Yucatán, en el lago East Side de Nueva York y en Repulse Bay y hasta en morfina. Y yo había pasado diecisiete de mis diecinueve años en Sacramento, y los otros dos en la casa Tri Delta en la calle Warring de Berkeley. Nunca había leído a Paul o Jane Bowles, y cuando unos quince años más tarde lo conocí a él, en casa de unos amigos en el Cañón de Santa Bárbara, me puse de inmediato tan muda y quedé tan amedrentada como cuando tenía diecinueve años y tomaba inglés 106 A.

En resumen, yo no tenía pasado, y cada lunes, miércoles y viernes, a medio día en Dumelle Hall, me parecía cada vez más claro que no tenía futuro. Registraba de arriba abajo mi ropero en busca de ropa que me hiciera invisible en clase y aparecía con un impermeable cochambroso. Con mi impermeable me sentaba a escuchar los cuentos que los otros leían en voz alta y me desesperaba por saber algún día lo que sabían ellos. Asistí a todas las sesiones y nunca abrí la boca. Me las arreglé para escribir tan sólo tres de los cinco cuentos obligato-

rios. Recibí una calificación de B, pienso ahora que se debió a que el Sr. Shorer, un hombre con infinita delicadeza y perspicacia sobre sus alumnos, adivinó por intuición que mi desempeño deficiente estaba en función de una parálisis de adolescencia, de un ansia de ser bueno y un miedo de nunca llegar a serlo; del terror de que cada oración que yo escribía en el papel me exponía a un "mediano". Y no escribí más cuentos durante exactamente diez años.

Cuando digo que no escribí más cuentos en diez años no quiero decir que no escribiera otras cosas. De hecho escribí constantemente. Al salir de Berkeley escribí para ganarme la vida. Fui a Nueva York y escribí comerciales y promocionales para *Vogue* (la distinción entre ambos era definida pero recóndita, y tratar de explicarla sería como dar la definición de la AFL-CIO, de los puestos aparentemente similares en la línea de ensamble de la planta Ford en Pico Rivera, California) y poco después también editoriales. Un ejemplo de éstos: "Al frente, arriba: por toda la casa, color, brío, improvisados tesoros en feliz pero anómala coexistencia. Aquí un Frank Stella, un panel emplomado *art nouveau*, un Roy Lichtenstein. Fuera de foto: una mesa cubierta con una tela ahulada francamente brillante, hallazgo mexicano de cincuenta centavos la yarda".

Es fácil darle importancia a esta clase de "escritura", y lo menciono especialmente porque no le doy ninguna: fue en *Vogue* donde aprendí una especie de soltura con las palabras (también con gente que cuelga Stellas en sus cocinas y va a México a comprar tela ahulada), una manera de mirar las palabras no como espejos de mi insuficiencia sino como herramientas, juguetes, armas para desplegarlas estratégicamente en una plana. En un tex-

to de, por ejemplo, ocho líneas, donde cada línea debe correr no más ni menos de veintisiete caracteres, no sólo cuenta cada palabra sino cada letra. En *Vogue* uno no se queda si no aprende rápido cómo hacer juegos con las palabras, cómo meter en la máquina de escribir un par de cláusulas dependientes difíciles de manejar y sacarlas convertidas en una sola, sencilla oración, con exactamente treinta y nueve caracteres. Éramos expertos en sinónimos. Éramos coleccionistas de verbos. (Recuerdo que “embelesar” fue un verbo altamente favorecido en varios números, y también lo recuerdo por varios números más como fuente de un sustantivo marcadamente preferido: “arrobamiento”, como en mesas atestadas de tulipanes de porcelana, huevos Fabergé, otros arroba-mientos.) Aprendimos como reflejos los trucos gramaticales que en la escuela habíamos estudiado sólo como correcciones marginales (“había dos naranjas y una manzana” se lee mejor que “había una manzana y dos naranjas”; los verbos en pasivo reducen la velocidad de la frase, “su” necesita una referencia al alcance del ojo) aprendidas para depender del D.E.D., aprendidas para escribir y reescribir y reescribir otra vez. “Trabájalo de nuevo, encanto, todavía no queda.” “Dame un golpe verbal en dos líneas.” “Pódalo, púlelo, dame precisión.” Menos era más, terso era mejor, y absoluta precisión era esencial para la gran ilusión mensual. Ir a trabajar para *Vogue* en los últimos años cincuenta no era muy diferente de entrenarse en cohetes.

Todo esto era tónico, particularmente para alguien que había trabajado durante algunos años bajo el espejismo de que poner dos oraciones juntas era arriesgarse a ver el resultado amplia y desfavorablemente comparado con *El cáliz de oro*. Gradualmente comencé, por las

noches y entre trabajos y en lugar del almuerzo, a debatirme con las palabras no para *Vogue* sino para mí. Comencé a hacer anotaciones. Comencé a registrar todo lo que veía y escuchaba o recordaba o imaginaba. Comencé a escribir, o así lo creí, otro cuento. Traía en la mente un cuento acerca de un hombre y una mujer en Nueva York.

Ella no se podía concentrar en lo que iba diciendo porque pensó en algo que le sucedió en California durante el invierno en que tenía quince años. No había razón para que ella recordara aquello en esa tarde, pero el recuerdo traía esa urgente, brillante claridad propia de cosas que sucedieron mucho tiempo atrás en otra parte del país. Habían tenido una semana de lluvia cerrada en aquel diciembre y los ríos del valle amenazaban desbordarse...

Así iba el inicio del cuento que tenía en mente, este cuento que pensé trataría de una mujer y un hombre en Nueva York —uso la palabra “inicio” sólo como referencia, pues nada tan elemental y primitivo puede escribirse para tener un verdadero inicio— y por allí iban algunos de los apuntes que hice en un intento por asentar en papel algo de lo que yo quería en el cuento. Los apuntes, hay que decirlo, nada tienen que ver con una mujer y un hombre en Nueva York. Los apuntes —esos cubiertos abandonados en la mesa del comedor después de la fiesta; esos bares en la lluvia, donde la chimenea nunca trabajaba; esos números sobre cuándo y dónde se desbordaría el río Sacramento— decían sencillamente esto: recuerda. Mis apuntes revelan que, lo que en realidad tenía en mente aquel año en Nueva York —tenía en mente en oposición a adentro de mi mente— era ansiedad por California, añoranza, una nostalgia tan obsesiva que para

nada más había lugar. Para desentrañar lo que rondaba mi cabeza necesitaba espacio. Un espacio para los ríos y la lluvia y para el modo en que florecen los almendros en los alrededores de Sacramento, espacio para zanjas de riego y espacio para hornos encendidos, espacio para jugar con todo cuanto recordara sin comprenderlo. Al final, no escribí un cuento sobre una mujer y un hombre en Nueva York sino una novela sobre la esposa de un cosechador de cebada en el Río Sacramento. Fue mi primera novela y se llamó *Run River* y no la tuve clara en mi mente sino hasta cinco años más tarde, cuando la estaba terminando. Sospecho que los escritores de cuentos conocen su mente mucho mejor que yo.

El cuento exige una conciencia clara de las propias intenciones, un cierto estrechamiento en el enfoque. Dejen que les dé un ejemplo. Una mañana de 1975 me encontré a bordo del Pan American de las 8:45 a.m. de Los Ángeles a Honolulu. Antes de despegar de Los Ángeles hubo "problemas mecánicos" y media hora de retraso. Durante este lapso las aeromozas sirvieron café y jugo de naranja y dos niños jugaron a la roña en los pasillos y en algún lugar detrás de mí un hombre comenzó a gritarle a una mujer, que parecía ser su esposa.

Yo supongo que la mujer era su esposa porque el tono ofensivo parecía practicado, aunque las únicas palabras que escuché fueron éstas: "Tú me estás orillando a matar". Un momento después me di cuenta de que la puerta del avión se abrió varias filas detrás de mí y el hombre salió precipitadamente. Había muchos empleados de Pan American que iban y venían apurados, y considerable confusión. Ignoro si el hombre volvió al avión antes del despegue o si la mujer voló sola a Honolulu, pero pensé en eso todo el camino sobre el Pacífico. Y pensé en

eso mientras tomaba un jerez sobre las rocas y pensé en eso durante el *lunch* y aún iba pensando en eso cuando la primera de las islas hawaianas apareció bajo la punta del ala izquierda. Y fue hasta que habíamos pasado Diamond Head y descendíamos ya sobre el arrecife para aterrizar en Honolulu cuando identifiqué lo que más me había disgustado del incidente: me había disgustado porque tenía el aspecto de un cuento, una de esas "pequeñas epifanías" o cuentos de "ventana al mundo", uno de esos cuentos en los que el personaje principal vislumbra una crisis en la vida de un extraño y eso lo mueve a contemplar su propia vida bajo una nueva luz —una mujer que llora en un salón de té, o un incidente observado desde la ventanilla de un tren; "salón de té" y "trenes" son todavía escenarios de cuentos aunque ya no de la vida real. De nuevo, mi disgusto consistía en que necesitaba espacio en el cual desplegar lo que no había entendido. Yo no había viajado a Honolulu porque deseara ver la vida reducida a un cuento. Había viajado a Honolulu porque quería ver la vida expandirse en una novela, y lo quiero aún. No deseaba una ventana sobre el mundo sino el mundo mismo. Quería todos los detalles en el cuadro. Quería espacio para flores, y peces de arrecife, y gente que quisiera o que no quisiera empujar a otro a matar, pero que en todo caso no fueran empujados, por exigencia de un convencionalismo narrativo, a gritarlo en el Pan American de las 8:45 de Los Ángeles a Honolulu.

Para explicar qué me impulsó a escribir tres cuentos en 1964 y ninguno más en ningún otro año —si exceptuamos las tareas en la clase— sólo puedo aducir que mi primera novela estaba recién publicada, y yo estaba padeciendo un miedo común en la gente que acaba de es-

cribir su primera novela: el miedo de nunca escribir otra. (A decir verdad ese miedo es común entre la gente que acaba de escribir una segunda novela, una tercera novela y, hasta donde entiendo, una cuadragésima cuarta novela, pero en aquel tiempo yo lo consideraba una aflicción exclusiva.) Me senté frente a la máquina de escribir y creí que nunca se presentaría otro tema por sí mismo. Pensé que me secaría para siempre. Creí que se me olvidaría el "cómo hacerlo". Consecuentemente, como una especie de ejercicio desesperado de dedos, traté de escribir cuentos.

No tenía ni tengo talento para ello, ni el sentido del ritmo particular de la ficción breve, ninguna habilidad para enfocar al mundo en una ventana. El primero de estos cuentos, "Regresando a casa", está moldeado de una forma extremadamente sencilla y completamente convencional: es uno de esos cuentos en los que se pretende revelar las vidas de los personajes a través de un diálogo, un diálogo aparentemente escuchado por una grabadora impersonal. Esta forma exige control absoluto—considérese "Colinas como elefantes blancos" de Hemingway, y se encontrará esa forma en su mejor expresión—, mientras que "Regresando a casa" no muestra control alguno. Una sección completa del cuento no parece otra cosa que un estudio sinóptico de una novela. ¿Qué está haciendo esa mina de carbón de Kentucky en el cuento? ¿Quién vio esas pinturas impresionistas? ¿Quién está contando el cuento? ¿Por qué trataba yo de escribir esta clase de cuento si no sabía cómo apegarme a las normas, hacerlo correctamente, y dejar que el diálogo hiciera el trabajo? Mi impaciencia con "Regresando a casa" se aplica por igual a "El ferry de la isla de la prosperidad", un cuento con técnica diferente a la de

"Regresando a casa", pero de nuevo una clase de cuento muy familiar. "El ferry de la isla de la prosperidad" es un golpe de entendimiento, un cuento en el que se espera que el lector capte, un poco tarde y de súbito, algo que los personajes no saben. En este cuento hay una revelación oculta: uno de los personajes está loco. Ahora mi instinto —y es un instinto fatal para la intención de contar un cuento— sería aclarar de entrada: "esta muchacha se enredó con alguien loco de remate", y continuar en el asunto. De hecho no me siento impaciente con el tercer cuento. "¿Cuándo vino la música por este camino?" No quiero decir que se trate de un cuento exitoso, porque no funciona del todo como un cuento. Es una especie de nota extensa para una novela no escrita, un ejercicio en el sentido más verdadero. En este cuento me enseñé a mí misma, o comencé a enseñarme, cómo crear una tensión narrativa a partir nada más de la yuxtaposición de pasado y presente. Ojalá antes de escribir mi primera novela hubiera sabido yo lo que aprendí con este cuento. Y si no hubiese escrito este cuento nunca habría escrito mi segunda novela. Así de crudo e imperfecto como es, me parece con mucho el más interesante de los tres, y fue también el más difícil de publicar. Tardó tres años en aparecer, con el invierno del 67. Yo había empezado mi segunda novela, y nunca volví a escribir un cuento. Y dudo que vuelva a hacerlo.

VICENTE LEÑERO

VIVIR DEL CUENTO *

Para Agustín Monsreal

De esto que digo hoy ya han pasado como veintinueve, como treinta años. Era 1957, 1958; los años en que muere Pedro Infante, en que López Mateos es destapado y sube a la presidencia, en que los maestros desatan su gran huelga nacional, en que Luis G. Basurto estrena *Miércoles de ceniza* y Elena Garro *Un hogar sólido*, en que Octavio Paz publica *Piedra de sol* y Josefina Vicens *El libro vacío* y Guadalupe Dueñas *Tiene la noche un árbol* y Sergio Fernández *Los signos perdidos* y Carlos Fuentes *La región más transparente*.

En ese entonces yo escribía sin saber, y sin pensar; es decir, me sentaba frente a la Rémington negra de mi hermano Armando, máquina-tanque de teclas redondas

* Leñero, Vicente: "Vivir del cuento", en Varios autores: *Teoría y práctica del cuento*. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 77-86.

como corcholatas; y sin llevar de antemano planeado el tema, la atmósfera, la estructura, todo lo que después aprendería como muy importante para el escritor de cuentos, me ponía a hilvanar palabras sobre las amarillentas horribles hojas de papel Revolución. Escribía sin pensar, digo. El cuento se me inventaba solo, de veras, durante el recorrido por las cuartillas. Los personajes y las peripecias brotaban como quien destapa de golpe un bote de basura. Eran historias negras, o tristes; pequeños relatos cuya crudeza me espantaba luego y a la que un espíritu redentor agregaba el parche de la moraleja final a la manera del padre Luis Coloma o del padre Carlos M. Heredia, tan admirados entonces, aún hoy en el recuerdo pese a lo que pudieran opinar las nuevas generaciones que ya no saben ni sabrán jamás quiénes fueron Coloma y Heredia, hacedores de cuentos ejemplares durante mi madrugada literaria.

Escribía cuentos sin pensar, estoy diciendo: automáticamente, obsesivamente, frenéticamente: vapuleando sin parar la Remington desde la primera sangría de tres golpes hasta el punto final en la cuartilla seis o en la cuartilla nueve. Hasta ese instante, y a semejanza del corredor de los cuatrocientos metros luego de cruzar la meta, me ponía a jalar aire, a respirar con toda el ansia, a desinflarme finalmente sobre la silla agotado por el terrible esfuerzo sostenido. Desde luego no hacía caso de consejos. Me recomendaban meditar el tema, conformar en la imaginación la psicología de los posibles personajes, estructurar con todo esmero las etapas del planteamiento, del nudo, del desenlace, y por supuesto, primero que nada, antes que todo esto, estudiar a los sabios y a los teóricos de la ciencia y el arte del estilo. Y los estudiaba, claro que sí. Leía a Luis Alonso Schökel (*La for-*

mación del estilo), a Alberto Valenzuela Rodarte (*¿Quiere ser escritor?*), a Juan Antonio Ahumada (*El arte de escribir*), a E. M. Forster (*El arte de la novela*). Los leía con atención, hasta subrayaba párrafos y acotaba páginas, pero desde luego no ponía en práctica consejo alguno porque me ganaba la ansiedad de escribir, la cuerda suelta de sentarme y no pararme sino hasta el fin, el impulso maravilloso que hace muchos años se me extravió en el camino pero que en ese entonces me permitía escribir cuentos de una sola sentada, guardados luego en las tenazas de un fólter amarillo o publicados a veces en la revista *Señal*, donde hacía mis pininos periodísticos.

Pero sucedió que una mañana de 1958 me topé con la convocatoria lanzada por un efímero Frente de Estudiantes Universitarios de México que bajo el lema *Libertad, unidad y cultura* convocaba a un primer concurso nacional de cuento universitario cuyo jurado sería, nada más y nada menos: Guadalupe Dueñas, Henrique González Casanova, Juan Rulfo, Jesús Arellano y Juan José Arreola: todos connotados hombres de letras ya entonces, desde entonces, claro, por supuesto.

Me impresionó el jurado, me despertó ambición el monto de los premios (2 500 pesos al primer lugar, 1 500 al segundo), pero me ilusionó sobre todo la posibilidad de hacerme notar ante aquella gente culta que ya tenía boleto de butaca numerada en la luneta de la literatura nacional.

No acababa de leer la convocatoria al concurso cuando ya estaba ante la Remington-tanque escribiendo un cuento que también, como digo, se me fue ocurriendo en el momento de escribirlo. Esa misma tarde lo pasé en limpio de una sola sentada y lo titulé "La polvareda". Era un cuento de ambiente rural, por calificarlo de algún modo, que por supuesto copiaba al Rulfo admiradísimo.

mo a quien descubrí para mí dos años antes, cuando volaba a Madrid a comenzar una beca en el Instituto de Cultura Hispánica. Recuerdo que ahí en Madrid, durante la maravillosa clase de literatura hispanoamericana que impartía Gonzalo Torrente Ballester, me atreví a preguntar al erudito español qué lugar merecía para él el mexicano Rulfo entre aquellos gigantes que nos instaba a devorar y devorábamos: Unamuno, Baroja, Azorín, Machado, Camilo José Cela... Pero Torrente Ballester no había escuchado siquiera el nombre de Rulfo, y en el desdén con que lo dijo me sentí desde entonces humillado como mexicano y como escritor mexicano que ansiaba ser. Al terminar el curso obsequié a Torrente Ballester mi ejemplar de *Pedro Páramo*, pero nunca supe si lo leyó en ese tiempo o si ni siquiera lo ha leído aún. El caso es que en aquellos años yo, como la mayoría de los aprendices de escritores de mi generación, adorábamos a Rulfo como a un dios. Y lo copiábamos.

A los dos días de haber escrito "La polvareda" escribí un segundo cuento para el concurso mentado. Traté de que fuera un cuento radicalmente distinto en cuanto a tema, personajes, lenguaje, todo. No era rural ni rulfiano. Contaba ingenuamente la historia de unos jovenzuelos —entonces los llamábamos *juniors*— que robaban un carro, que se estrellaban en la carretera a Toluca y a quienes luego tenía que salvar papi de la cárcel. En el relato yo intentaba poner en práctica el recurso faulkneriano de la corriente de la conciencia —que también acababa de descubrir— y aunque no me salía muy bien me ayudaba a escapar de la influencia rulfiana. Al cuento le puse un título espantoso: "¿Qué me van a hacer, papá?" —el interrogante lanzado por el *junior* a su papi, al final del relato— y lo firmé como Gregorio, el mismo pseudó-

nimo con que escribía años atrás en un periódico preparatoriano. Para despistar a los jurados tecleé la versión en limpio de este cuento en una Smith Corona portátil de letra muy pequeña.

Escritos así, con dos tipos de letra distintos, y siendo dos cuentos de tema y estilo muy diferentes, los jurados nunca sospecharían —pensé— que los dos textos pertenecían a un mismo autor. De esa manera —seguí pensando— tendría yo dos oportunidades en la competencia en lugar de una, como quien compra al mismo tiempo dos billetes de lotería para duplicar su suerte.

Y así fue exactamente. Lo que no me ha sucedido jamás en la lotería me sucedió en la literatura. Al cuento "La polvareda" le dieron el primer lugar y a "¿Qué me van a hacer, papá?" le asignaron el segundo. Sin embargo, la noche de la entrega de premios en la sala Manuel M. Ponce, con el rector Nabor Carrillo como invitado, Enrique González Casanova, presidente del jurado, informó que él y sus compañeros habían decidido, luego de abrir los sobres y descubrir que los dos cuentos premiados pertenecían al mismo autor, darme sólo el monto del primer premio (los 2 500 pesos) y repartir los 1 500 del segundo entre quienes habían ganado el tercer lugar, Julio González Tejeda, y la mención honorífica, Martín Reyes Vayssade.

La verdad no me importó gran cosa esta decisión del jurado —me sentía por las nubes con el premio—, pero al concluir la ceremonia una voz se alzó de la concurrencia. Era la voz y luego la figura dificultosamente andante de Rubén Salazar Mallén quien subió al estrado para protestar —dijo— "por la injusticia cometida contra este joven escritor que gana dos premios y le dan solamente el dinero de uno —dijo—. No hay derecho". Enrique

González Casanova insistió que el jurado trataba de estimular a los otros dos concursantes, pero Salazar Mallén volvió a interrumpir, no para pelear con González Casanova —dijo— sino para dar a conocer a todos los presentes que ya que el jurado privaba a Leñero de 1 500 pesos, él de su propio bolsillo le entregaría quinientos pesos para compensarlo. Y diciendo y haciendo; el buenazo de Salazar Mallén, que era todo menos un hombre rico, extrajo su chequera, garabateó en un dos por tres las cifras y la firma, y me entregó el documento con un abrazo palmeadísimo. Mi terrible incultura literaria me hacía ignorar en aquel momento quién era el generoso Rubén Salazar Mallén, pero a partir de ese instante nació, con mi agradecimiento entrañable, una sólida y respetuosa amistad literaria que el tiempo disolvió sólo por culpa de la complicada ciudad. Amistad aquella de abajo hacia arriba, debo decir, porque siempre lo miré como un maestro de quien aprendí claves literarias importantes y quien me abrió los ojos al canibalismo de la cultura en México.

Por conducto de Salazar Mallén, en su circunstancial tertulia en el Café Palermo de la calle Humboldt, conocí más tarde a Jesús Arellano (el poeta que se atrevió a ofender en público a don Alfonso Reyes y que por eso mismo fue borrado del directorio intelectual), al nobilísimo Efraín Huerta, al extraordinario Juan Rulfo...

Juan Rulfo se empezó a burlar de mí apenas descubrió que yo daba clase en una escuela de periodismo de la Acción Católica y trabajaba en la revista *Señal*:

—Usted es por la señal de la santa cruz —me decía Juan Rulfo santiguándose en chunga y haciendo tropezar sus dientes con una risita ladina.

Ya antes me había parado en seco, cuando en la euforia de mi doble premio me le acerqué para decirle todo

lo que suele decir un joven a un escritor admirado: que he leído todo lo que usted ha escrito, señor Rulfo, y me parece maravilloso, señor Rulfo, y sobre todo, señor Rulfo, que admirándolo como lo admiro me da mucho gusto que usted haya formado parte del jurado que me dio el premio, señor Rulfo.

—No se haga ilusiones —me replicó Juan Rulfo—. Yo le voy a decir la verdad si quiere saberla. ¿Quiere saberla?

Dije sí con la cabeza. No alcanzaba a adivinar sus intenciones.

—Usted no ganó por unanimidad ese concurso, ¿sabía eso?

—Pues no.

—Tuvo un voto en contra, y ese voto fue el mío —remató, en seco—. No me gustó nada su cuento ese de “La polvareda”. Era mucho mejor el de González Tejeda.

Desde luego ya no busqué apoyo ni orientación literaria en Juan Rulfo. Me fui corriendo con Juan José Arreola. “Cuidado con Arreola”, me advirtió Salazar Mallén.

Leí, releí, corregí, reescribí, volví a leer y a releer y elegí por fin los que consideraba mis mejores cuentos. Ordenados en un fólter amarillo me presenté con ellos en el departamento donde vivía Juan José Arreola, allá por las espaldas del cine Chapultepec. Me había citado a las siete y media de la tarde, y a las siete y media de la tarde estaba yo tocando la puerta nerviosón. No me abrió él sino Orso, un chamaco como de trece o catorce años que allí mismo identifiqué como el hijo varón del maestro. Al rato apareció Fuensanta, diezañera, la menor de las hijas, y un poco más al rato el propio Arreola, agitando las manos como si las trajera mojadas y ganseando la cabeza de cabello muy chino, alborotado. Le

tendí el fólder amarillo de mis cuentos, pero antes de que pudiera completar la primera frase él ya estaba rechazando el fólder con un ademán y pretextando la atención de un asunto que lo iba a mantener ocupado unos diez minutos allá adentro, en las habitaciones íntimas.

Mucho me ilusionaba celebrar con Arreola, tal como lo había prometido en el momento de hacer la cita, una sesión de trabajo larga, severa, provechosa: él leería delante de mí algunos de mis cuentos y me señalaría aciertos, defectos, equivocaciones; me daría luego su juicio general; me indicaría por dónde seguir, cómo, de qué manera, una vez leídos a solas, con detenimiento, uno por uno, el resto de mis textos.

Ilusión fallidísima. La promesa de Arreola era quizá de muy buena fe, pero sus hábitos literarios lo hacían caer en mentira. Hacía mucho tiempo que él ya no leía a solas los cuentos de sus alumnos, sino que lo hacía, cuando lo hacía, en voz alta, delante de un grupo y únicamente durante el tiempo de su taller: el ya entonces célebre taller que Juan José Arreola impartía en el garage frío de una casa de Volga, domicilio del Centro Mexicano de Escritores.

Tardé en enterarme de todo: de la existencia del taller de Arreola, del Centro Mexicano de Escritores, de la costumbre que el maestro tenía de analizar allí, sólo allí, los trabajos de sus discípulos. Yo sería uno más a partir de ese momento. Lo era ya desde que Orso abrió la puerta, se asomó Fuensanta a curiosarme como si fuera un chango, y Arreola apareció y desapareció pretextando un asunto urgente allá dentro, en las habitaciones íntimas, luego de preguntarme:

—¿Juega ajedrez?

No supe qué decir. Tenía cinco minutos sintiéndome extraño en aquella estancia amueblada únicamente por una larga hilera de mesitas cuadradas con tableros pintados en la superficie que me recordaban el club de San Juan de Letrán, a donde mi padre iba casi a diario a jaquear rivales. Eso parecía la casa de Arreola: un club de ajedrez. Eso era también, a fin de cuentas.

—¿Juega? —volvió a preguntar acomodando las piezas en el tablero más próximo.

—Un poco.

—¿Qué tan poco?

—Un poco. Regular. Creo que soy medio malo.

Dejó de torcer y retorcer su cuello ganso. Me miró con sus ojillos de duende y sonriendo le dijo a Fuensanta:

—Juégale uno, a ver. Yo ahorita regreso para que veamos lo de sus cuentos.

Mintió.

Tanto como si hubiera maljuizado mi estilo literario, me sentí ofendido en mi amor propio al verme invitado a jugar ajedrez con una niña; pero la verdad es que tanto Fuensanta como Orso tenían un alto nivel de juego. A Fuensanta le gané con dificultad y con Orso sólo conseguí unas tablas vergonzosas, merced a un jaque continuo.

Cuando Arreola regresó a la estancia, no éramos Fuensanta, Orso y yo los únicos ocupantes sino además el enorme caudal de amigos y alumnos que todas las semanas, ese día de todas las semanas, se llegaban a casa del maestro a visitarlo, a conversar de literatura, a recitar López Velarde, a jugar ajedrez con Homero Aridjis, Eduardo Lizalde, José Antonio Camargo, Miguel González Avelar... También iban José de la Colina, José Emilio Pacheco, Beatriz Espejo, Fernando del Paso, Juan Martínez, la bellísima Fanny... Las tertulias se completaban

otro día de la semana en el taller de Volga: Tita Valencia, Carmen Rosenzweig, Elsa de Llarena y muchos más que se perdieron en el camino, como erratas.

Allí aprendimos a escribir a fuerza de escribir.

Oyéndonos en Arreola y aprendiendo de Arreola.

Una noche, al echarme a caminar con él por la calle de Volga, rumbo al paseo de la Reforma, me dijo, deteniéndose un segundo a media cuadra:

—¿Sabe qué necesita para volverse escritor, Leñero?

Pensé que Arreola me iba a confiar al fin la clave mágica de la literatura.

—¿Qué?

—Quitarse el segundo apellido. No se puede ser escritor firmando Leñero Otero. Es un versito horrible —me dijo.

Me fui pensando Arreola está loco, pero cuando publiqué mi primer libro suprimí para siempre el apellido materno. El libro fue editado por Jus. Reunía algunos de los cuentos guardados en aquel fólter amarillo y otros que escribí durante el taller de Arreola. No era buen libro pero era el primero: el de las ilusiones, el de los entusiasmos, el de las ansias de llegar a ser escritor por encima de todo. Cuentista, pensaba yo.

Treinta años después: ahora, a veces, de pronto, un día, me siento a la máquina para intentar escribir un cuento y las horas se me van frente a las teclas sin lograr concluir la primera cuartilla. La extraigo de golpe castigando el rodillo, la destruyo empuñando la mano con odio, la olvido para siempre tirándola al cesto de la basura. Ya no sé. Ya no puedo. Ya olvidé cómo se escribe un cuento.

BÁRBARA JACOBS

CÓMO EMPECÉ A ESCRIBIR *

Estoy aquí para hablarles un poco de cómo empecé a escribir.

La verdad es que se trata de un tema muy atractivo en el que pienso con frecuencia, pero cada vez que he intentado darle forma me veo cayendo en las tentaciones o fantasías en que caen muchos escritores y entonces decido dejarlo para otro momento. Lo malo es que ese otro momento llega, y por lo que hace a mí me ha llegado y no tengo más que enfrentarlo aquí, ahora, ante ustedes.

Las tentaciones o las fantasías a las que me referí y de las que he pretendido huir son las que a toda costa tratan de demostrar que uno es un escritor nato, o un lector tan dotado que aprendió a leer hojeando la *Divina Comedia* o *Don Quijote* y que a partir de los cinco años leía en varios idiomas y que cuando cumplió los veinte

* Jacobs, Bárbara: "Cómo empecé a escribir", en Karl Kohut, ed.: *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*. Actas del Simposio realizado en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt en enero de 1992. Frankfurt am Main, Vervuet Verlag, 1993, pp. 85-93.

podía lamentarse con Mallarmé de haber leído ya todos los libros.

Tan no es mi caso que, en este instante, me vi forzada a averiguar quién había dicho lo de La carne es triste, ay, y ya leí todos los libros. He sabido que la frase es de Mallarmé, pero lo he olvidado, y no confío en que, ahora que lo cito, lo recuerde para siempre.

Son muchas las cosas que determinan que uno se convierta en escritor, y no niego que algunas de ellas sean genéticas; pero me parece que las fundamentales tienen que ver más con el azar, con el ensayo y el error, más con la persecución de un sueño siempre inalcanzable que con leyes precisas. Las circunstancias te van llevando y tú, si entrecierras los ojos, harás bien en seguir las, en dejarte llevar, aunque lo que sientas sea, continuamente, una gran inseguridad.

Pero no se trata de ponernos filosóficos, entre otras razones porque el tiempo corre y yo estoy aquí para hablarles un poco de cómo empecé a escribir y nada más.

Pues bien, para no remontarnos demasiado lejos, y sobre todo para tratar de ser sincera, el primer recuerdo que tengo de mí interesada en ser escritora es de cuando yo tenía unos diez años de edad.

No voy a hablar de mi padre, ni de que yo trataba de imitarlo, gateando hacia él y hojeando a sus pies cualquier libro cuyas hojas sin duda arrugaba al pasarlas; tampoco voy a mencionar mi casa llena de libros, porque la verdad es que yo no entré en relación consciente ni con estos libros ni con mi padre lector sino hasta mucho después; mucho después, por ejemplo, del recuerdo que sí tengo del primer escritor al que conocí y de cómo me atrajo, la curiosidad que despertó en mí y de los sueños que desencadenó.

Esto sucedió en Acapulco, a donde había ido con mis padres y hermanos. Era la primera vez que íbamos ahí y fue la primera vez que yo vi el mar. Todo iba muy bien, me gustó mucho el mar y toda la cosa, pero de pronto apareció un joven en la playa que me llamó mucho más la atención que el océano y su grandeza.

Era flaco y usaba anteojos, del hombro le colgaba una bolsa cargada de libros, periódicos y papeles, llevaba sandalias, pero con calcetines negros debajo, los pantalones parecían quedarle enormes y no aparentaba tener calor a pesar de la camisa de franela que llevaba puesta, a cuadros rojos y grises.

Me encantó.

Se me acercó y me preguntó si quería que me construyera una Supercaminotera. Le dije que sí, sin entender del todo qué era una Supercaminotera pero sin reírme tampoco. Me senté en la arena y me dediqué a verlo hacerme su construcción de caminos y túneles.

Mientras él moldeaba, yo lo miraba y me imaginaba caminando juntos de arriba abajo por la costa. En su español especial me contó que era escritor y me preguntó qué iba yo a ser de grande; le dije que por supuesto escritora, aunque tuviera que usar lentes como él.

Una ola acabó pronto con la Supercaminotera, y a la mañana siguiente, cuando esperaba encontrarme a mi amigo para que me construyera otra, me estaba esperando sólo para despedirse, le habían dado trabajo en un barco y se iba ese mismo día, quién sabe hacia dónde y sin duda para no volver.

Por esos días, en el colegio me hice muy amiga de una niña de origen inglés que era toda una lectora y cuyo apellido empezaba con O'G. Su casa tenía chimenea y lo más cerca que estuve de leer fue cuando me sen-

taba en el sillón de lectura de su papá, ante el fuego, y veía el jardín por la ventana y me lo imaginaba salvaje, como deben ser los jardines ingleses, y cubierto de niebla.

Mi amiga inglesa no me inducía a leer en lo más mínimo, pero sí me contaba lo que leía. Y, si no se me antojaban sus lecturas, en cambio soñaba con tener un cuartito como el de ella.

Sus papás se vieron en la necesidad de acondicionarle una especie de gabinete dentro de la recámara que ella debía compartir con sus hermanas. Para que su luz, que permanecía encendida mucho tiempo en las noches, no las molestara a ellas, mi amiga lectora consiguió tener desde muy chica el privilegio de una habitación propia, y esto sí me parecía atractivo, incluso envidiable.

Por entonces, lo único que yo leía era la revista *Para ti*, que apenas hace unos años supe que era argentina y que había sido una publicación muy famosa. Los sábados, mi hermana y yo debíamos arreglar nuestros roperos. Sin embargo, en cuanto nos quedábamos solas, lo que en realidad hacíamos era sacar de un armario de abuelita estas revistas y leerlas.

Por esos días vimos por televisión una película que se anunciaba como inolvidable. Una mujer delgada entraba a un edificio por una puerta giratoria que empujaba con la mano derecha enguantada, y el hecho de que hasta la fecha no olvide esta escena me hace pensar, como entonces, en que las palabras tienen fuerza.

A través de la palabra, por ejemplo, entré en relación con lo prohibido, que, en aquellos años, se refería exclusivamente a cuanto tuviera que ver con el amor, de lo natural a lo turbio, a lo ocultable.

En este sentido, pienso en tres palabras: amantes, prostituta y deshonesto.

Por algún motivo, había leído en el diccionario la definición de amantes, y una tarde, camino a la clase de ballet, al ver a un hombre y una mujer de aspecto fino conversar y mirarse de cerca dentro de un automóvil estacionado frente a un parque, exclamé Son amantes. Mi hermana volvió la cara para verlos y los miró con seriedad sin decir nada; en cambio mamá me reprendió en inglés o en francés para que el chofer no entendiera. Eso no se dice, me amonestó, y la palabra cobró todavía más intensidad.

Algo parecido sucedió con el sustantivo prostituta. Mientras mamá le probaba a mi hermana un vestido ante el espejo, aproveché para leer en voz alta sólo el significado de esa palabra, segura, por no detenerme a pensar, de que la palabra podía ser no decible, pero no así su definición. Mi hermana pegó un grito y levanté la vista. Mamá, al oírme leer lo que leí, le había clavado un alfiler en el hombro. Eso no se dice, me repitió con énfasis.

Fue cuando me propuse con firmeza, como lema ideal de mi vida, pensar antes de hablar.

Era el tiempo en que solíamos ir a confesarnos, y yo, cada vez más temerosa de decir tanto ciertas palabras como ciertos significados, no sabía cómo dirigirme al confesor al que, precisamente, lo prohibido era lo que más le interesaba oír. Fue cuando me pareció más fácil, por vago, casi abstracto, acusarme de deshonesto que, al oído del sacerdote, susurrar qué actividades concretas metía yo dentro de un concepto como ése.

Para entonces había advertido que además de fuerza las palabras tienen diferentes poderes; no sólo despiertan la memoria sino que provocan emociones: asustan, enojan, hacen sonreír o sonrojarse a quien las oye o a

quien las dice. A mí me ruborizaba oír la palabra pipí, por ejemplo, tanto que nunca la dije.

Después Huxley me enseñó, a través de no sé cuál de sus libros, que había significados particulares y significados generales de las palabras y de las experiencias. Pensar por ejemplo en la palabra pellizco, ilustra lo que quiero decir. Todos sabemos lo que significa pellizco, de un modo general, pero sólo individualmente conocemos su significado al pellizcarnos y tener la experiencia particular de la palabra, y reflexionar sobre esto me ha liberado un poco del peso del uso de determinadas palabras, pues ahora sé que la carga individual que cada quien pone en ciertas palabras no es igual para todos y que, gracias a esto, podemos hablar sin el riesgo de entendernos plenamente.

En el colegio me gustaba más la clase de gramática que la de aritmética, y una tarea que nunca me costó trabajo hacer era la que llamaban composiciones. Debíamos escribir una composición sobre temas como Mi familia, Mi cuarto, Mis vacaciones, y siempre lo hice con gusto y con una letra clara pero no Palmer. Mi primer acto de rebeldía consistió en rechazar la caligrafía Palmer.

Pronto me hice amiga de otra niña lectora. Ésta, sin embargo, sí me indujo a leer. Me prestaba libros y me hacía preguntas sobre ellos para hacerme leerlos. Se llamaba Marisol.

Debo confesar que leer no se me dio fácil, como dicen. Me costaba trabajo concentrarme y encontrar interés y placer en lo que leía. Me gusta pensar que esta falla se debía a que al principio no cayeron en mis manos libros que a mí me apasionaran, pero sería un engaño afirmarlo. Es más próximo a la verdad sostener que fui y que he sido una lectora lenta, antojadiza, y que si bien con el

tiempo he llegado a leer mucho, asimismo es cierto que se debe más a que soy disciplinada que a una inclinación natural.

Con mi amiga Marisol, además, empecé a escribir.

Antes de ponernos a escribir, durante unos meses lo que hacíamos era contarnos cuentos como tarea. Yo le contaba uno y ella me contaba uno a mí. Los cuentos debían tener tema, personajes, argumentos, y no nos permitíamos salir con tonterías. A ella le gustaban los cuentos de odio y a mí los de amor. Así, paradójicamente, yo debía construirle a ella cuentos de odio y ella a mí de amor.

Recuerdo que para inspirarme pensaba en lo que veía en la vida a mi alrededor y luego lo deformaba un poco, cambiaba unas cosas por otras, y formaba cuentos de odio, de padres que les pegan a sus hijos, pero con detalles, con causas, con reflexiones, y Marisol se entusiasmaba tanto que me hacía describirle incluso los golpes, y si el papá azotaba al hijo con un cinturón, con la mano o cómo y con qué.

Un día Marisol decidió que mejor escribiéramos el cuento que nos contaríamos a la mañana siguiente. Así, puse la máquina de escribir sobre la mesa del comedor y, en la tarde, escribí mi correspondiente cuento, pero, por alguna razón desconocida, me salió de amor. Esto me preocupó porque pensé que Marisol no lo aceptaría, pues el amor era el tema que debía desarrollar ella, no yo, y no sabía qué hacer. Estaba cansada y no me daba tiempo de escribir otro.

Pero aquí intervino el azar y me salvó. No sé quién en la casa lo encontró mientras yo dormía y lo hizo pedazos. Yo lo encontré hecho pedazos en un basurero, y no era cuestión de juntar los pedazos. A Marisol le divir-

tió mucho lo que le había ocurrido a mi cuento, que llevé en pedacitos en una bolsa de plástico al colegio.

Fue un crítico, me dijo mi amiga; tu cuento ha de haber sido muy malo.

En eso me fui con mi familia nuevamente de vacaciones. Fuimos a un pueblo muy conocido por las canastas que tejen los de ahí. Caminábamos hacia y a lo largo de un río y yo sacaba libros de la biblioteca del hotel y los leía.

Uno de ellos lo tuve que pagar porque en la última página escribí un texto con pluma. El libro era una novela acerca de un alemán que tenía presos a dos norteamericanos en el sótano de su casa. Los presos se la pasaban platicando, uno con angustia porque se sentía preso y el otro más tranquilo, porque a pesar de estar tan preso como el otro, él se sentía libre. Por su parte, el alemán sufría porque la guerra había terminado hacía tiempo y él no quería deshacerse de sus presos. Su vida consistía en prepararles tres alimentos al día y bajárselos al sótano, y no quería renunciar a esa forma suya de estar acompañado y de pasar el tiempo.

Supongo que el libro me impresionó porque lo leía incluso mientras caminábamos al pueblo, y porque si no me hubiera impresionado no creo que me hubiera atrevido a inspirarme y escribir en él lo que se me ocurrió.

En el camino de regreso, por la Supercaminotera, seguí pensando en toda esa historia, y le daba vueltas, que es lo que hay que darse el tiempo de hacer cada vez que uno termina de leer un libro.

En todo caso, es lo que suelo hacer yo, y lo que constituye una de las causas por las que no he leído todo lo que para ahora podía ya haber hecho. Tampoco puedo dar por leídos libros que sólo he examinado, que he empezado a leer, de los que conozco algo pero no todo. Y

esto es porque no les he dado vueltas. Es más, hay libros que he leído y que sin embargo no doy por leídos sencillamente porque no les di suficientes vueltas y entonces se me han olvidado. Es que no puedo fingir que conozco lo que no entiendo o lo que no he aprendido a apreciar, sería deshonesto de mi parte, digo deshonesto para darle elasticidad a la palabra deshonestidad.

Pero había cumplido doce años de edad y empecé a usar anteojos.

En el colegio nos pidieron escribir una composición sobre un héroe y yo la escribí sobre Mike Hammer. Había leído muchas de las novelas en las que él era el detective héroe y veía sus series por televisión. Me gustaba lo cínico que era. Me enseñó el significado del concepto cinismo, uno de sus significados. Se enamoraba de una mujer que resultaba ser la asesina, entonces, cuando no le quedaba más que meterla presa, sonreía y decía "Otra que se me va".

A la madre que hacía de maestra mía no le gustó mi composición y, después de obligarme a ser examinada por las psicólogas del mismo colegio, tras una junta a la que mi papá se negó a ir, me expulsaron.

Entonces mis papás me mandaron a estudiar a Montreal, Canadá. Yo había ido muchas veces a Estados Unidos, por avión y por Supercaminoterías, pero no conocía Canadá, y Montreal me encantó. Me recordó la casa de mi amiga inglesa. Era, es, una ciudad entre norteamericana y europea. Y el colegio al que fui a dar también me fascinó.

Había librerías por todos lados, y una tiendita en la que una monja vieja y menuda vendía cuadernos de diferentes tipos. Precisamente en esta tienda compré el primer cuaderno de escritora propiamente dicho.

Yo llevaba mi cuaderno para arriba y para abajo. Anotaba en él los libros que leía, ideas para cuentos, y no sé qué más. Lo escondía tanto que lo hice visible. Y un buen día le llegó su turno. Una madre me lo quitó y otra, según ella para evitarme mayores problemas, lo hizo trizas.

A los quince años de edad compré mi primer escritorio con el sueldo de unas clases de lengua inglesa que daba en un colegio de enfermeras dirigido por las Hermanas de la Caridad, en Tizapán, un barrio de la ciudad de México.

El único requisito que exigí que tuviera el escritorio fue un cajón con chapa y llave.

El sueldo también me alcanzaba para comprar libros, y poco a poco fui llenando mi lado del librero que compartía con mi hermana.

Yo pasaba buena parte de mi tiempo en la vida social de mi mamá, las oía conversar a ella y sus amigas y supongo que la pasaba bien. Pero un miércoles por la tarde decidí cambiar esa forma de entretenimiento por otra. Y, así como sustituí la revista *Para ti* por los libros que me prestaba Marisol, y luego por los que yo fui comprando, sustituí las tardes con mi mamá por tardes ante mi escritorio.

Empecé a llevar un Diario, y cuando terminaba de escribir lo de un día guardaba el cuaderno en el cajón bajo llave. Y escribía cuentos que también guardaba.

Un día fui a pedir trabajo en la Librería de Cristal, y el señor Giménez Siles me entrevistó y me dio un consejo. Se dio cuenta de que mi interés por trabajar en una librería era romántico. Yo creía que ahí iba a poder leer y él sospechó que ésa era mi intención y me dijo, casi sonriendo, que me daba el trabajo siempre que no encontrara otro que me fuera más conveniente.

En eso apareció en mi vida otra amiga, ella sí ya no sólo lectora sino escritora. Leyó mis papeles y me animó a llevar el conjunto a un editor y yo le hice caso.

Elegimos Siglo XXI porque la casa en la que estaban las oficinas nos recordaba novelas inglesas o no sé qué. Y el director, el propio doctor Orfila, nos recibió y fue muy amable con nosotras. Hojeó mi manuscrito y me recomendó ir a un taller de narrativa en la universidad.

La tarde que fui a una sesión de ese taller la pasé muy mal. Además de la escritora que conducía el grupo de jóvenes escritores, había dos escritores invitados: un poeta y una novelista que hasta a mí me sonaban como famosos. Y precisamente el poeta pidió hojear mi manuscrito y dispuso leer en voz alta un fragmento tomado de no sé cuál de mis páginas. Su opinión fue que a donde yo debería ir era a consultar a un psicoanalista.

Mi amiga escritora me esperaba en el estacionamiento y le bastó con ver mi cara para ni siquiera preguntarme a dónde ir. Era de noche, y nos fuimos un buen rato por la Supercaminotera a Cuernavaca, sin hablar.

Pero yo seguí leyendo y escribiendo, casi como si nada, sólo que en realidad cada vez con los ojos más abiertos.

Así, por fin un día escribí algo que sí tenía un aspecto casi seguro de ser Algo. Y se lo mostré a un amigo en la universidad, porque para entonces yo ya era universitaria.

A mi amigo le gustó lo que él mismo llamó mi cuento y, el 5 de julio de 1970, domingo de elecciones en el país, mi cuento apareció publicado en el suplemento cultural de un periódico de México.

Me pareció simbólico que saliera en un día de elecciones, lo que para mí significó que por fin había elegido camino, o que por fin el azar me daba una señal clara de qué camino había elegido para mí.

Ese domingo en la mañana, en vez de ir a votar fui al puesto de periódicos más cercano y compré no sé cuántos ejemplares del periódico en cuestión, mismos que no guardé bajo llave en ningún cajón.

Luego vinieron los primeros rechazos. El del gran jefe de redacción del suplemento más importante del país por aquellos años, que me dijo, después de varias semanas de no poderme recibir tras haberle sometido un cuento, que, si yo le cambiaba el punto de vista, de primera persona a tercera, o al revés, tal vez entonces sí lo publicaría. O el de la atenta recepcionista de la revista literaria más prestigiosa del país por aquellos años que me dijo, no bien le pregunté qué pasos seguir para someter un texto a la mesa de redacción, que No, que publicar ahí era muy difícil, y me encaminó a la puerta de salida. O el del exitoso joven escritor más prometedor del país por aquellos años que, después de pedirme un cuento para una antología de jóvenes cuentistas me lo devolvió pues me negué a cambiar un adjetivo por otro que él sugería, y a poner una coma en donde a él le parecía que una coma hacía falta.

Pero antes de eso, y antes incluso del día en que apareció publicado mi primer cuento, habían sucedido otras cosas determinantes para mi futuro como escritora.

Si no tienes nada que decir, me decía mi papá de vez en cuando, es mejor no decir nada. Y entonces yo permanecía en silencio días enteros y me señalaban y me acusaban de taciturna y de huraña.

Pero para esto yo sí tenía inclinación natural. De muy niña, por ejemplo, había perdido los dientes de leche y me había ganado el apodo de Chimuela. Y tal vez esto contribuyera a que procurara tener la boca siempre cerrada, hablar lo menos posible. Pero si se pierde una

de las facultades, lo más natural es que otra se desarrolle doblemente. Y así, era natural que yo tendiera más a escuchar que a hablar, a encerrarme a escribir que a reunirme con nadie a conversar.

Por estas características evidentes, fue extraño que una vieja maestra me eligiera a mí para declamar no sé qué poema ante alumnas, maestras y padres de familia, el día de fin de cursos. Yo tartamudeaba, y esto me cohibía. Pero cómo asegurar que más bien no era al revés, es decir, si, porque de naturaleza era cohibida, al tener que hablar tartamudeaba. O cómo asegurar si la maestra, con su gesto, quiso más bien ayudarme que no exponerme al ridículo. Como quiera que haya sido, a la hora de la hora, el maestro de ceremonias no me anunció y yo no tuve que declamar el poema que había ensayado.

Sin embargo, este incidente había tenido ya dos consecuencias negativas. Para empezar: haber sido elegida me había ganado la enemistad de María Elena, de mis compañeras la que merecía el honor y tenía el derecho porque en verdad poseía el talento de la declamación.

La otra consecuencia negativa fue que, si antes del incidente yo tartamudeaba, a partir de él la perspectiva de tener que enfrentarme a un público fragmenta no sólo mi voz, sino mi espíritu, es más fuerte que yo y prefiero evitarla.

También contribuyó a mi aislamiento, tan propicio para el escritor, otro incidente que tuvo lugar muy al principio de mi adolescencia. Un día salí a comprar papel y cuando regresaba, al pasar frente a un parque en el que un grupo de niños jugaba, me apedrearon. En ese tiempo, lo tomé muy mal. Pensé que significaba que esos niños no me querían específicamente a mí, y de ahí extrapolé el asunto y llegué a la conclusión de que todos los ni-

ños me odiaban, y los jóvenes, y los adultos. Por eso asimismo me encerré todavía más y hablé todavía menos.

Si estas cosas me encaminaban a escribir, tuve que renunciar a otras para decidir de una vez por todas que lo mío era la literatura y nada más.

Cuando intenté estudiar medicina, para conocer profundamente al ser humano en sus peores momentos, compré la *Anatomía* de moda por aquellos años, un libro grueso y pesado. Las ilustraciones fueron algunas de las causas determinantes para que pronto abandonara mi deseo de estudiar esa carrera. La primera autopsia que vi, de un joven que yo creía hecho de cartón, según me pareció al tacto, fue otra de estas causas. Saber que había muerto a golpes todavía me subleva de un modo intolerable. Pero lo bueno fue que todo eso, acumulado, me llevara una mañana a una librería a cambiar el tomo de *Anatomía* por las *Obras completas* de García Lorca, un volumen en las ediciones de Aguilar.

Leí una autobiografía que me llenó de ideas, la más importante, que mi vida podría ser narrable. La que había leído, que no sé cómo llegó a mis manos, era la de Havelock Ellis, inglés, psicólogo, ensayista y crítico de arte. Quizá le debo a él, o a su autobiografía, haber creído que yo también podría estudiar psicología y aprender ahí del hombre todo lo que yo quería saber.

Es que hay un momento en el que todos creemos que somos todopoderosos. También quise ser bailarina. Y después de años de práctica, también a eso renuncié.

El campo se va limitando. Ante todo, me atraía más escribir, y me atraía leer. Estudié francés y estudié inglés, como lenguas y como literaturas. He leído más español que ninguna otra lengua y la estudio como si la aprendiera un extranjero. Me atrae el árabe, y tengo de-

recho a él y a su cultura porque mis antepasados son libaneses. Oí el árabe suficiente en mi infancia como para poder retomarlo con naturalidad cuando llegue el momento.

Pero creo cada vez más en las limitaciones, en que cada quien puede únicamente lo que puede, pero que, si lo sabe y lo acepta, lo que puede, aunque sea poco y reducido, se le desenvuelve y se le convierte en una fuente inagotable. Digo esto porque, si me orillan, tendría que revelar que sé muy poco, que los libros que de veras conozco, y leo con pasión y con frecuencia, son poquísimos: a veces un cuento dentro de todo un libro, un ensayo, un poema. Y sé que de esto, que es poco, debo extraer siempre algo nuevo, porque es lo único que poseo, y que llevo conmigo a dondequiera que vaya.

Hice muchas cosas, di clases, traduje. Pero poco a poco me he ido dando cuenta de que la cantante de rock Janis Joplin tenía razón cuando dijo, desgarrada y dulce, que bastaba con que hicieras una sola cosa bien hecha para triunfar en este mundo, sólo una cosa, pero bien hecha. Y lo que yo quiero hacer, bien hecho, es escribir.

Si nada de lo que he expuesto hasta aquí prueba o explica mi afición por escribir, lo que quizás la valide sea la existencia en mi infancia de dos regalos definitivos. Mi madrina me regaló de niña un cuaderno empastado, con filis de oro, con la designación de Diario en la portada. Y un tío mío, que también había empezado a estudiar medicina y que después también la había abandonado, me regaló un pequeño escritorio de madera, de adorno, de los que llaman de cortina. Todavía lamento haber perdido estos dos objetos, buenos augurios para lo que siguió.

Escribir es una actividad, más que aislada, secreta. Mientras menos saben los demás qué está haciendo un escritor cuando está escribiendo, más libertad de acción tiene. Debe desprenderse de todos y de todo cada vez que pueda y a hurtadillas encerrarse. Debe resguardar esta libertad, incluso a base de mentiras. Debe despistar. Su único verdadero compromiso está con su escrito, al que ha de entregarse en cuerpo y alma, en el que ha de verter toda corriente de su ser y de su vida, sin sujetarse a otro principio que el del arte y a otra exigencia que la de la belleza.

Para escribir bien se necesitan dos actividades paralelas: leer y vivir, que son, ultimadamente, los únicos dos quehaceres cotidianos en los que pongo toda mi esperanza.

SERGIO PITOL

DOMAR A LA DIVINA VIDA*

Casi toda mi narrativa guarda una estrecha relación con mi vida; hay una especie de juego biológico entre mis relatos y las distintas etapas estéticas, entre la evolución de mi propia vida y los muchos cambios que han existido en ella.

Faulkner y los primeros relatos

En los primeros relatos que suceden en Huatusco (un Huatusco mítico llamado San Rafael) o en Córdoba, el modelo faulkneriano me parecía el ideal. Estos relatos fueron escritos después de la sacudida que me provocaron las primeras lecturas de Faulkner. Cuando él hablaba de Yoknapatawpha y de los distintos linajes de dicho

* Pitol, Sergio: "Domar a la divina vida". Entrevista de Rafael Antúnez, en *Tierra Adentro*, México, núm. 63, enero-febrero 1993, pp. 11-14.

condado, de las tensiones entre la gente del lugar y los extranjeros que han transformado los hábitos de la región; eliminando, degradando los prestigios que han hecho célebre a esta región, este Sur mítico de Faulkner, yo sentía todo esto muy ligado a mi vida, a mi situación personal; el abatimiento (después de la Revolución) de los ranchos y de las haciendas italianas, la tensión entre un mundo de gente que impone otras costumbres y aquella que queda arraigada, que no quiere salir del mundo anterior a la Revolución. Luego estaban las tensiones étnicas, las tensiones del lenguaje de toda esta gente que había vivido en México tres o cuatro generaciones y que de alguna manera se sentían ligados a esta tierra, a estas costumbres, pero que eran ajenas al resto del país. La liga de ellos con Italia, con Europa, era muy fuerte. Y esto, creo, es muy semejante al mundo que puebla *El sonido y la furia*, *Sartoris*, *¡Absalón, Absalón!*

También estaban los mitos perdidos en los cuales tratan de establecerse los personajes. Por ejemplo, mi hermano y yo fuimos huérfanos desde muy pequeños y vivíamos con mi abuela y un tío a quien casi nunca veíamos. La casa era mi abuela, como sucede siempre con la figura materna, y en mi abuela el registro de la memoria era muy fuerte. La habían mandado de pequeña a estudiar a Italia (mi familia tenía un pequeño castillo a orillas del Po) y estos años en Italia estaban vivísimos para ella, y la memoria continuaba este registro hasta el momento de la Revolución (el momento del derrumbe). Todo lo demás era para ella una circunstancia efímera, el presente era como una lluvia temporal, como una nube de mosquitos que pasan y desaparecen; y el mundo que prevalecía, que la rodeaba, la gente que la visitaba, eran personas que pertenecían a otro México, a otra etapa de la

historia, que estaban arraigadísimos en el pasado. Cuando conversaban, hablaban de cosas que habían sucedido treinta o cuarenta años atrás como si fueran acontecimientos del día, se volvían a ver los mismos personajes o a veces surgía algún nuevo incidente en los recuerdos, algún nuevo protagonista. Esto era su vida. Por eso cuando leí a Faulkner me pareció un autor que me tocaba de modo muy cercano, porque su mundo era el mismo que el mío, desde luego con muchas diferencias regionales y religiosas, pero sentía con él afinidades, coincidencias muy profundas. Cuando iba a pasar temporadas de vacaciones con mi abuela paterna, en Potrero, visitaba la casa donde se había casado mi abuela, cascos de hacienda que se mantenían de milagro, con un enjambre de gente inmenso viviendo ahí (familiares, sirvientes, trabajadores). Esa densidad humana era muy fuerte, pero todo era pasado. Aun de pequeño tenía esta sensación. A diferencia de ellos sentía que eso era pasado, sentía que eso no era algo vivo ni tenía relación con la vida. Sentía la opresión de todo eso que a ellos los mantenía con vida y daba sentido a su existencia. Yo lo sentía como una verdadera presión, aunque no por ello los menospreciaba. Había una complejidad de sentimientos: entre amor y odio, entre aborrecimiento y la necesidad de aquellos valores, de aquellas imágenes que se iban creando todos los días en estas casas.

De manera que cuando empecé a escribir, me sentía absolutamente ligado a este mundo. Quizá también por eso una lectura fundamental en mi adolescencia, casi desde mi niñez, fue Tolstoi; es decir, la lectura de mundos que estaban negando el presente, mundos que no buscaban nada sino que se alimentaban de raíces. Y al sentir esta proximidad entre Yoknapatawpha y la re-

gión donde había crecido, fue natural que el estilo, la forma creada por Faulkner se transplantara a mis cosas.

Hace mucho que no releo a Faulkner, pero cuando lo he hecho me sigue pareciendo una maravilla *El sonido y la furia*, me sigue pareciendo un prodigio ¡Absalón, Absalón!, pero lo siento lejanísimo, no encuentro ya una afinidad con él.

Descubrimiento de Roma

El hecho de vivir ligado a una familia de estas que te he descrito, a estas costumbres y a estos recuerdos de Italia, me hizo, en la adolescencia, tener cierta reacción a todo eso. De tal manera que la primera vez que fui a Europa, hice un itinerario en el que no incluía Italia. Sentía que ésta era una afirmación (no pedí visa italiana a mi salida de México) y la mantuve fuera de la ruta que pensaba seguir. Viajé un poco y en determinado momento caí en París como era natural. Ahí me encontré a unas amigas que estaban a punto de salir hacia Italia y me convencieron para que hiciéramos el viaje juntos. Visitaríamos la parte griega de Italia: Calabria, Sicilia, veríamos la arquitectura, las magníficas construcciones que aún quedaban en el sur de Italia... Esa razón me hizo pensar que no iba a ir a Italia, sino a la Hélade Latina. Me tuve que ir un poco más tarde que ellas, pues tuve que quedarme en París para tramitar mi visa. Entonces me fui solo en el tren, y cuando pasé por un lugar al lado de un río y supe que era el río Po, me produjo una emoción tan deslumbrante, tan intensa. Ése era el río que siempre aparecía en los relatos de mi abuela, era el río que tenían que cruzar en una barca para ir a la es-

cuela. Y cuando llegué a Roma, llegué muy perturbado, muy emocionado. Y el deslumbramiento que me produjo Roma fue de tal manera intenso que me reconcilié, me hizo sentir que era una cultura que me pertenecía también; no por las razones admitidas en el medio en que yo había crecido, sino por otras muy diferentes, muy contemporáneas, muy deslumbrantes: la discusión política que en esos momentos, a principios de los sesenta, se daba; las librerías, la sensación que daba caminar por las calles. Recuerdo que con mis amigas fui solamente a un par de lugares. Ellas siguieron el viaje que habían planeado y yo decidí que no tenía sentido para mí continuar. Lo que yo quería era ver Italia, y regresé a Roma. Y en lugar de pasar unos cuantos días como había planeado, me quedé más de un año.

Ahí experimenté emociones distintas y nuevas. Por ejemplo, la salud. Por primera vez sentí que no era un niño o un adolescente enfermo, que no tenía que cuidarme como me había cuidado toda la vida; sentí el cuerpo, sentí el placer del contacto con la calle, con el mundo, con la vida, con el eros. Y entonces advertí que mi primer libro de cuentos, publicado poco antes de ir a Europa, formaba parte de un periodo totalmente delimitado. Tuve conciencia de que aquello había sido una forma de encontrar mi respiración, de purgar todo ese pasado, de despojarme de él, de este pasado mío no vivido por mí, de dejarlo en paz y comenzar cosas nuevas. Entonces el estilo tenía que ser absolutamente diferente. No fui totalmente consciente de que tenía que cambiar de estilo, sino que estaba abierto a nuevas formas. El barroquismo y la compleja sintaxis de mis primeros cuentos me parecía un estorbo, un freno a cualquier forma de escritura. Ya me sentía mucho más cercano a otras formas

de escritura. Recuerdo que en un viaje por tren en Italia leí *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, novela de un estilo muy complejo que me produjo una emoción impresionante. Era muy buena esa forma, muy poderoso su mensaje y su relato. Y el mundo que describía Lowry en *Bajo el volcán* era un mundo de extranjeros, donde intervenían cosas muy contemporáneas: la política, la reflexión sobre la cultura, las situaciones existenciales, la autodestrucción... Y yo vivía un mundo de alguna manera semejante. Porque uno al llegar al extranjero, con las primeras personas con las que habla, son otros extranjeros que va uno encontrando en el viaje.

De esa manera volvía a repetir la situación de extranjería de mi niñez, pero con otras motivaciones cuyas resonancias me llegaban desde la realidad, inmediatamente y no filtradas por el medio familiar. Y en ese momento me sentí liberado. Fue después de que escribí un cuento, "Tiempo cercado", en el que ya hay un corte con todo lo anterior. Y a partir de ese cuento fui desplazando otros temas que formaron parte del libro que se llamó *Los climas*. Eran visiones de viaje, personajes vislumbrados en un momento determinado, generalmente dramático. El tema fundamental de esta segunda etapa es el enfrentamiento, por lo regular de un adolescente o de un hombre muy joven (casi siempre un escritor o una persona que tiene disposición hacia la literatura) que se enfrenta por primera vez a sí mismo, que trata de encontrarse a sí mismo a través de la confrontación con hábitos, culturas, lecturas e idiomas diferentes. A partir de ese momento se marca una evolución hacia las formas posteriores, hacia las formas que van a ser más o menos permanentes en mi escritura. Esta será una etapa que culminará con *Juegos florales*, e incluye todos los cuentos escritos posteriormente a "Cuerpo presen-

te", los cuentos de *Los climas*, de *No hay tal lugar*, de *Asimetría* y por supuesto *El tañido de una flauta*.

Después de "Cuerpo presente" casi todos mis relatos tienen un pie en Italia y un pie en Veracruz, Córdoba, Huatusco, Xalapa o Papantla. Es un contrapunto que se ha mantenido vivo entre estos dos mundos sin querer, sin pretender de ninguna manera hacer una confrontación, sino más bien como mundos diferentes con vasos comunicantes que los complementan.

En este periodo hay una preocupación mucho mayor por la forma, pero ya no es una forma vegetativa como esa sintaxis faulkneriana que respondía a un modelo muy determinado, sino es una forma que se nutre de elementos muy variados.

Borges y la forma

Desde el principio, desde antes de escribir, en los momentos en que sentía la proximidad activa con la literatura, uno de mis autores fundamentales ha sido Borges. Él ha sido para mí un autor total, permanente. En Borges aprendí la importancia formal del arte. Fue a partir de esos momentos que empecé a escribir los relatos de viajes. Fui haciendo experimentaciones con la forma. Me interesaba muchísimo, nunca he sabido por qué, esta especie de novela incluida en otras novelas, estos intentos de metaficción, estas historias donde hay un escritor que escribe una novela...

Éstas eran cosas que estaban de moda, muy de la época: en el cine, en la novela. Había una presión desde el punto de vista formal que era, a momentos, muy opriente. El desprecio a la narración, que en esos tiempos

se produjo de una manera muy fuerte, muy visible con el surgimiento de la antinovela y otras formas literarias, abrumó de una manera tremenda a mi generación. Era una época en la que daba vergüenza decir que uno leía a Stendhal o a Stevenson, Dickens era un autor para la basura. A los rusos se les admiraba por su lejanía, por otras cuestiones, pero la atención fundamental se daba a los ejercicios puramente formales. De ahí que naciera tanta literatura muerta. Recuerdo en Italia a toda una serie de autores que ahora son ilegibles; en ese momento eran muy difíciles de leer, tenía uno que hacer un esfuerzo muy grande, pero, de alguna manera, lo gratificaban a uno por estar en contacto con todas estas cosas que estaban en el aire y sobre las que se hablaba tanto. Y en el cine era lo mismo, el cine francés, el cine italiano, estaban sumergidos en esta experimentación necesaria que dejó toda una cauda de desastres: mató muchas vocaciones, muchas posibilidades literarias.

Yo luchaba por hacer una literatura formal pero sin prescindir de la narración. Para mí la narración ha sido fundamental, lo que escribía era básicamente por la necesidad de contar algo, de contar una historia. Mis dos primeras novelas, *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*, están en este vaivén y participan de ambas posturas.

El tañido de una flauta se inició como un cuento: "Ícaro", producido por influencia de un pequeño viaje, por un personaje conocido al sur de Yugoslavia. Era un poeta italiano que había llegado a vivir ahí, a escribir y que no había escrito; vivía casi como un mendigo, era viejo y estaba aniquilado. En ese viaje escribí el bosquejo y después me resultó imposible alejarme de este mundo, empecé a pensar, a tomar notas sobre circunstancias po-

sibles, ampliaciones del tema, hasta que se formó la novela.

Juegos florales es la novela más experimental que he escrito. Se alimenta de estas preocupaciones por la forma, por encontrar nuevas maneras narrativas, es una especie de metaficción, pero en la que cada uno de los juegos formales contribuye a dinamizar la historia, a contar una historia determinada. Y en este sentido ha sido para muchos críticos la más desconcertante de mis novelas.

La vida diplomática

En 1972 me propusieron irme de agregado cultural a Polonia (yo hablaba polaco, había traducido varios libros y conocía la cultura polaca. La suya ha sido una literatura muy nutricia, muy importante para mí). A partir de ahí, seguí muchos años en el cuerpo diplomático en distintos países, sobre todo del este europeo. Fue una experiencia apasionante.

En 1983 fui nombrado embajador en Praga. Ahora bien, entre mi vida de escritor itinerante (que había sido libérrima) de 61 a 72, a la vida como agregado cultural, no hubo mayores cambios. Me movía siempre en el mismo medio: los escritores son siempre iguales, las riñas se dan de manera semejante. Me movía entre gente de letras, gente de teatro, investigadores de la literatura mexicana... Y mi vida no tuvo mayores complicaciones, salvo que vivía más cómodamente y me podía dar buenas vacaciones. Pero, como decía, en el 83 fui nombrado embajador en Praga, y ése sí fue un cambio muy importante, muy radical, porque ya no podía moverme con la

libertad anterior y el mundo que trataba era un mundo político, era un mundo protocolario. Ya no eran las delegaciones artísticas o de estudiantes, sino que eran delegaciones oficiales, algunas de alto nivel. El mundo que tenía que tratar allá era de funcionarios, de embajadores, representantes de jefes de Estado. Los primeros meses los pasé con gran embarazo.

El trato con esta gente, con este lenguaje estereotipado, este lenguaje de frases hechas, que se pronuncian para no decir del todo algo o para insinuar algo, este lenguaje que yo encontraba absolutamente muerto era contrario a mi forma de comunicación. Entonces, cuando empezaba a escribir, me brotaba un lenguaje mucho más salvaje, mucho más incontrolable, mucho más ligado al subconsciente, irrespetuoso; la dicción misma, los temas que se me ocurrían siempre tenían algo de caricaturesco. Era quizá la forma de encontrar el equilibrio con una vida que tenía mucho de caricatura y de una solemnidad brutal. Entonces, en las formas paródicas que escribía, lograba nivelar la balanza, el equilibrio necesario.

El desfile del amor

Yo había querido siempre escribir una novela que fuera a la vez novela histórica, que fuera una novela política, que fuera una novela policiaca, que estuviera situada en una época determinada del pasado. Y en un momento dado, por distintas circunstancias, esto se logró y así surgió *El desfile del amor*.

En una ocasión fui a una exposición, centenario de Egon Erwin Kisch, que fue un cronista importantísimo (checo de habla alemana). Y ahí encontré fotos de Kisch

en México en donde pasó casi toda la guerra; él venía huyendo de los decretos raciales. Y ahí encontré fotos sensacionales, que si las hubiera visto aquí quizá no me hubieran impresionado tanto, pero verlas en un museo de literatura en Praga, en donde había fotos de personajes muy importantes de la época: Diego Rivera, Frida Kahlo, Carlos Chávez, la gente de la época con Kisch, con escritores centroeuropeos, aristócratas, con príncipes, con artistas de Hollywood; todo ese medio que se produjo durante la Segunda Guerra. Al ver la exposición llegué a mi casa con la idea clarísima de cómo utilizar todo ese material que había estado reuniendo durante mucho tiempo. Y entonces surgió *El desfile del amor* y las otras dos novelas que complementan la trilogía.

Ahora bien, al volver a México y después de escribir *La vida conyugal*, cuyo esbozo inicial ya había escrito en Praga, sentí que daba fin a una nueva época; una vez cambiadas las circunstancias, como me ha sucedido en otras ocasiones de mi vida cuando ha habido cambios importantes.

Si ahora quisiera emplear el estilo de *El desfile del amor* en un nuevo relato, sería artificioso, me resultaría un poco mecánico. Ya en *La vida conyugal* me resultaba un poco mecánico todo esto. Por eso estoy pensando cambiar. Al volver a Xalapa he sentido un gran interés por escribir una nueva novela. Al volver a este lugar tan cercano a la región de mi infancia, me han surgido otro tipo de necesidades que, de alguna manera, están más cercanas a mis relatos iniciales pero que seguramente se van a beneficiar de todos estos años de experimentación, de mutación del lenguaje.

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

LA CORTA VIDA FELIZ DE ALFREDO BRYCE*

Siempre recordaré con nostalgia infinita aquellos cinco años en que fui escritor y punto. Empezaron durante el verano europeo del 65 en la pequeña ciudad italiana de Peruggia, al cabo de mis primeros nueve meses en París, intensos, felices, plagados de breves desplazamientos a Londres, Bruselas, Amsterdam y varias ciudades alemanas. Me pregunto ahora si huía de algo cada vez que abandonaba París y creo que debo inclinarme ante una respuesta afirmativa: huía de mí mismo, de un enorme y bastante justificado temor a no ser el escritor que durante años había soñado ser. Todo sonaba a farsa en los siete años transcurridos en Lima, desde que abandoné el colegio San Pablo para ingresar a la Universidad de Cambridge, en Inglaterra (llegué incluso a prepararme para aquellos exámenes y trámites), y terminé matricu-

* Bryce Echenique, Alfredo: "La corta vida feliz de Alfredo Bryce", en *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, pp.110-116.

lado en la Universidad de San Marcos, en Lima. En Cambridge iba a escribir y estudiar literatura; en San Marcos, en cambio, por obra y arte de una tenaz oposición de mi padre, no logré escribir una sola página y terminé graduándome de abogado siete años después de haberles dicho a mis compañeros de colegio que pronto verían mi primer libro impreso.

París era demasiado grande y hermoso e importante como para que uno no dudara de algo y a lo mejor yo no había nacido para escribir ni para ser hombre de literatura, ni siquiera para ser abogado, cosa que por lo demás ya había quedado ampliamente demostrada ante los pobres abogados que me tuvieron de practicante en sus bufetes limeños. Ante el temor de no haber nacido para nada y de estarlo descubriendo nada menos que en París, tal vez lo mejor era huir y huía por todas aquellas ciudades europeas tan propicias para un buen aturdimiento del cuerpo y del alma, de la vigilia, el sueño, y los sueños de una adolescencia que de pronto había cumplido ya los veinticinco años de edad con todas sus cuartillas en blanco tal vez para siempre. ¿Qué sería de mí entonces? ¿Quién era y qué quería Alfredo Bryce en la vida y de la vida? ¿Para qué había gozado estudiando literatura al mismo tiempo que un millón de leyes absurdas? ¿Para qué había estudiado idiomas alegando que se negaba a leer traducciones, por ejemplo? ¿No había un lugar en el mundo donde uno pudiera retirarse unos meses sin aturdimiento alguno? Alguien me habló entonces de Peruggia y la palabra me sonó a serenidad y a cóncete a ti mismo de una vez por todas, pedazo de imbécil.

Siempre he creído que la primera página que escribí en mi vida fue la venta de aquel billete de regreso a Lima con cuyo importe regresé a mí mismo, al mucha-

cho ordenado y estudioso que había soñado escolarmente con ser escritor y que tanta oposición paterna y tantas burlas de amigos incrédulos habían alejado de sus cuartillas en blanco. Hacía nueve meses que mi madre me escribía puntualmente cada semana y me preguntaba por aquellas cuartillas que yo sólo llenaba con respuestas también puntuales pero en las que le hablaba de todo menos de un cuento o de un proyecto de novela. Ella había sido la única persona que me había declarado escritor a diestra y siniestra. Ella había tenido paciencia y confianza y por eso en el tren rumbo a Peruggia sus cartas al escritor ocupaban un lugar privilegiado en el ligero equipaje de mi debut italiano y literario.

No habían pasado ni cuarenta y ocho horas de mi llegada a Peruggia y estaba llorando de emoción y además no me lo podía creer. Una habitación de estudiante, las obras completas de varios clásicos rusos, y la mesa de trabajo ante un espejo. Sí, nada menos que ante un espejo porque hasta quería ver el sonido de mi Hermes portátil y el primer párrafo aquel que había escrito en mi vida y que además me gustaba mucho porque decía cosas que había querido expresar toda mi vida. Esta vez era yo quien me había bautizado con el nombre de Alfredo Bryce y había elegido la profesión de escritor y punto. Pero esto de escritor y punto no es tan fácil porque nacer de nuevo implica también crecer de nuevo y yo siempre como que he crecido bastante mal. Con gran dificultad, en todo caso. Pero aún faltaban como cinco años para dejar de ser niño y hoy puedo recordar esa primera infancia literaria y parafrasear aquel extraordinario relato de Ernest Hemingway sobre los hechos de una breve vida feliz y hablar de la corta vida feliz de Alfredo Bryce.

Un gran amigo fue testigo de mi segundo nacimiento en Peruggia. Su nombre es François Mujica y me enorgullezco de mantener con él una correspondencia que hoy tiene ya como veintitrés años... Este "divino calvo" de la amistad había viajado conmigo a Francia en aquel otoño (primavera, más o menos, en el Perú), y debía regresar pronto a Lima. Había viajado también con él por Bélgica, Holanda y Alemania, en mis famosas fugas con aturdimiento y miedo a la cuartilla en blanco de mi destino, y su visita de despedida se me presentaba como una fiesta tranquila en la que François me escucharía leerle el primer cuento que había escrito en mi vida. Creo que lo hice muy feliz, por aquello de divino calvo de la amistad, y su despedida alegre hacia su propio destino peruano me lanzó a terminar un libro entero que nunca pasé en limpio porque yo nunca había pensado pasar en limpio nada y porque me lo robaron el día de mi regreso a París.

Lo empecé de nuevo y tampoco lo iba a pasar en limpio porque en eso consistía para mí aquello de ser un escritor y punto. Me encantaba, en cambio, leerle páginas en voz alta a Maggie, la muchacha recién llegada de Lima y con la cual ya me podía casar, por la simple y sencilla razón de que ya era escritor y punto, o sea Alfredo Bryce, o sea un hombre profundamente enamorado de ella y con una vocación que ofrecerle en vez de tantos años de dudas y leyes absurdas y de fugas que de parrandas limeñas pasaron a vagancias y extravagancias europeas con amigos para perder el tiempo hasta perderme de vista a mí mismo. Maggie me escuchaba leerle con santa paciencia y además le gustaba e incluso no escondía cierto orgullo de aquel loquito que ni siquiera ordenaba bien sus cuartillas, que solía mancharlas de

vino, y que confundía con insistencia pertinaz el leerse las a todo amigo que cayera por el departamento con lo que es realmente pasar un libro o una novela en limpio. Ella estudiaba cooperativismo por aquella época y una fría mañana de enero se casó con un escritor llamado Alfredo Bryce. Fue una boda alegre y la luna de miel, realmente feliz, consistió simplemente en que ella se mudó de departamento y durmió a mi lado y continuó con su cooperativismo mientras yo seguía escribiendo sin pasar en limpio.

Pero la mala suerte quiso que por aquellos días algunos amigos encontraran que mis primeros cuentos merecían un destino mejor que llenarse de manchas de vino o salir totalmente arrugados de un bolsillo del pantalón. Me ayudaron a pasarlos en limpio con el título de *Huerto cerrado* (la versión escrita en Peruggia, robada en París y vuelta a escribir en una *chambre de bonne* se titulaba huachafamente y con mensaje a la humanidad *El camino es así*, por lo que Julio Ramón Ribeyro tuvo a bien armarse de coraje, soltarme la verdad sobre mi titulito y proceder a cambiarlo por *Huerto cerrado*) y la verdad es que ni cuenta me di porque yo andaba metido en el lecho matrimonial con Maggie o en *Un mundo para Julius* conmigo mismo y para que Maggie me quisiera muchísimo más mientras estudiaba cooperativismo y estallaba mayo del 68. Mientras tanto, *Huerto cerrado* literalmente aparecía y desaparecía en Cuba.

Me explico: Cuba era un país lejano y solo por causa del bloqueo pero, aun así, alguien se llevó *Huerto cerrado* hasta La Habana y el libro fue presentado al internacionalmente famoso concurso Casa de las Américas. Pasaron meses sin que supiera de su destino, hasta que de pronto pasó por París el escritor chileno Jorge Ed-

wards. Venía nada menos que de La Habana y había sido jurado del concurso con otras cuatro personas, entre las que se hallaban el excelente crítico, traductor y profesor de La Sorbona, Claude Couffon, y el gran poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen, que había publicado mi primer cuento en una revista llamada *Amaru*, famosa en muchos países por aquellos años, pero que para mi ignorancia de todo lo que no fuera Maggie y ser escritor y punto era algo tan lejano y solo como la revolución cubana. Jorge Edwards, el primer escritor extranjero que conocí en mi vida, me contó que *Huerto cerrado* había obtenido una mención honrosa en el concurso, que había gustado bastante, que el fallo había sido discutido y estrecho, que el libro se iba a publicar en La Habana, pero a mí todo aquello como que me entró por una oreja y me salió por la otra, tal vez porque *Un mundo para Julius* era lo único que me importaba en la vida con Maggie, tal vez porque Cuba me quedaba tan pero tan lejos que un libro publicado por esos allende los mares era como un libro jamás pasado en limpio, y tal vez porque de pronto recordé aquella frase de Hemingway según la cual un libro terminado es un león muerto. Total que lo que realmente le agradecí a Jorge Edwards, al final de nuestro simpático encuentro, fueron las copas de un excelente vino que me invitó con sencillez de *connaisseur* y la generosidad de un adivino que se dio cuenta de que por toda hacienda yo sólo disponía de un restaurante universitario.

Pasaron semanas y semanas y nunca más debía saber cuál fue el destino de *Huerto cerrado* hasta que un día el cartero tocó dos veces. La primera, por la mañana, con el telegrama que anunciaba que había ganado el premio Casa de las Américas, y la segunda, por la tarde,

con el telegrama que anunciaba que había obtenido mención honrosa en el concurso Casa de las Américas. Sólo recuerdo que a Maggie y a mí nos hizo una gracia terrible eso de ganar y perder la lotería por telegrama mandado desde el Caribe y que semanas después yo seguía mostrándole ambas noticias a cuanto amigo encontraba y que todo el mundo se mataba de risa y afirmaba más o menos lo mismo: "Típica cosa tuya, Alfredo". Hoy, con un poquito de esa estúpida paranoia que tanto he visto por ahí, podría afirmar que un espía cubano me robó mis ajados y manchados telegramas. Estoy segurísimo, sin embargo, que nunca seré lo suficientemente importante como para merecer espía propio y que si perdí los telegramas fue por andárselos enseñando a medio mundo con una copa de vino en cada mano y con cada telegrama en la misma cada mano. Mientras tanto *Un mundo para Julius* seguía crece y crece porque me encantaba escribir ese libro y hasta hoy seguiría escribiéndolo si no es porque llegó el caluroso mes de julio y tuve que cerrarlo por vacaciones.

Así terminó la escritura de ese libro, casi sin darme cuenta, y también sin darme cuenta un día me encontré pasándolo en limpio, nuevamente empujado por algunos buenos amigos y sin sospechar que con su publicación en España empezaría a viajar como escritor, a ser saludado como escritor, a recibir cartas como escritor, a tener que responder preguntas sobre todo lo divino y humano como escritor, pero a observar y vivir en carne propia, no como escritor sino como hombre, que la corta vida feliz de Alfredo Bryce estaba llegando a su fin y que un matrimonio feliz también estaba llegando a su fin y que sólo la situación tan cómica que se produjo cuando vi mi primer libro impreso lograría salvarme, al haber despertado en

mí un profundo sentido de humor y autoironía, de aquella estética de la autodestrucción que reemplazó en mí durante largos años a la corta vida feliz de un joven escritor y punto.

Esta historia me encanta y me encanta contarla porque, por más absurda que resulte, fue para mí entonces toda una lección y desde que la viví la atesoré y la he llevado conmigo siempre por donde voy ya que es portátil y profunda como una filosofía de bolsillo. La izquierda política (sobre todo la "tercermundista") frecuentaba una librería del barrio latino cuyo nombre traducido literalmente al castellano era El Goce de Leer. En ella compraban los pocos y robaban los casi todos, por la sencilla razón de que, aunque la librería tenía sus muy celosos guardianes, si éstos lo pescaban a uno en pleno robo izquierdista, lo amonestaban y hasta lo arrojaban a la calle (esto último sobre todo en el muy frecuente caso de reincidencia), pero jamás lo denunciaban a la policía, por ser éste un acto digno de una librería de derechas. Pues bien, una noche, andaba yo mirando libros, cuando de pronto di con siete ejemplares bien ordenaditos de un libro verde cuyo título era *Huerto cerrado* y cuyo autor era además un tal Alfredo Bryce.

Había pasado mucho tiempo desde el encuentro con Jorge Edwards e incluso desde la pérdida de mis telegramas, pero el libro como que insistía en llamarme la atención y hasta me despertaba alguna sospecha de cosa *nostra* porque andaba entre muchos libros más publicados en Cuba. Saqué uno, lo hojeé, y los títulos como que también eran de cuentos que yo había escrito y punto. Claro que pasados en limpio, primero, y en letra impresa, después, como que se habían alejado para siempre de mí. Pero nada tan lejano de mí como el precio y mucho

más cuando sumaba el total de los siete ejemplares. Decidí entonces poner las manos en la masa, pensando en lo feliz que haría a mi madre y a otros seres queridos y recuerdo la pena profunda que sentí al pensar en la muerte de mi padre algún tiempo atrás. Él ya nunca sabría que su hijo, educado para ser banquero y abogado, acababa de descubrirse escritor impreso. Él nada sabría nunca de una corta vida feliz que también en ese instante, simbólicamente, encarnada en un libro verde, en un objeto demasiado caro para el hijo al que tantos dólares le había enviado hasta su muerte y que, a menudo, se los había devuelto sin que nadie lo supiera, estaba llegando a su fin.

Por supuesto que me pescaron y casi de inmediato. No puede uno estarse robando siete libros al mismo tiempo y andar pensando en tantas cosas y sintiendo todo lo que yo estaba sintiendo. Lo que sí, reaccioné, y reaccioné en gran forma y mejor estilo porque al cabo de muy pocos minutos tanto el guardián como el vendedor de El Goce de Leer como que se habían arrinconado y hasta empezaban a pedirle todo tipo de disculpas a aquel joven escritor tan pero tan pobre que no podía ni siquiera comprarse sus propios libros. Optaron por fin por regalarle íntegro el pequeño *stock* de siete ejemplares y hasta uno que otro periódico cubano que había por ahí cerca, sobre una mesa. Y el joven y muy pobre escritor hizo rápido abandono triunfal de la librería con los siete ejemplares de *Huerto cerrado* impreso, no mucho tiempo antes de que también en España se asegurara la impresión de *Un mundo para Julius* aunque ya no como la primera novela de Alfredo Bryce sino como la primera novela de Alfredo Bryce Echenique. ¿Qué había pasado? Poca cosa, en el fondo, si pensamos en lo que realmente

estaba ocurriendo. Mi madre, que como ya lo he escrito, había sido la única persona en confiar en el escritor que tantos años tuvo que postergar su vocación, protestó al ver que su nombre había quedado excluido de la carátula de *Huerto cerrado*. Por eso añadí mi apellido materno al publicar mi segundo libro, unos cinco años después de haberme sentado por primera vez ante una verdadera cuartilla en blanco, en la pequeña ciudad de Perugia. *Un mundo para Julius* fue una novela de bastante éxito, en su publicación, pero en cambio mil desengaños e infortunios estaban trayéndose abajo —y, lo peor de todo, con cara de ya para siempre— la corta vida feliz de Alfredo Bryce “escritor y punto”.

EL CUENTO POLICIACO

EDGAR ALLAN POE

INTRODUCCIÓN A "LOS CRÍMENES DE LA CALLE
MORGUE"*

La canción que cantaban las sirenas, o el nombre que adoptó Aquiles cuando se escondió entre las mujeres, son cuestiones enigmáticas, pero que no se hallan más allá de toda conjetura.

Sir Thomas Browne

Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis. Sólo las apreciamos a través de sus resultados. Entre otras cosas sabemos que, para aquel que las posee en alto grado, son fuente del más vivo goce. Así como el hombre robusto se complace en su destreza física y se deleita con aquellos ejercicios que reclaman la acción de sus músculos, así el analista halla su placer en esa acti-

* Poe, Edgar Allan: Introducción a "Los crímenes de la calle Morgue", en *Cuentos*, vol. 1. Madrid, Alianza Editorial, Libros de Bolsillo, núm. 277, 1970, pp. 418 y ss. Traducción de Julio Cortázar. Cuento originalmente publicado en *Graham Magazine*, abril 1841.

vidad del espíritu consistente en *desenredar*. Goza incluso con las ocupaciones más triviales, siempre que pongan en juego su talento. Le encantan los enigmas, los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente ordinaria, parece sobrenatural. Sus resultados, frutos del método en su forma más esencial y profunda, tienen todo el aire de una intuición. La facultad de resolución se ve posiblemente muy vigorizada por el estudio de las matemáticas, y en especial por su rama más alta, que, injustamente y tan sólo a causa de sus operaciones retrógradas, se denomina análisis, como si se tratara del análisis *par excellence*. Calcular, sin embargo, no es en sí mismo analizar. Un jugador de ajedrez, por ejemplo, efectúa lo primero sin esforzarse en lo segundo. De ahí se sigue que el ajedrez, por lo que concierne a sus efectos sobre la naturaleza de la inteligencia, es apreciado erróneamente. No he de escribir aquí un tratado, sino que me limito a prologar un relato un tanto singular, con algunas observaciones pasajeras; aprovecharé por eso la oportunidad para afirmar que el máximo grado de la reflexión se ve puesto a prueba por el modesto juego de damas en forma más intensa y beneficiosa que por toda la estudiada frivolidad del ajedrez. En este último, donde las piezas tienen movimientos diferentes y singulares, con varios y variables valores, lo que sólo resulta complejo es equivocadamente confundido (error nada insólito) con lo profundo. Aquí se trata, sobre todo, de la *atención*. Si ésta cede un solo instante, se comete un descuido que da por resultado una pérdida o la derrota. Como los movimientos posibles no sólo son múltiples, sino intrincados, las posibilidades de descuido se multiplican y, en nueve casos de cada diez, triunfa el jugador concentrado y no el más penetrante. En las da-

mas, por el contrario, donde hay un solo movimiento y las variaciones son mínimas, las probabilidades de inadvertencia disminuyen, lo cual deja un tanto de lado a la atención, y las ventajas obtenidas por cada uno de los adversarios provienen de una perspicacia superior.

Para hablar menos abstractamente, supongamos una partida de damas en la que las piezas se reducen a cuatro y donde, como es natural, no cabe esperar el menor descuido. Obvio resulta que (si los jugadores tienen fuerza pareja) sólo puede decidir la victoria algún movimiento sutil, resultado de un penetrante esfuerzo intelectual. Desprovisto de los recursos ordinarios, el analista penetra en el espíritu de su oponente, se identifica con él y con frecuencia alcanza a ver de una sola ojeada el único método (a veces absurdamente sencillo) por el cual puede provocar un error o precipitar a un falso cálculo.

Hace mucho que se ha reparado en el *whist* por su influencia sobre lo que da en llamarse la facultad del cálculo, y hombres del más excelso intelecto se han complacido en él de manera indescriptible, dejando de lado, por frívolo, al ajedrez. Sin duda alguna, nada existe en ese orden que ponga de tal modo a prueba la facultad analítica. El mejor ajedrecista de la cristiandad no puede ser otra cosa que el mejor ajedrecista, pero la eficiencia en el *whist* implica la capacidad para triunfar en todas aquellas empresas más importantes donde la mente se enfrenta con la mente. Cuando digo eficiencia, aludo a esa perfección en el juego que incluye la aprehensión de todas las posibilidades mediante las cuales se puede obtener legítima ventaja. Estas últimas no sólo son múltiples sino multiformes, y con frecuencia yacen en capas tan profundas del pensar que el entendimiento ordinario es incapaz de alcanzarlas. Observar con atención equi-

vale a recordar con claridad; en ese sentido, el ajedrecista concentrado jugará bien al *whist*, en tanto que las reglas de Hoyle (basadas en el mero mecanismo del juego) son comprensibles de manera general y satisfactoria. Por tanto, el hecho de tener una memoria retentiva y seguir las reglas son las condiciones que por norma general se consideran como la suma del buen jugar. Pero la habilidad del analista se manifiesta en cuestiones que exceden los límites de las meras reglas. Silencioso, procede a acumular cantidad de observaciones y deducciones. Quizá sus compañeros hacen lo mismo, y la mayor o menor proporción de informaciones así obtenidas no reside tanto en la validez de la deducción como en la calidad de la observación. Lo necesario consiste en saber *qué* se debe observar. Nuestro jugador no se encierra en sí mismo; ni tampoco, dado que su objetivo es el juego, rechaza deducciones procedentes de elementos externos a éste. Examina el semblante de su compañero, comparándolo cuidadosamente con el de cada uno de sus oponentes. Considera el modo con que cada uno ordena las cartas en su mano; a menudo cuenta las cartas ganadoras y las adicionales por la manera con que sus tenedores las contemplan. Advierte cada variación de fisonomía a medida que avanza el juego, reuniendo un capital de ideas nacidas de las diferencias de expresión correspondientes a la seguridad, la sorpresa, el triunfo o la contrariedad. Por la manera de levantar una baza juzga si la persona que la recoge será capaz de repetirla en el mismo palo. Reconoce la jugada fingida por la manera con que se arrojan las cartas sobre el tapete. Una palabra casual o descuidada, la caída o vuelta accidental de una carta, con la consiguiente ansiedad o negligencia en el acto de ocultarla, la cuenta de las bazas, con el orden de su dis-

posición, el embarazo, la vacilación, el apuro o el temor... todo ello proporciona a su percepción, aparentemente intuitiva, indicaciones sobre la realidad del juego. Jugadas dos o tres manos, conoce perfectamente las cartas de cada uno, y desde ese momento utiliza las propias con tanta precisión como si los otros jugadores hubieran dado vuelta a las suyas.

El poder analítico no debe confundirse con el mero ingenio, ya que si el analista es por necesidad ingenioso, con frecuencia el hombre ingenioso se muestra notablemente incapaz de analizar. La facultad constructiva o combinatoria por la cual se manifiesta habitualmente el ingenio, y a la que los frenólogos (erróneamente, a mi juicio) han asignado un órgano aparte, considerándola una facultad primordial, ha sido observada con tanta frecuencia en personas cuyo intelecto lindaba con la idiotez, que ha provocado las observaciones de los estudiosos del carácter. Entre el ingenio y la aptitud analítica existe una diferencia mucho mayor que entre la fantasía y la imaginación, pero de naturaleza estrictamente análoga. En efecto, cabe observar que los ingeniosos poseen siempre mucha fantasía, mientras que el hombre verdaderamente imaginativo es siempre un analista.

G. K. CHESTERTON

SOBRE LA NARRATIVA POLICIACA*

Hace algunos años, Mrs. Caroly Wells, la dama americana autora de nuestras más encantadoras novelas de asesinatos y supercherías, escribió en una revista quejándose de la mala crítica que se acostumbra hacer de este género literario; pero todavía no se ha remediado dicho abuso. "Es evidente —dice la autora— que la tarea de escribir la crítica de las aventuras detectivescas se confía a personas a quienes no les gustan las narraciones de esta índole. Afirmo —y no sin razón— que semejante proceder no es razonable; no se envía un libro de poesías a una persona que odia la poesía; una novela de costumbres modernas no se somete a juicio de un moralista severo, que considera inmorales todas las novelas. Si se someten a juicios críticos las novelas policiacas y de misterio, justo es que sean criticadas por aquellas personas que com-

* Chesterton, Gilbert Keith: "Sobre novelas policiales", charla publicada en el primer volumen de sus *Obras completas*. Barcelona, Plaza y Janés, 1961, pp. 1139-1143. El nombre del traductor no se consigna.

prenden por qué se escribieron tales historias." Y la dama continúa diciendo que, a causa de este olvido, nunca se discute en forma debida la naturaleza de la técnica que verdaderamente exige semejante narración. Por mi parte, estoy de acuerdo con dicha autora en que es un asunto digno de discutirse. No existe lectura más sincera que los pasajes críticos, es decir, difíciles, que los grandes críticos han dedicado a este género literario, tal como la disertación de Edgar Allan Poe acerca del análisis, al comienzo del cuento sobre el mono cruel asesino, o los estudios de Andrew Lang sobre el problema de Edwin Drood; o las observaciones de Stevenson sobre la novela policiaca, al final de *El demoledor*. Cualquier estudio de esta naturaleza, hecho libremente, demostrará que este género artístico, lo mismo que cualquier otro, encaja en las reglas acerca del arte, y no es censurable este estilo porque sepan hacer su crítica incluso personas a quienes les gusta. Lo mismo puede afirmarse de cualquier canción buena o de cualquier novela buena. Por una curiosa confusión, muchos críticos modernos han pasado de la premisa de que una obra maestra puede ser impopular, a la otra premisa, que si no es impopular no puede ser una obra buena. Es lo mismo que si se dijera que porque un hombre inteligente puede tener un impedimento al hablar, un hombre no puede ser inteligente si no tartamudea. Posiblemente la impopularidad sea una especie de oscuridad; y toda oscuridad sea un defecto de palabra, lo mismo que un tartamudeo. En todo caso, estoy al lado de la mayoría en este punto; me intereso en toda clase de novelas sensacionales, buenas o malas y aceptables, y con gusto discutiría este tema con un representante del género literario en cuestión, mucho menos idóneo que el autor de *Vicky Van*. Y al que diga

que mis gustos son vulgares, anartísticos e ignorantes sólo le contestaré que estoy muy contento de ser tan vulgar como Poe y tan falto de arte como Stevenson y tan ignorante como Andrew Lang.

Ahora bien, es tanto más curioso que no se trate la técnica de tales narraciones, siendo como son, precisamente, una clase de relatos donde la técnica es casi toda la tramoya. Tanto más extraño es que estos escritores no tengan una dirección de la crítica competente sobre la cual guiarse, ya que es uno de los pocos géneros artísticos en que, hasta cierto punto, pudieran ser guiados. Y es tanto más extraño que nadie discuta los preceptos pertinentes, ya que éste es uno de los casos en que pudieran establecerse algunos preceptos. Por lo mismo que la obra no pertenece al orden más elevado de creación, hace posible que sea tratada como una cuestión de interpretación. Pero al mismo tiempo que la gente quiere enseñar imaginación a los poetas, parece que piensa que no hay esperanzas de ayudar a los tramadores de aventuras en un asunto de simple ingenuidad. Hay textos que instruyen acerca de cómo escribir versos, como si las fantasías de las raídas hojas del libro, donde cantaron bellos pájaros, o del remolino de las marchitas hojas de la esperanza, o del aire del vuelo imperecedero de la muerte, fueran cosas que pudieran explicarse como una treta de brujería. Tenemos monografías que explican el arte de la narración breve, como si todo el horror contenido en *La casa del ujier* o la festiva ironía de *El tesoro de Franchard* fueran recetas de un libro de cocina. Pero en la única clase de relato donde, en cierto sentido, son aplicables las rígidas leyes de la lógica, parece que nadie se preocupa por aplicarlas, ni siquiera por averiguar si se aplican en éste o en aquel caso.

Nadie escribe el sencillo libro que día a día espero ver en las librerías titulado *Cómo escribir una historia policiaca*.

Yo mismo, sin ir más lejos, tengo que revelar que no he escrito nada semejante. Pero aun en mis propias omisiones he logrado vislumbrar lo que pudiera ser un plan de pautas adaptables a estas narraciones. Estoy muy seguro de un principio preliminar. La principal característica de un cuento sensacional es que la clave sea simple. Durante toda la narración debe existir la expectación del momento de la sorpresa, y esta sorpresa debe durar sólo un momento. No debe ser algo cuya explicación demore veinte minutos ni veinticuatro horas en aprenderse de memoria. La mejor manera de comprobarlo es figurarse una situación dramática semejante. Imagínense un jardín oscuro a la hora del crepúsculo, y una terrible voz gritando desde lejos, y acercándose más y más, por los caracoleados senderos del parque, hasta que la palabra se distinga claramente, y entendamos el grito dado por uno de los personajes del cuento, personaje siniestro y a la vez familiar, un extraño o un sirviente, de quien, subconscientemente, esperamos alguna revelación desgarradora. Ahora bien, es claro que el grito que tal personaje deje escapar debe ser algo breve y sencillo como: "¡El mayordomo es su padre!", o "¡El Arcediano es el sanguinario Bill!", "¡El emperador se ha cortado la garganta!", o qué sé yo qué más. Pero demasiados escritores ingeniosos piensan que su deber es escribir cuál es la más complicada e improbable serie de acontecimientos que pudieran combinarse para producir un resultado dado. El resultado puede ser lógico, pero no es sensacional. El sirviente no puede quebrar el silencio del oscuro jardín gritando en voz alta: "El emperador se ha cortado la gar-

ganta en las siguientes circunstancias: Su Majestad imperial estaba afeitándose y, en medio de la operación, se quedó dormido, fatigado por los quehaceres del Estado; el Arcediano pretendió, en un principio con espíritu cristiano, acabar de afeitar al monarca dormido, cuando repentinamente se sintió tentado a cometer el asesinato, al recordar la ley de separación de la Iglesia y el Estado; pero se arrepintió, después de ocasionarle un simple rasguño, y arrojó la navaja al suelo; el fiel mayordomo, al oír el alboroto, entró de improviso y arrebató el arma, mas, en la confusión del momento, en vez de cortarle la garganta al Arcediano, se la cortó al emperador; así todo termina satisfactoriamente, y el joven y la niña pueden dejar de sospechar el uno y el otro de ser el autor del asesinato, y se casan". Ahora bien, esta explicación, aunque razonable y completa, no puede ser emitida convenientemente en forma de exclamación, ni puede resonar de repente en el oscuro jardín, a manera de sentencia. Cualquiera que haga la prueba de gritar fuerte el párrafo mencionado, en su propio jardín a la hora del crepúsculo, se dará cuenta de la dificultad a la que me refiero. Es exactamente uno de aquellos experimentos técnicos, ilustrado con diagramas, en los cuales debiera abundar nuestro pequeño manual.

Otro rasgo al que por lo menos debiera inclinarse nuestro pequeño tratado es que el *roman policier* debiera parecerse más al cuento corto que a la novela. Hay excepciones muy dignas de considerarse: *The Moonstone* y uno o dos Gaboriau son grandes obras de este género, como lo son en nuestros días *El último caso de Trent* de Mr. Benthey, y *El misterio de la casa roja* de Mr. Milne. Pero, a mi parecer, las dificultades de una novela policiaca larga son dificultades reales, aunque personas muy

inteligentes, valiéndose de diversos recursos, pueden vencer los obstáculos que se presentan. La principal dificultad estriba en que la novela policiaca es, después de todo, un drama de caretas y no de caras. Cuenta más bien con los pseudodistintivos del personaje que con los reales. Hasta llegar al último capítulo, el autor no puede contar ninguna de las cosas más interesantes de los personajes principales. Es un baile de disfraces, en donde todos se disfrazan de otra persona diferente a sí mismos, y no existe el verdadero interés personal hasta que el reloj dé las doce. Por eso, como he dicho, no podemos penetrar en la psicología y la filosofía, en las costumbres y religión de los personajes, hasta que hayamos leído el último capítulo. Por eso opino que lo mejor de todo es que el primer capítulo sea también el último. La extensión de una historia breve es más o menos la verdadera extensión de este singular drama, del simple falso concepto de la realidad. Nunca han existido mejores novelas policíacas que la antigua serie de Sherlock Holmes, y aunque la fama de este magnífico mago se ha esparcido por todo el mundo, creo que aún no son suficientes las magníficas expresiones de agradecimiento que ha recibido por estas historias sir Arthur Conan Doyle. Uno entre muchos millones, yo también ofrezco mi pequeño homenaje.

G.K. CHESTERTON

CÓMO ESCRIBIR UNA HISTORIA DE DETECTIVES*

Quede bien entendido que escribo este artículo con la completa convicción de que he fracasado al querer escribir novelas policíacas. Pero también he fracasado a veces en otras muchas cosas. Mi autoridad, por consiguiente, no pasa de ser práctica y científica, como pueda serlo la de algunos estadistas y pensadores sociales que tratan del Desempleo o del Problema de la Vivienda. No pretendo haber alcanzado el ideal que exhibo aquí con destino al joven estudiante; soy, si ustedes quieren, como un ejemplo vivo de lo que debe evitarse. Tampoco creo que existan modelos ideales para la literatura detectivesca, como los hay para otras muchas cosas, y lo que me asombra, en cambio, es que se haya llevado a cabo esa otra literatura didáctica popular que nos enseña el modo de practicar otras cosas de menos utilidad, como, por ejemplo, la de triunfar en la vida. Lo que me maravilla de verdad es

* Chesterton, Gilbert Keith: "Cómo escribir una novela de detectives", en *Ensayos*. México, Porrúa, Sepan Cuántos..., núm. 478, 1985, pp.128-132. El nombre del traductor no se consigna.

que el título que sirve de encabezado a este escrito no nos contemple desde las estanterías de todas las librerías. Hay publicaciones que enseñan a la gente multitud de cosas que no pueden aprenderse, tales como popularidad, poesía y simpatía. Incluso se enseñan determinadas facetas de la literatura y del periodismo, que, indudablemente, tampoco pueden aprenderse. Pero existe una parte de artesanía literaria, sencilla y sin recovecos, constructiva antes que imaginativa, que podría dentro de ciertos límites, ser enseñada, e incluso, en circunstancias muy afortunadas, aprendida. Creo que, más pronto o más tarde, se ha de llenar este vacío dentro de las normas comerciales imperantes de complacer inmediatamente todas las demandas, merced al cual todo el mundo se siente completamente defraudado e incapaz de conseguir lo que desea. Creo que, antes o después, ha de haber libros de texto que enseñen no sólo a los criminalistas, sino libros de texto que enseñen también a los propios criminales. Habrá un leve cambio en el tono actual de la ética financiera, y cuando el vigoroso y astuto cerebro comercial se haya liberado por completo de las últimas y lánguidas influencias de los dogmas inventados por los sacerdotes, el periodismo y los anuncios mostrarán la misma indiferencia por los tabúes de hoy que la que se siente en la actualidad por los tabúes de la Edad Media. El robo con escalo será enseñado lo mismo que la usura, y no se andará con más reparos acerca de cómo cortar el cuello que acerca de la forma de monopolizar los mercados. Los estantes de las librerías se verán favorecidos con títulos tan deslumbradores como *La falsificación de moneda en quince lecciones* y *¿Por qué soportar las miserias conyugales?* La divulgación del arte de envenenar se hará de forma tan completamente cien-

tífica como la divulgación del divorcio o del control de la natalidad.

Pero, como se nos recuerda sin cesar, no debemos apresurarnos esperando una humanidad feliz. Entretanto, creo que debe de ser por lo menos tan justo aconsejar la forma de cometer delitos como la forma en que éstos pueden ser descubiertos. Creo que la explicación sólo reside en el delito. El descubrimiento, la descripción y la descripción de la descripción exigen un determinado pero pequeño esfuerzo mental, mientras que triunfar escribiendo un libro acerca de cómo se triunfa no precisa de tan fatigosa experiencia. De cualquier modo que sea, encuentro que, en mi propio caso, en cuanto empiezo a pensar en la teoría de las novelas de detectives, me convierto en lo que alguien podría llamar un teórico. Esto es, empiezo por el principio, sin adornos, artilugios y otros elementos esenciales para llamar la atención, sin perturbar ni despertar la imaginación en forma alguna.

El principio primero y fundamental es que la finalidad de todo relato de misterio, o un relato de cualquier clase o cualquier otro misterio, no es la oscuridad, sino la luz. La novela está escrita para llegar al momento en que el lector comprenda, no simplemente para los muchos momentos preliminares en que no comprende. La incompreensión sólo debe considerarse como el borde oscuro de una nube de la que ha de salir la luz en el momento de la inteligibilidad, y muchas novelas policíacas son malas porque fallan en este punto. Los escritores parecen tener la extraña noción de que su misión consiste en engañar al lector, y que mientras consigan engañarlo, no importa que al final lo defrauden. Pero no sólo es necesario esconder un secreto, también es necesario tener un secreto, y que este secreto sea digno de ser escondido.

El desenlace no puede ser un anticlímax; no puede consistir tan sólo en que el lector conduzca la danza y se le abandone en una zanja. El desenlace no debe ser sólo el estallido de una burbuja, sino más bien la eclosión de una aurora; sólo que la oscuridad acentúa el romper del día. Toda forma de arte, por trivial que parezca, tiene su repercusión en algunas serias verdades precedentes; y aunque estamos tratando nada menos que con una cosa tan solemne como es una muchedumbre de Watsons, todos ellos vigilando con sus redondas pupilas de lechuza, todavía es permisible insistir en que son los que están sentados en la oscuridad los que han visto una gran luz, y que la oscuridad sólo es valiosa porque hace más deslumbrante una gran luz encendida en la imaginación. Siempre me chocó, como divertida coincidencia, que el mejor de los relatos de Sherlock Holmes llevara, aunque con una aplicación y un significado completamente diferentes, un título que parecía haber sido inventado para expresar esta principal iluminación: el título de *Silver Blaze*.¹

El segundo gran principio es que el alma de la ficción detectivesca no es la complejidad, sino la simplicidad. El secreto puede parecer complejo, pero debe ser simple. Y también en esto es un símbolo de más altos misterios. El escritor está allí para explicar el misterio; pero de lo que no debe tener necesidad es de explicar la explicación. La explicación debe explicarse por sí misma. Ha de ser algo siseado (por el "malo", desde luego) con un murmullo de pocas palabras o expresado a gritos, preferentemente por la heroína, momentos antes de que pierda el sentido por la conmoción sufrida al enterarse, con re-

trazo, de que dos y dos son cuatro. Lo que ocurre es que algunos detectives literarios hacen la solución más complicada que el misterio, y el crimen más complicado que la misma solución.

En tercer lugar, se saca la consecuencia de que el hecho o figura que haya de explicarlo todo deberá ser un hecho o una figura familiares. El criminal debería estar en primer plano, no en calidad de criminal, sino con otra representación cualquiera, que le dé, sin embargo, el derecho de estar en primer plano. Tomaré como caso a propósito uno que ya he citado: el del relato *Silver Blaze*. Sherlock Holmes nos es tan familiar como Shakespeare, así que no habrá injusticia a estas alturas en descubrir el secreto de uno de los primeros de aquellos famosos relatos. Llega a conocimiento de Sherlock Holmes que ha sido robado un famoso caballo de carreras y que el palafrenero que lo custodiaba ha sido asesinado por el ladrón. Sin duda alguna y desde el primer momento, son varias las personas que parecen sospechosas de robo y asesinato, y todos se concentran en el arduo problema policiaco de averiguar quién pudo ser el asesino del palafrenero. La simple verdad es que quien le mató fue el caballo. Lo tomo como ejemplo por ser la verdad tan extremadamente sencilla. La verdad no pudo ser, en realidad, más palmaria.

De todas formas, el que resulta más evidente es el caballo. La novela lleva el nombre del caballo; todo gira en torno del caballo; el caballo está en primer plano durante todo el tiempo, pero siempre con otra capacidad. Como cosa de gran valor, continúa siendo el Favorito para el lector, es sólo como criminal que se convierte en oscuro caballo. Se trata de un relato de robo en el que el caballo juega el papel de joya, hasta el punto en que nos

¹ Llamada de plata.

olvidamos de que la joya también puede asumir el papel de arma. Ésta es una de las primeras reglas que yo quisiera sugerir, en el supuesto de que me viera obligado a establecer reglas para esta clase de composiciones. Hablando en general, el agente debe ser una figura humana, pero desempeñando una función poco familiar. Hemos de darnos cuenta de algo que reconozcamos, esto es, de algo ya previamente conocido, de algo que sea prominentemente expuesto. De otra forma, no habría sorpresa en la simple novedad. Es inútil que una cosa sea inesperada, si no merecía la pena de esperarse. Lo que ha de ser es sobresaliente por alguna razón y responsable por otra. Una gran parte del arte o truco de escribir novelas de misterio consiste en encontrar una razón convincente, aunque engañosa, de la prominencia del criminal por encima de su legítima misión de cometer el crimen. Muchos misterios fracasan por la sencilla razón de que se le deja abandonado en el relato, sin otra cosa que hacer, al parecer, que cometer el crimen. Generalmente, su posición económica no es mala, pues, de lo contrario, nuestras justas y equitativas leyes le hubieran arrestado como vagabundo antes de hacerlo como asesino. Llegamos al momento de sospechar de semejante sujeto por un proceso de eliminación tan rápido como inconsciente. Por lo general, sospechamos de él porque no es sospechoso para nadie. El arte de esta clase de narración consiste en convencer por un momento al lector de que el personaje en cuestión anda dando vueltas por los alrededores no sólo sin intención de cometer felonía alguna, sino que precisamente ha sido colocado allí por el autor con alguna intención no delictiva. Porque no debe olvidarse que la novela de detectives es sólo un juego, juego en el que el lector no conteniendo realmente con el criminal, sino con el autor.

Lo que el autor no debe olvidar en esta clase de juego es que el lector no tenga que decir, como él alguna vez se ha dicho a sí mismo al realizar un estudio serio y realista: "¿Por qué el perito con gafas de cristales verdes trepó al árbol para mirar el jardín trasero de la casa de la esposa del doctor?". Insensible e inevitablemente, se dirá también: "¿Por qué hizo el autor que el perito trepase al árbol y por qué había de meter en la trama a perito alguno?". El lector puede admitir que haya necesidad de tener peritos en la ciudad, pero sin reconocer por ello que el relato precisara de uno de estos peritos. Es necesario explicar su presencia allí, aclarando no sólo la razón que tuvo el Ayuntamiento para emplearle, sino, también, por qué le utilizó el autor. Al margen de cuantos pequeños delitos quiera practicar, en el más recóndito santuario del relato, nuestro personaje debe tener alguna otra justificación como héroe de la novela y no sólo como una simple y vulgar persona de carne y hueso en la vida real. El instinto del lector, jugando siempre al escondite con el escritor, que es su verdadero enemigo, acaba siempre por decir, un tanto escamado: "Sí, ya sé que un perito se puede subir a un árbol. Me doy perfecta cuenta de que existen los árboles y de que existen los peritos. Pero, ¿qué está usted haciendo con ellos? ¿Por qué ha hecho usted, hombre astuto y de perversa imaginación, que este perito en particular se suba a este árbol en particular, en esta particular historia?".

En cuanto al cuarto principio que me gustaría que fuera recordado, como los otros tres, la gente no podrá darse cuenta de lo práctico que puede ser porque los principios en que se basa parecen teóricos. Descansa en el hecho de que en la clasificación de las artes los asesinatos misteriosos pertenecen a la vasta y divertida cate-

goría de las cosas llamadas chuscas. Tales relatos no pasan de ser puras fantasías y han de tenerse como ficciones declaradamente artificiosas. Podemos decir, si es que nos place hacerlo así, que se trata de una forma artística muy artificial. Yo preferiría decir que se trata abiertamente de un juguete, de una de esas cosas con las que los niños intentan distraerse. De lo que se infiere que el lector, que no es más que una sencilla criatura y, por lo tanto, se encuentra completamente despierto, se da perfecta cuenta no sólo del juguete, sino de su compañero de juego, constructor de éste y autor de la superchería. El niño inocente tiene mucha agudeza y es no poco receloso. Y una de las primeras reglas que debo recordar al autor de uno de esos cuentos que ha de resultar una superchería, es que el oculto asesino tiene el derecho artístico de aparecer en escena y no sólo el derecho realista de estar en el mundo. No sólo debe estar presente en el lugar del hecho, sino también en el intríngulis de la novela. Es un derecho que alcanza tanto al visitante como al autor. La novela de misterio ideal sería aquella en la que exista un personaje que el autor haya creado para sí o para hacer que la novela derive hacia otros cauces diferentes, y que, de pronto, se ponga de manifiesto, pero no por ninguna razón clara y razonable, sino de índole secreta. Añadiré en lo que se refiere a esta razón que, a pesar de las burlas con las que se saluda la "trama amorosa" que pueda aparecer en el relato, habría mucho que decir en cuanto a las formas tradicionales del sentimiento propias de narraciones menos vivas o más victorianas. Algunos pueden llamar a semejante elemento un latazo, pero puede tener éxito como literatura de evasión.

Hemos llegado al último principio, y es que la novela de detectives, como cualquier otra obra literaria, se ha

de iniciar con una idea y no sólo darle comienzo para ir después en busca de él, lo que debe aplicarse también a sus más mecánicos y materiales detalles. Cuando se trata de orientar la novela hacia la investigación policíaca, continúa siendo una necesidad que el autor empiece desde su interior, aunque el detective pueda ser un personaje que llegue de fuera. Todo buen problema de esta clase tiene su inicio en una idea posible, que, además, es en sí misma una idea sencilla: algún hecho de la vida diaria que el escritor pueda recordar y que el lector pueda haber olvidado. Sea como fuere, todo relato debe basarse en una verdad, y aunque se le añada un poco de opio, no debe ser simplemente un sueño de opio.

W. S. VAN DINE

LAS CONVENCIONES DEL RELATO POLICIACO*

1. El lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el problema.
2. El autor no tiene derecho de emplear, ante el lector, trucos y tretas distintos de los que el propio culpable emplea ante el detective.
3. La verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa. Introducir en ella el amor sería, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual.
4. El culpable nunca se debe descubrir bajo los rasgos del propio detective ni de ningún miembro de la policía...
5. El culpable debe encontrarse mediante una serie de deducciones y no por accidente, por azar ni por confesión espontánea.

* Van Dine, W.S.: "The Rules of the Mystery Novel", en *American Magazine*, septiembre 1928. Reproducido en el libro de Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, núm. 248, 1986 (1975), pp.98-102. Traducción de F. le Lionnais.

6. Por definición, en toda novela policiaca es necesario un policía. Ahora bien, ese policía debe hacer su trabajo y debe hacerlo bien. Su tarea consiste en reunir los indicios que nos lleven al individuo que ha jugado la mala pasada en el primer capítulo. Si el detective no llega a una conclusión satisfactoria mediante el análisis de los indicios que ha reunido, no habrá resuelto el problema.

7. Una novela policiaca sin cadáver no es novela policiaca. Hacer leer trescientas páginas sin siquiera ofrecer un crimen equivaldría a mostrarse demasiado exigente con un lector de novela policiaca...

8. El problema policiaco debe resolverse con ayuda de medios estrictamente realistas.

9. En una novela policiaca digna de ese nombre no debe haber más que un verdadero detective. Reunir los talentos de tres o cuatro policías para perseguir al bandido implicaría no sólo dispersar el interés y empañar la claridad del razonamiento, sino también tomar ventaja desleal contra el lector.

10. El culpable debe ser siempre una persona que haya desempeñado un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conozca y le interese. Atribuir el crimen en el último capítulo a un personaje que se acaba de presentar o que ha desempeñado en la intriga un papel enteramente insignificante equivaldría, por parte del autor, a confesar su incapacidad para medirse con el lector.

11. El autor nunca debe escoger al criminal entre el personal doméstico como el criado, el lacayo, el *croupier*, el cocinero, y así por el estilo. En lo cual existe una objeción de principio, pues es una solución demasiado fácil. El culpable debe ser alguien que valga la pena.

12. No debe haber más de un culpable, independientemente del número de asesinatos cometidos. Toda la indignación del lector debe poder concentrarse en una sola alma negra.

13. Las sociedades secretas, las mafias, no tienen cabida en la novela policiaca. El autor que se vale de ellas cae en el terreno de la novela de aventuras o de la novela de espionaje.

14. La manera en que se comete el crimen y los medios que han de llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudociencia y sus aparatos puramente imaginarios no tienen cabida en la verdadera novela policiaca.

15. La palabra clave del enigma debe ser aparente a todo lo largo de la novela, desde luego a condición de que el lector sea lo suficientemente perspicaz para captarla. Con lo cual quiero decir que si el lector relejera el libro, una vez develado el misterio, vería que, en cierto modo, la solución saltaba a los ojos desde el principio, que todos los indicios permitían concluir la identidad del culpable y que, si hubiera sido tan sutil como el propio detective, habría podido penetrar en el misterio sin leer hasta el último capítulo. Sería ocioso decir que ello ocurre con bastante frecuencia e incluso me atrevería a afirmar que es imposible guardar en secreto hasta el final y ante todos los lectores la solución de una novela policiaca construida bien y lealmente. Siempre habría cierto número de lectores que se muestren tan sagaces como el escritor. En lo cual reside precisamente el valor del juego.

16. En la novela policiaca no debe haber largos pasajes descriptivos, como tampoco análisis sutiles o preocupaciones de "atmósfera". Ello sólo sería un estorbo cuando se trata de presentar claramente un crimen y de buscar al

culpable. Esos pasajes retrasan la acción y dispersan la atención, desviando al lector del fin principal que consiste en plantear un problema, analizarlo y hallar una solución satisfactoria... Pienso que cuando el autor ha logrado dar la impresión de realidad y captar el interés y simpatía del lector tanto para los personajes como para el problema, ha hecho suficientes concesiones a la técnica puramente literaria... La novela policiaca es un género muy definido. El lector no busca en ella ni ornamentos literarios ni proezas de estilo, ni tampoco análisis demasiado profundos, sino cierto estímulo para el espíritu o una especie de actividad intelectual como la que encuentra asistiendo a un partido de fútbol (*sic!*) o dedicándose a resolver crucigramas.

17. El escritor debe abstenerse de escoger al culpable entre los profesionales del crimen. Los delitos de los bandidos pertenecen al campo de la policía y no al de los autores y los detectives aficionados. Esos delitos componen la grisalla rutinaria de las comisarías, mientras que un crimen cometido por... una anciana conocida por su gran caridad es verdaderamente fascinante.

18. Lo que se ha presentado como un crimen no se puede mostrar al final de la novela como un accidente ni un suicidio. Imaginar una pesquisa larga y complicada para concluirla mediante tal fiasco, equivaldría a jugar al lector una imperdonable mala pasada.

19. El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal... La novela debe reflejar las experiencias y las preocupaciones cotidianas del lector, al mismo tiempo que ofrecer cierto derivativo a sus aspiraciones o a sus emociones reprimidas.

20. Finalmente, quisiera enumerar algunos efectos a los que no deberá recurrir ningún autor que se respete:

- a) el descubrimiento de la identidad del culpable comparando una colilla de cigarrillo encontrada en el lugar del crimen con los que fuma el sospechoso;
- b) la sesión espiritista preparada, en el transcurso de la cual el criminal, presa de terror, se delata;
- c) las huellas digitales falsas;
- d) la coartada constituida por medio de un maniquí;
- e) el perro que no ladra, revelando así que el intruso es conocido en el lugar;
- f) el culpable gemelo del sospechoso o un familiar que se le parece hasta confundirse con él;
- g) la jeringa hipodérmica y el suero de la verdad;
- h) el asesinato cometido en una habitación cerrada, en presencia de representantes de la policía;
- i) el empleo de las asociaciones de palabras para descubrir al culpable;
- j) el desciframiento de un criptograma por parte del detective o el descubrimiento de un código cifrado.

RONALD A. KNOX

UN DECÁLOGO PARA EL CUENTO POLICIACO*

1. *El criminal debe ser alguien mencionado al inicio del cuento, pero no debe ser alguien cuyos pensamientos hayan podido ser seguidos por el lector.*

El extraño misterioso que surge de ningún lugar en particular, con frecuencia proveniente de un barco, cuya existencia el lector no podía haber sospechado desde el inicio, arruina todo el asunto. La segunda parte de la regla es más difícil de expresar con precisión, especialmente al ver algunos de los notables resultados de la Sra. Christie. Sería más exacto decir que el autor no debe implicar una actitud de mistificación del personaje que resulta ser el criminal.

2. *En principio todos los elementos sobrenaturales están prohibidos.*

* Knox, Roland A.: "A Detective Story Decalogue", introducción al libro de R. A. Knox (ed.) *The Best Detective Stories of 1928*. London, Faber and Faber, 1929. Traducción de Lauro Zavala.

La solución de un problema policiaco por estos medios sería como ganar una carrera acuática utilizando un oculto motor mecánico. Y aquí me atrevo a pensar que hay una limitación en los cuentos del Padre Brown escritos por el Sr. Chesterton. Él casi siempre trata de ponernos fuera de la pista correcta sugiriendo que el crimen fue hecho utilizando alguna forma de magia, y sabemos que es un jugador suficientemente bueno para caer en una solución semejante. En consecuencia, aunque casi nunca adivinamos la respuesta a sus acertijos, con frecuencia nos perdemos la emoción de haber sospechado del personaje equivocado.

3. *No es permisible más de un cuarto o pasaje secreto.*

Añadiría que un pasaje secreto no debería ser utilizado a menos que la acción ocurra en el tipo de casa donde tales elementos serían de esperarse. Cuando introduje uno de ellos en un libro mío, tuve cuidado de señalar de antemano que la casa había pertenecido a católicos en época de presidios. El pasaje secreto del Sr. Milne en "The Red House Mystery" es difícilmente aceptable; si una casa moderna estuviera equipada así (y eso significaría un gasto excesivo) con toda seguridad el vecindario entero lo sabría.

4. *No se pueden usar venenos que aún no han sido descubiertos, ni algún aparato que requiera ofrecer una larga explicación científica al final.*

Puede haber venenos desconocidos que produzcan reacciones inesperadas en el cuerpo humano, pero aún no han sido descubiertos, y hasta entonces no deben ser utilizados en la ficción; no es limpio. Casi todos los casos del Dr. Thorndyke, como han sido registrados por el Sr. Austin Freeman, tienen un pequeño defecto médico: es necesario pasar por una larga conferencia científica

al final del relato para entender qué tan inteligente fue el crimen.

5. *No debe haber un chino en la historia.*

Por qué esto debe ser así, no lo sé, a menos que podamos encontrar una razón para ello en nuestro hábito occidental de suponer que el Imperio Celestial está sobreequipado en materia de cerebros o subequipado en materia moral. Sólo lo ofrezco como consecuencia de la observación de que si usted está volviendo las páginas de un libro y se encuentra con la mención de "los ojos rasgados de Chin Loo", lo mejor es que usted deje el libro sobre la mesa; es malo. La única excepción que se me ocurre, y debe haber otras, es el de *Four Tragedies of Memworth* de Lord Ernest Hamilton.

6. *Ningún accidente debe ayudar al detective, ni éste debe tener una intuición poco confiable que resulte ser correcta.*

Tal vez esto está dicho de manera muy fuerte; es legítimo para el detective tener intuiciones que después verifica antes de que actúe con base en ellas, por genuina investigación. Y además, naturalmente, tendrá momentos de visión clara, en los cuales las consecuencias de las observaciones hechas hasta ese momento se volverán evidentes para él. Pero no se le debe permitir, por ejemplo, buscar el testamento perdido en el reloj del abuelo porque un instinto poco confiable le dice que ése es el lugar correcto para buscarlo. Debe buscar ahí porque está consciente de que ahí es donde él mismo lo habría ocultado si hubiera estado en el lugar del criminal. Y en general debería observarse que cada detalle de su proceso de pensamiento, y no sólo una idea general acerca de éste, debería ser deliberadamente mostrado cuando se ofrezca la explicación al final.

7. *El detective no debe cometer el crimen.*

Esto se aplica sólo cuando el autor señala claramente que el detective es un detective; un criminal legítimamente puede aparentar ser un detective, como en *The Secret of Chimneys*, y engañar a los otros personajes con referencias falsas.

8. *El detective no se debe interesar en ninguna clave que no sea instantáneamente producida para que el lector la inspeccione.*

Cualquier escritor puede hacer una historia policiaca contándonos que en este momento el gran Picklock Holmes repentinamente se inclinó y tomó del suelo un objeto que se niega a mostrar a su amigo. Entonces susurra "¡Ah!" y su cara se pone seria; todo esto es una manera ilegítima de confeccionar un cuento policiaco. La habilidad del autor de cuentos policiacos consiste en ser capaz de producir sus claves y hacerlas florecer delante de nuestras narices: "¡Ahí tiene!", nos dice, "¿qué es lo que usted puede hacer con esto?", y nosotros no hacemos nada.

9. *El amigo estúpido del detective, el Watson, no debe ocultar ningún pensamiento que pase por su cabeza; su inteligencia debe ser ligeramente, pero muy ligeramente, inferior a la del lector común.*

Ésta es una regla para lograr la perfección; no es necesario para un cuento policiaco tener un Watson. Pero si existe, es con el propósito de permitir al lector tener alguien con quién medirse, por así decirlo, alguien contra el cual probar su cerebro. "Pude haber sido un tonto", se dirá a sí mismo al concluir la lectura del cuento, "pero al menos no fui un tonto irremediable como el pobre Watson".

10. *Los hermanos gemelos, y todos los dobles en general, no deben aparecer a menos que hayamos sido debidamente preparados para ello.*

El recurso es muy fácil, y la suposición es muy improbable. Aquí añadiría que ningún criminal debería ser dotado de excepcionales poderes para pasar desapercibido a menos que se nos haya advertido que él o ella están familiarizados con el teatro. Esto es indicado de manera admirable en *Trent's Last Case*.

JORGE LUIS BORGES

LOS LABERINTOS POLICIACOS Y CHESTERTON*

El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo "extraño" porque para el criollo lo son. Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente; pero tampoco se aventurían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable. Matar, para el criollo, era "desgraciarse". Era un percance de hombre, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al *Asesinato considerado como una de las bellas artes* del "mórbidamente virtuoso" De Quincey o a la "Teoría del asesinato moderado" del sedentario Chesterton.

* Borges, Jorge Luis: "Los laberintos policiales y Chesterton", en *Sur*, julio de 1935.

Ambas pasiones —la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad— hallan satisfacción en la corriente narración policiaca. Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Carter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Coryell en una insomne máquina de escribir que despachaba setenta mil palabras al mes. El genuino relato policiaco —¿precisaré decirlo?— rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género ("El misterio de Marie Rogêt", 1842, de Edgar Allan Poe) y en uno de los últimos (*Unravelled Knots* —*Nudos desatados*—, de la baronesa de Orczy) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policiaca —los rastros digitales, la tortura y la delación— parecerían solecismos ahí. Se objetará lo convencional de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreproachable: no pretende a eludir dificultades, sino a imponerlas. No es una conveniencia del escritor, como los confidentes borrosos de Jean Racine o como los apartes escénicos. La novela policiaca de cierta extensión linda con la novela de caracteres o psicológica (*The Moonstone*, 1868, de Wilkie Collins; *Mr. Digweed and Mr. Lumb*, 1934, de Philipotts). El cuento breve es de carácter problemático, estricto; su código puede ser el siguiente:

a) *Un límite discrecional de seis personajes.* La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiacos. En cada uno nos proponen quince desconocidos, y nos revelan finalmente que el desalmado no es Alpha que miraba por el ojo de la cerradura ni menos Beta que escondió la moneda ni el afligente Gamma que sollozaba en los ángulos del vestíbulo, sino ese joven desabrido Upsilon que hemos estado confundiendo con Phi, que tanto parecido tiene con Tau, el ascensorista suplente. El estupor que suele producir ese dato es más bien moderado.

b) *Declaración de todos los términos del problema.* Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.

c) *Avara economía en los medios.* El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo puede ser agradable —siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres. El caso adverso —dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad— corre el seguro albur de parecer una cargazón.

d) *Primacía del cómo sobre el quién.* Los chapuceros ya execrados por mí en el acápite a) abundan en la his-

toria de una alhaja puesta al alcance de quince hombres —mejor dicho, de quince apellidos, porque nada sabemos de su carácter— y luego retirada por el manotón de uno de ellos. Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón es de considerable interés.

e) *El pudor de la muerte.* Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsenor y que la mano ensangrentada rodó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de los ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policiaca, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.

f) *Necesidad y maravilla en la solución.* Lo primero establece que el problema debe ser un problema “determinado”, apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector —sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía. También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos pseudocientíficos y los talismanes. Chesterton siempre realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de remplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.

The Scandal of Father Brown, el más reciente libro de Chesterton (Londres, 1935), me ha sugerido los dictámenes anteriores. De las cinco series de crónicas del pequeño eclesiástico, ésta debe ser la menos feliz. Incluye, sin embargo, dos cuentos que no me gustaría ver rechazados de la antología o canon browniano: el tercero, “La fulminación del libro”; el octavo, “El problema insoluble”. La premisa de aquél es emocionante: se trata de un averia-

do libro sobrenatural que opera la instantánea desaparición de cuantos imprudentes lo abren. Alguien anuncia por teléfono que tiene el libro delante y que lo va a abrir; el interlocutor espantado “oye una especie de explosión silenciosa”. Otro de los fulminados deja un agujero en un vidrio; otro, un rasgón en una lona; otro, su deshabitada pierna de palo. El *dénouement* es bueno, pero puedo jurarles que el más devoto de sus lectores lo presintió al promediar la página 73... Abundan rasgos que son muy de G.K.: verbigracia, aquel lóbrego enmascarado de guantes negros, que resulta después un aristócrata, opugnador total del nudismo.

Los lugares del crimen son admirables, como en todo libro de Chesterton, y cuidadosa y sensacionalmente falsos. ¿Ha denunciado alguien la afinidad entre el Londres fantástico de Stevenson y el de Chesterton, entre los enlutados caballeros y jardines nocturnos del *Suicide Club* y los de la ahora quintuple saga del Padre Brown?

JORGE LUIS BORGES

EL CUENTO POLICIACO*

Hay un libro titulado *El florecimiento de la Nueva Inglaterra*, de Van Wyck Books. Este libro trata de un hecho extraordinario que sólo la astrología puede explicar: el florecimiento de hombres-genios, en una breve parte de Estados Unidos, durante la primera mitad del siglo XIX. Prefiero, evidentemente, a este *New England* que tiene tanto de *Old England*. Sería fácil hacer una lista infinita de nombres. Podríamos nombrar a Emily Dickinson, Herman Melville, Thoreau, Emerson, William James, Henry James y, desde luego, a Edgar Allan Poe, que nació en Boston, creo que en el año 1809. Mis fechas son, como se sabe, débiles. Hablar del relato policiaco es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género; pero antes de hablar del género conviene discutir un pequeño problema previo: ¿existen, o no, los géneros literarios?

* Borges, Jorge Luis: "El cuento policial", en *Borges oral*. Barcelona, Bruguera, 1983. Serie Libro Amigo, núm. 1502/704, pp. 71-88. Conferencia dictada el 16 de junio de 1978.

Es sabido que Croce, en unas páginas de su *Estética* —su formidable *Estética*—, dice: "Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética tiene, más o menos, el mismo valor que decir que tiene las tapas amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel a la izquierda". Es decir, se niegan los géneros y se afirman los individuos. A esto cabría decir que, desde luego, aunque todos los individuos son reales, precisarlos es generalizarlos. Desde luego, esta afirmación mía es una generalización y no debe ser permitida.

Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo. Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios? Yo agregaría una observación personal: los géneros literarios

todo en la conjunción del lector y del texto y solo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado.

Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiacas. Ese lector ha sido —ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones— engendrado por Edgar Allan Poe. Vamos a suponer que no existe ese lector, o supongamos algo quizá más interesante: que se trata de una persona muy lejana de nosotros. Puede ser un persa, un malayo, un rústico, un niño, una persona a quien le dicen que el *Quijote* es una novela policiaca; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiacas y empieza a leer el *Quijote*. Entonces, ¿qué lee?

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo... y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiacas es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.

Por ejemplo, si lee: *En un lugar de la Mancha...*, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego... *de cuyo nombre no quiero acordarme...* ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego... *no hace mucho tiempo...* posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.

La novela policiaca ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe: porque si Poe creó el relato policiaco, creó después el tipo de lector de ficciones policiacas. Para entender el relato policiaco debemos tener en cuenta el contexto general de la vida de Poe. Yo creo que Poe fue un extraordinario poeta romántico y fue más extraordinario en el conjunto de su obra, en nuestra memoria de su obra, que en una de las páginas de su obra. Es más extraordinario en prosa que en verso. En el verso de Poe ¿qué tenemos? Tenemos aquello que justificó lo que Emerson dijo de él: lo llamó *the jingleman*; el hombre del retintín, el hombre del sonsonete. Tenemos a un Tennyson muy menor, aunque quedan líneas memorables. Poe fue un proyector de sombras múltiples. ¿Cuántas cosas surgen de Poe?

Podría decirse que hay dos hombres sin los cuales la literatura actual no sería lo que es; esos dos hombres son norteamericanos y del siglo pasado: Walt Whitman —de él deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas o malas—; y Edgar Allan Poe, de quien deriva el simbolismo de Baude-

laire, que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches. Derivan dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Derivan la idea de la literatura como un hecho intelectual, y el relato policiaco. El primero —considerar la literatura como una operación de la mente, no del espíritu— es muy importante. El otro es mínimo, a pesar de haber inspirado a grandes escritores (pensamos en Stevenson, Dickens, Chesterton —el mejor heredero de Poe). Esta literatura puede parecer subalterna y de hecho está declinando; actualmente ha sido superada o remplazada por la ficción científica, que también tiene en Poe a uno de sus posibles padres.

Volvemos al comienzo, a la idea de que la poesía es una creación de la mente. Esto se opone a toda la tradición anterior, donde la poesía era una operación del espíritu. Tenemos el hecho extraordinario de la Biblia, una serie de textos de distintos autores, de distintas épocas, de muy distinto tema, pero todos atribuidos a un personaje invisible: el Espíritu Santo. Se supone que el Espíritu Santo, la divinidad o una inteligencia infinita dicta diversas obras a diversos amanuenses en diversos países y en diversas épocas. Estas obras son, por ejemplo, el diálogo metafísico, el libro de Job, la historia, el libro de los Reyes, la teogonía, el Génesis y luego las anunciaciones de los profetas. Todas esas obras son distintas y las leemos como si una sola persona las hubiera escrito.

Quizá, si somos panteístas, no hay que tomar demasiado en serio el hecho de que ahora seamos individuos diferentes: somos diferentes órganos de la divinidad continua. Es decir, el Espíritu Santo ha escrito todos los libros y también lee todos los libros, ya que está, en diverso grado, en cada uno de nosotros.

Ahora bien: Poe fue un hombre que llevó una vida desventurada, según se sabe. Murió a los cuarenta años, estaba entregado al alcohol, entregado a la melancolía y a la neurosis. No tenemos por qué entrar en los detalles de la neurosis; bástenos con saber que Poe fue un hombre muy desdichado y que se movió predestinado a la desventura. Para librarse de ella dio en fulgurar y, acaso, en exagerar sus virtudes intelectuales. Poe se consideraba un gran poeta romántico, un genial poeta romántico, sobre todo cuando no escribía en verso, sobre todo cuando escribía una prosa, por ejemplo cuando escribió el relato de "Arthur Gordon Pym". Tenemos el primer nombre sajón: *Arthur*, Edgar, el segundo escocés: *Allan*, Gordon y, luego, *Pym*, Poe, que son equivalentes. Él se veía a sí mismo intelectual y Pym se jactaba de ser un hombre capaz de juzgar y pensar todo. Había escrito aquel poema famoso que todos conocemos, demasiado porque no es uno de sus buenos poemas: "El cuervo". Luego dio una conferencia en Boston, en la cual explicó cómo había llegado a ese tema.

Comenzó por considerar las virtudes del estribillo y luego pensó en la fonética del inglés. Pensó que las dos letras más memorables y eficaces del idioma inglés eran la *o* y la *r*; entonces dio inmediatamente con la expresión *never more*, nunca más. Eso era todo lo que él tenía al principio. Luego vino otro problema, tenía que justificar la reconstrucción de esa palabra, ya que es muy raro que un ser humano repita regularmente *never more* al final de cada estrofa. Entonces, pensó que no tenía por qué ser racional, y esto lo llevó a concebir la idea de un pájaro que habla. Pensó en un loro, pero un loro es indigno de la dignidad de la poesía; entonces pensó en un cuervo. O sea que estaba leyendo en aquel momento la nove-

la de Charles Dickens, *Barnaby Rudge*, en la cual hay un cuervo. De modo que él tenía un cuervo que se llama Never More y que repite continuamente su nombre. Eso es todo lo que Poe tenía al principio.

Luego pensó: ¿cuál es el hecho más triste, el más melancólico que puede registrarse? Ese hecho tiene que ser la muerte de una mujer hermosa. ¿Quién puede lamentar mejor ese hecho? Desde luego, el amante de esa mujer. Entonces pensó en el amante que acaba de perder a su novia, que se llama Leonore para rimar con *never more*. ¿Dónde sitúa al amante? Entonces pensó: el cuervo es negro, ¿dónde puede resaltar mejor la negrura? Tiene que resaltar contra algo blanco; entonces la blancura de un busto y ese busto ¿de quién puede ser? Es el busto de Pallas Atenea; ¿y dónde puede estar? En una biblioteca. Ahora, dice Poe, la unidad de su poema necesitaba un recinto cerrado.

Entonces situó el busto de Minerva en una biblioteca; ahí está el amante, solo, rodeado de sus libros y lamentando la muerte de su amada *so lovesick more*; luego entra el cuervo. ¿Por qué entra el cuervo? Bueno, la biblioteca es un lugar tranquilo y hay que contrastarlo con algo inquieto: él imagina una tempestad, imagina la noche tempestuosa que hace que el cuervo penetre.

El hombre pregunta quién es y el cuervo contesta *never more* y luego el hombre, para atormentarse de una forma masoquista, le hace preguntas para que en todas ellas le conteste: *never more, never more, never more*, nunca más, y sigue haciéndole preguntas. Al final, le dice al cuervo lo que puede entenderse como la primera metáfora que hay en el poema: *arranqué su pico de su corazón y su forma de su puerta*; y el cuervo (que ya simplemente es emblema de la memoria, de la memoria des-

dichadamente inmortal), el cuervo le contesta: *never more*. Él sabe que está condenado a pasar el resto de su vida, de su vida fantástica, conversando con el cuervo, con el cuervo que le dirá siempre *nunca más* y le hará preguntas cuya respuesta ya conoce. Es decir, Poe quiere hacernos creer que escribió ese poema en forma intelectual; pero basta mirar un poco de cerca ese argumento para comprobar que es falaz.

Poe pudo haber llegado a la idea del ser irracional usando, no un cuervo, sino un idiota, un borracho; entonces ya tendríamos un poema completamente distinto y menos explicable. Creo que Poe tenía ese orgullo de la inteligencia, él se duplicó en un personaje, eligió un personaje lejano —el que todos conocemos y que, indudablemente, es nuestro amigo aunque él no trata de ser nuestro amigo—: es un caballero, Auguste Dupin, el primer *detective* de la historia de la literatura. Es un caballero francés, un aristócrata francés muy pobre, que vive en un barrio apartado de París, con un amigo.

Aquí tenemos otra tradición del cuento policiaco: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Ese hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda. El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin, que vive con un amigo y él es el amigo que refiere la historia. Esto también forma parte de la tradición, y fue tomado mucho tiempo después de la muerte de Poe por el escritor irlandés Conan Doyle. Conan Doyle toma ese tema, un tema atractivo en sí, de la amistad entre dos personas distintas,

que viene a ser, de alguna forma, el tema de la amistad entre Don Quijote y Sancho, salvo que nunca llegan a una amistad perfecta. Que luego será el tema de Kim también, la amistad entre el muchachito menor y el sacerdote hindú, el tema de *Don Segundo Sombra*: el tema del tropero y el muchacho. El tema que se multiplica en la literatura argentina, el tema de la amistad que se ve en tantos libros de Gutiérrez.

Conan Doyle imagina un personaje bastante tonto, con una inteligencia un poco inferior a la del lector, a quien llama el doctor Watson; el otro es un personaje un poco cómico y un poco venerable también: Sherlock Holmes. Hace que las proezas intelectuales de Sherlock Holmes sean referidas por su amigo Watson, que no cesa de maravillarse y siempre se maneja por las apariencias, que se deja dominar por Sherlock Holmes y a quien le gusta dejarse dominar.

Todo eso ya está en ese primer relato policiaco que escribió Poe, sin saber que inauguraba un género, llamado "The Murders in the Rue Morgue" ("Los crímenes de la calle Morgue"). Poe no quería que el género policiaco fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia.

Él pudo haber situado sus crímenes y sus *detectives* en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello ocurriera en París, en un barrio desierto del sector Saint Germain.

Por eso el primer *detective* de la ficción es un extranjero, el primer *detective* que la literatura registra es un francés. ¿Por qué un francés? Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano. Para hacer más raros a esos personajes, hace que vivan de un modo distinto del que suelen vivir los hombres. Cuando amanece corren las cortinas, prenden las velas y al anochecer salen a caminar por las calles desiertas de París en busca de ese *infinito azul*, dice Poe, que sólo da una gran ciudad durmiendo; sentir al mismo tiempo lo multitudinario y la soledad, eso tiene que estimular el pensamiento.

Yo me imagino a los dos amigos recorriendo las calles desiertas de París, de noche, y hablando ¿sobre qué? Hablando de filosofía, sobre temas intelectuales. Luego tenemos el crimen, ese crimen es el primer crimen de la literatura fantástica: el asesinato de dos mujeres. Yo diría los crímenes de la Rue Morgue, crímenes es más fuerte que asesinato. Se trata de esto: dos mujeres que han sido asesinadas en una habitación que parece inaccesible. Aquí Poe inaugura el misterio de la pieza cerrada con llave. Una de las mujeres fue estrangulada, la otra ha sido degollada con una navaja. Hay mucho dinero, cuarenta mil francos, que están desparramados en el suelo, todo está desparramado, todo sugiere la locura. Es decir, tenemos un principio brutal, inclusive terrible, y luego, al final, llega la solución.

Pero esta solución no es solución para nosotros, porque todos nosotros conocemos el argumento antes de leer el cuento de Poe. Eso, desde luego, le resta mucha fuerza. (Es lo que ocurre con el caso análogo del *doctor Jekyll y mister Hyde*: sabemos que los dos son una misma persona, pero eso sólo pueden saberlo los lectores de

Stevenson, otro discípulo de Poe. Si habla del extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde, se propone desde el comienzo una dualidad de personas.) ¿Quién podría pensar, además, que el asesino iba a resultar siendo un orangután, un mono?

Se llega por medio de un artificio: el testimonio de quienes han entrado a la habitación antes de descubrirse el crimen. Todos ellos han reconocido una voz ronca que es la voz de un francés, han reconocido algunas palabras, una voz en la que no hay sílabas, han reconocido una voz extranjera. El español cree que se trata de un alemán, el alemán de un holandés, el holandés de un italiano, etcétera; esa voz es la voz inhumana del mono, y luego se descubre el crimen; se descubre, pero nosotros ya sabemos la solución.

Por eso podemos pensar mal de Poe, podemos pensar que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiacas; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policiaca, somos una invención de Edgar Allan Poe. Los que leyeron ese cuento se quedaron maravillados y luego vinieron los otros.

Poe ha dejado cinco ejemplos, uno se llama "Tú eres el hombre": es el más débil de todos pero ha sido imitado después por Israel Zangwill en "The Big Bow Murder", que imita el crimen cometido en una habitación cerrada. Ahí tenemos un personaje, el asesino, que fue imitado después en "El misterio del cuarto amarillo" de Gastón Leroux: es el hecho de que el *detective* resulta ser el asesino. Luego hay otro cuento que ha resultado ejemplar, "La carta robada", y otro cuento, "El escarabajo de oro".

En "La carta robada", el argumento es muy simple. Es una carta que ha sido robada por un crítico, la policía sabe que él la tiene. Lo hacen asaltar dos veces en la calle. Luego examinan la casa; para que nada se les escape, toda la casa ha sido dividida y subdividida; la policía dispone de microscopios, de lupas. Se toma cada libro de la biblioteca, luego se ve si ha sido encuadernado, se buscan rastros de polvo en la baldosa. Luego interviene Dupin. Él dice que la policía se engaña, que tiene la idea que puede tener un chico, la idea de que algo se esconde en un escondrijo; pero el hecho no es así. Dupin va a visitar al político, que es amigo de él, y ve sobre la mesa, a la vista de todos, un sobre desgarrado. Se da cuenta de que ésa es la carta que todo el mundo ha buscado. Es la idea de esconder algo en forma visible, de hacer que algo sea tan visible que nadie lo encuentre. Además, al principio de cada cuento, para hacernos notar cómo Poe tomaba de un modo intelectual el cuento policiaco, hay disquisiciones sobre el análisis, hay una discusión sobre el ajedrez, se dice que el *whist* es superior o que las *damas* son superiores.

Poe deja esos cinco cuentos, y luego tenemos el otro: "El misterio de Marie Rogêt", que es el más extraño de todos y el menos interesante para ser leído. Se trata de un crimen cometido en Nueva York: una muchacha, Mary Roger, fue asesinada, era florista según creo. Poe toma simplemente la noticia de los diarios. Hace transcurrir el crimen en París y hace que la muchacha se llame Marie Rogêt y luego sugiere cómo pudo haber sido cometido el crimen. Efectivamente, años después se descubrió al asesino y concordó con lo que Poe había escrito.

Tenemos, pues, al relato policiaco como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente fic-

ticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual. ¿Qué sucede después de la muerte de Poe? Muere, creo, en 1849; Walt Whitman, su otro gran contemporáneo, escribió una nota necrológica sobre él, diciendo que *Poe era un ejecutante que sólo sabía tocar las notas graves del piano, que no representaba a la democracia americana* —cosa que Poe nunca se había propuesto. Whitman fue injusto con él, y también Emerson lo fue.

Hay críticos, ahora, que lo subestiman. Pero yo creo que Poe, si lo tomamos en conjunto, tiene la obra de un genio, aunque sus cuentos, salvo el relato de "Arthur Gordon Pym", son defectuosos. No obstante, todos ellos construyen un personaje, un personaje que vive más allá de los personajes creados por él, que vive más allá de Charles Auguste Dupin, de los crímenes, más allá de los misterios que ya no nos asustan.

En Inglaterra, donde este género es tomado desde el punto de vista psicológico, tenemos las mejores novelas policiacas que se han escrito: las de Wilkie Collins, *La dama de blanco* y *La piedra lunar*. Luego tenemos a Chesterton, el gran heredero de Poe. Chesterton dijo que no se habían escrito cuentos policiacos superiores a los de Poe, pero Chesterton —me parece a mí— es superior a Poe. Poe escribió cuentos puramente fantásticos. Digamos "La máscara de la muerte roja", digamos "El tonel de amontillado", que son puramente fantásticos. Además cuentos de razonamiento como esos cinco cuentos

policíacos. Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que, finalmente, tienen una solución policiaca. Voy a relatar uno: "El hombre invisible", publicado en 1905 o 1908.

El argumento viene a ser, brevemente, éste: se trata de un fabricante de muñecos mecánicos, cocineros, porteros, mucamas y mecánicos que viven en una casa de departamentos, en lo alto de una colina nevada en Londres. Recibe amenazas acerca de que él va a morir —es una obra muy pequeña, esto es muy importante para el cuento. Vive solo con sus sirvientes mecánicos, lo cual ya tiene algo de horrible. Un hombre que vive solo, rodeado de máquinas que remedan, vagamente, las formas de hombre. Por fin, recibe una carta donde le dicen que va a morir esa tarde. Llama a sus amigos, los amigos van a buscar a la policía y lo dejan solo entre sus muñecos, pero antes le piden al portero que se fije si entra alguien en la casa. Le encargan al *policeman*, le encargan a un vendedor de castañas asadas también. Los tres prometen cumplir. Cuando vuelven con la policía, notan que hay pisadas en la nieve. Las que se acercan a la casa son tenues, las que se alejan están más hundidas, como si llevaran algo pesado. Entran en la casa y encuentran que el fabricante de muñecos ha desaparecido. Luego ven que hay cenizas en la chimenea. Aquí surge lo más fuerte del cuento, la sospecha del hombre devorado por sus muñecos mecánicos, eso es lo que más nos impresiona. Nos impresiona más que la solución. El asesino ha entrado en la casa, ha sido visto por el vendedor de castañas, por el vigilante y por el portero, pero no lo han visto porque es el cartero que llega todas las tardes a la misma hora. Ha matado a su víctima, lo ha cargado en la bolsa de la correspondencia. Luego quema la

correspondencia y se aleja. El Padre Brown lo ve, charla, oye su confesión y lo absuelve porque en los cuentos de Chesterton no hay arrestos ni nada violento.

Actualmente, el género policiaco ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policiaco es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policiaco. Éste se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre. He intentado el género policiaco alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito "La muerte y la brújula". Algún texto policiaco con Bioy Casares, cuyos cuentos son muy superiores a los míos. Los cuentos de Isidro Parodi, que es un preso que, desde la cárcel, resuelve los crímenes.

¿Qué podríamos decir como apología del género policiaco? Hay una que es muy evidente y cierta: nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policiaco. Ya que no se entiende un cuento policiaco sin principio, sin medio y sin fin. Éstos los han escrito escritores subalternos, algunos los han escrito escritores excelentes: Dickens, Stevenson y, sobre todo, Wilkie Collins. Yo diría, para defender la novela policiaca, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio.

RAYMOND CHANDLER

EL SIMPLE ARTE DE MATAR*

La literatura de ficción siempre, en todas sus formas, intentó ser realista. Novelas anticuadas, que ahora parecen pomposas y artificiales, hasta el punto de resultar ridículas, no lo parecían a las personas que las leyeron por primera vez. Escritores como Fielding y Smollett podrían parecer realistas en el sentido moderno, porque en general dibujaban personajes sin inhibiciones, muchos de los cuales no estaban muy lejos de la frontera de la ley, pero las crónicas de Jane Austen sobre personas muy inhibidas, contra un fondo de aristocracia rural, parecen bastante reales en términos psicológicos. En la actualidad abunda ese tipo de hipocresía moral y social. Agréguesele una dosis liberal de presuntuosidad intelectual, y se obtendrá el tono de la página literaria de su periódico y el sincero y fatuo ambiente engendrado por

* Chandler, Raymond: "The simple art of murder", texto originalmente publicado en 1944 en *The Atlantic Monthly*, y reproducido en el volumen *El simple arte de matar*. Barcelona, Bruguera, 1986, pp.196-216. Traducción de Jaume Prat.

los grupos de discusión de los pequeños clubes. Ésas son las personas que apuntaban a los *best-sellers*, que son trabajos de promoción basados en una especie de explotación indirecta del esnobismo, cuidadosamente escoltados por las focas adiestradas de la fraternidad crítica, y cuidados y regados con amor por ciertos grupos de presión demasiado poderosos, cuyo negocio consiste en vender libros, aunque prefieren que uno crea que están estimulando la cultura. Atrásese un poco en sus pagos y descubrirá cuán idealistas son.

El relato policiaco, por varias razones, puede ser objeto de promoción en muy raras ocasiones. Por lo general se refiere a un asesinato, y por lo tanto carece del elemento promocionable. El asesinato, que es una frustración del individuo y por consiguiente una frustración de la raza, puede poseer —y en rigor posee— una buena proporción de inferencias sociológicas. Pero existe desde hace demasiado tiempo como para constituir una noticia. Si la novela de misterio es realista (cosa que muy pocas veces ocurre), está escrita con cierto espíritu de desapego; de lo contrario nadie, salvo un psicópata, querría escribirla o leerla. La novela de crímenes tiene también una forma deprimente de dedicarse a sus cosas, solucionar sus problemas y contestar sus preguntas. Nada queda por analizar, aparte de si está lo bastante bien escrita como para ser buena literatura de ficción, y de todos modos la gente que contribuye a las ventas de medio millón de dólares nada sabe de esas cosas. La búsqueda de la calidad en la literatura es ya bastante difícil para aquellos que hacen de esa tarea una profesión, sin tener que prestar además demasiada atención a las ventas anticipadas.

El relato de detectives (quizá será mejor que lo llame así, pues la fórmula inglesa sigue dominando el oficio) tiene que encontrar su público por medio de un lento proceso de destilación. Así lo hace, y se aferra a él con gran tenacidad, y eso es un hecho; las razones por las cuales lo hace exigen un estudio de mentalidades más pacientes que la mía. Tampoco es parte de mi tesis la de que constituya una forma vital e importante del arte. No existen tales formas vitales e importantes del arte; sólo existe el arte, y en muy escasa proporción. El crecimiento de las poblaciones no aumentó en manera alguna esa proporción; no hizo más que acrecentar la destreza con que se producen y expanden los sustitutos.

Y, sin embargo, el relato detectivesco, aun en su forma más convencional, ofrece dificultades para ser bien escrito. Las buenas muestras de arte son mucho más raras que las buenas novelas serias. Mercancías de segunda fila sobreviven a la mayor parte de la literatura de ficción de alta velocidad, y muchas de las que jamás habrían debido nacer se niegan, lisa y llanamente, a morir. Son tan perdurables como las estatuas que hay en los paseos públicos, e igualmente aburridas.

Esto resulta muy molesto para la gente que posee lo que se llama discernimiento. No les gusta que las obras de ficción penetrantes e importantes, de hace algunos años, ocupen sus propios anaqueles especiales en la librería, con el rótulo de "*best-sellers* de años ha", y que nadie se acerque a ellos, salvo uno que otro cliente miope que se inclina, lanza una breve mirada y se aleja a toda prisa; en tanto que las ancianas se empujan unas a otras ante la estantería de los misterios para atrapar alguna muestra de la misma vendimia, con un título como *El caso del triple asesinato* o *El inspector Pinchbottle*

acude a la escena. No les gusta que "los libros realmente importantes" acumulen polvo en el mostrador de las reimpresiones, mientras *La muerte usa ligas amarillas* se publica en ediciones de cincuenta o cien mil ejemplares, se distribuye en los quioscos de revistas de todo el país, y es evidente que no está en ellos sólo para decir adiós al que pasa.

A decir verdad, a mí tampoco me gusta mucho. En mis momentos menos campanudos yo también escribo relatos de detectives, y toda esa inmortalidad proporciona un exceso de competencia. Ni siquiera Einstein podría ir muy lejos si todos los años se publicaran trescientos tratados de física superior y varios millares de otros, en una u otra forma, rondaran por ahí en excelentes condiciones, y además se los leyera.

Hemingway dice en alguna parte que el buen escritor compite sólo con los muertos. El buen escritor de relatos detectivescos (a fin de cuentas tiene que haber unos pocos) compite no sólo con los muertos no enterrados, sino también con todas las multitudes de los vivientes. Y en términos casi de igualdad, porque una de las cualidades de ese tipo de literatura consiste en que lo que hace que la gente la lea nunca pierde el estilo. Es posible que la corbata del protagonista esté un poco pasada de moda y que el bueno y canoso inspector llegue en un carricoche y no en un sedán aerodinámico, con la sirena aullando, pero lo que hace cuando llega es el mismo antiguo ocuparse de comprobaciones de horas y de trozos de papel chamuscado, y de quién pisoteó la vieja y querida planta en flor que crece bajo la ventana de la biblioteca.

Sin embargo, yo tengo un interés menos sórdido en el asunto. Me parece que la producción de relatos de detectives en tan gran escala, y por escritores cuya recom-

pensa inmediata es tan pequeña, y cuya necesidad de elogio crítico es casi nula, no sería en modo alguno posible si el trabajo exigiera algún talento. En ese sentido, la ceja enarcada del crítico y la sospechosa comercialización del editor son perfectamente lógicas. El relato detectivesco común quizá no sea peor que la novela común, pero uno nunca ve la novela común. No se la publica. La novela detectivesca común, o apenas por encima de lo común, sí se publica. Y no sólo es publicada, sino que es vendida en pequeñas cantidades a bibliotecas ambulantes, y es leída. Inclusive hay unos pocos optimistas que la compran al precio de dos dólares al contado, porque tiene un aspecto tan fresco y nuevo, y porque hay en la cubierta el dibujo de un cadáver.

Y lo extraño es que ese producto de una literatura de ficción absolutamente irreal y mecánica, más que medianamente aburrida y marchita, no es muy distinto de lo que se denomina obras maestras del arte. Se arrastra con un poco más de lentitud, el diálogo es un tanto más gris, el cartón del que se ha recortado a los personajes es apenas más delgado y las trampas un poco más evidentes. Pero es el mismo tipo de libro. En tanto que una buena novela no es en modo alguno el mismo tipo de libro que la mala novela. Se refiere a cosas distintas desde cualquier punto de vista. Pero el buen relato de detectives y el mal relato de detectives se refieren exactamente a las mismas cosas, y se refieren a ellas más o menos de la misma manera. (También existen motivos para esto, y motivos para los motivos; siempre es así.)

Supongo que el principal dilema de la novela de detectives tradicional, clásica, directamente deductiva o de lógica y deducción, consiste en que para acercarse en alguna medida a la perfección exige una combinación de

cualidades que no se puede encontrar en el mismo espíritu. El constructor frío no siempre crea al mismo tiempo personajes vivaces, un diálogo agudo, un sentido del ritmo y un penetrante empleo del detalle observado. El torvo lógico obtiene tanto ambiente como el que hay en un tablero de dibujo. El investigador científico tiene un bonito y reluciente laboratorio nuevo, pero lo siento mucho, no puedo recordar su cara. El tipo que puede escribirle a uno una prosa vívida y llena de colorido no se molesta en absoluto con el trabajo de *coolie* de atacar las coartadas inatacables.

El maestro poseedor de raros conocimientos vive, en términos psicológicos, en la época de las faldas de miriñaque. Si uno sabe todo lo que debería saber sobre cerámica o sobre la labor de costura egipcia, no sabe nada sobre la policía. Si sabe que el platino no se funde por debajo de los 2 800 grados Fahrenheit, pero que sí lo hace bajo la mirada de un par de ojos intensamente azules; cuando se le pone cerca de una barra de plomo no sabe cómo hacen el amor los hombres en el siglo XX. Y si sabe lo suficiente sobre la elegante *flânerie* de la Riviera francesa de preguerra como para hacer que su relato se desarrolle en ese escenario, entonces no sabe que un par de cápsulas de barbitol lo bastante pequeñas para ser tragadas no sólo no matan a un hombre, sino que ni siquiera consiguen hacerle dormir si él se resiste a dormirse.

Todos los escritores de relatos de detectives cometen errores, y ninguno sabrá nunca tanto como debería. Conan Doyle cometió errores que invalidaron por completo algunos de sus relatos, pero fue un precursor, y a fin de cuentas Sherlock Holmes es sobre todo una actitud y algunas docenas de líneas de un diálogo inolvidable. Los

que realmente me tumban son las damas y caballeros de lo que Howard Haycraft (en su libro *Murder for Pleasure*) llama la Edad de Oro de la ficción detectivesca. Esa edad no es remota. Para los fines de Haycraft, empieza después de la Primera Guerra Mundial y dura más o menos hasta 1930. Para todos los fines prácticos, todavía existe. Dos terceras o tres cuartas partes de todas las narraciones detectivescas publicadas todavía siguen la fórmula que los gigantes de esa era crearon, perfeccionaron, pulieron y vendieron al mundo como problemas de lógica y deducción.

Estas son palabras severas, pero no se alarmen. Son sólo palabras. Echemos una mirada a una de las glorias de la literatura, una obra maestra reconocida del arte de engañar al lector sin estafarlo. Se llama *El misterio de la casa roja*, fue escrita por A. A. Milne, y Alexander Wollcott (un hombre más bien rápido con los superlativos) la consideró "uno de los tres mejores relatos de misterio de todos los tiempos". Palabras de esas dimensiones no se pronuncian con ligereza. El libro se publicó en 1922, pero es casi intemporal, y con suma facilidad habría podido ser publicado en julio de 1939 o, con unos pocos y leves cambios, la semana pasada. Tuvo trece ediciones y parece haberse vendido, en su tamaño primitivo, durante dieciséis años. Eso sucede con muy pocos libros, de cualquier tipo que fueren. Es un libro agradable, ligero, divertido, al estilo de *Punch*, escrito con una engañosa suavidad que no es tan fácil como parece.

Se refiere a la suplantación, por Mark Ablett, de su hermano Robert, a modo de broma a sus amigos. Mark es el dueño de la Casa Roja, una típica casa de campo inglesa, y tiene un secretario que le alienta y ayuda en su suplantación, porque el secretario piensa asesinarlo si

logra hacerla bien. En la Casa Roja nadie ha visto nunca a Robert, desde hace quince años ausente en Australia y conocido de todos por su reputación de pillastre. Se habla de una carta de Robert, pero nunca es mostrada. Anuncia su llegada, y Mark insinúa que no será una ocasión placentera. Y entonces, una tarde llega el supuesto Robert, se identifica ante una pareja de sirvientes, se le hace pasar al estudio y Mark (según declaraciones prestadas en el sumario judicial) lo sigue. Después se encuentra a Robert muerto en el suelo, con un agujero de bala en la cara, y, por supuesto, Mark ha desaparecido. Llega la policía, sospecha que Mark debe de ser el asesino, elimina los restos y lleva adelante la investigación, y a su debido tiempo el sumario judicial.

Milne tiene conciencia de un obstáculo muy difícil, y trata de superarlo como mejor puede. Como el secretario va a asesinar a Mark en cuanto éste se haya establecido como Robert, la suplantación tiene que continuar y burlar a la policía. Pero además, como todos en la Casa Roja conocen íntimamente a Mark, es necesario un disfraz. Esto se logra afeitando la barba de Mark, haciendo más rudas sus manos ("no las manos manicuradas de un caballero": declaración) y usando una voz gruñona y de modales toscos.

Pero eso no es suficiente. Los policías tendrán el cadáver, las ropas que lo cubren y el contenido de los bolsillos de éstas. Por consiguiente, nada de eso debe sugerir a Mark. Milne trabaja entonces como una locomotora de maniobras para imponer la idea de que Mark es un actor tan engreído que se disfraza inclusive en lo que respecta a los calcetines y la ropa interior (de todo lo cual el secretario ha eliminado las marcas del fabricante), como un mal actor que se ennegrece la cara para representar

a Otelo. Milne calcula que si el lector se traga eso (y las cifras de ventas muestran que así ha sucedido), estará pisando terreno firme. Pero por frágil que pueda ser la textura del relato, es presentado como un problema de lógica y deducción.

Si no es eso, no es ninguna otra cosa. Nada tiene que lo convierta en ninguna otra cosa. Si la situación es falsa, ni siquiera se la puede aceptar como una novela ligera, pues no hay relato alguno que la novela ligera tenga como contenido. Si el problema no contiene los elementos de verdad y plausibilidad, no es un problema; si la lógica es una alusión, nada hay que deducir. Si la personificación es imposible en cuanto se informa al lector de las condiciones que debe tener, entonces toda la novela es un fraude. No un fraude deliberado, porque Milne no habría escrito la novela si hubiese sabido con qué tropezaría. Porque tiene ante sí gran cantidad de cosas mortíferas, ninguna de las cuales es objeto de su consideración. Y por lo que parece tampoco las tiene en cuenta el lector casual, quien desea que el relato le agrade y, por lo tanto, lo toma en su valor nominal. Pero el lector no está obligado a conocer los hechos de la vida; el experto en el caso es el autor. Y he aquí lo que ese autor ignora:

1. El juez de instrucción lleva a cabo un sumario judicial respecto de un cadáver del cual no se ofrece una identificación legalmente competente. Un juez de instrucción, por lo general en una gran ciudad, realiza a veces un sumario con un cadáver que *no se puede* identificar, cuando el registro de semejante sumario tiene o puede tener un valor (incendio, desastre, pruebas de asesinato, etc.). Pero aquí no existen esos motivos, y no hay nadie que pueda identificar el cadáver. Un par de testigos han dicho que el hombre afirmó que era Robert Ablett. Eso

es pura presunción, y sólo tiene peso si no existe nada que lo contradiga. La identificación es prerequisite de un sumario judicial. Aun en la muerte, un hombre tiene derecho a su propia identidad. El juez de instrucción tiene que imponer ese derecho, donde tal cosa sea humanamente posible. Hacer caso omiso de ello constituiría una violación de las obligaciones de su cargo.

2. Como Mark Ablett, desaparecido y sospechoso de asesinato, no puede defenderse, son vitales todas las pruebas de sus movimientos antes y después del asesinato (como también si posee dinero con el cual huir). Y, sin embargo, todas las pruebas en ese sentido son ofrecidas por el hombre que está más próximo al asesinato, y carecen de corroboración. Resultan automáticamente sospechosas, hasta que se demuestre que son verdaderas.

3. La policía descubre, por investigación directa, que Robert Ablett no gozaba de buena reputación en su aldea natal. Alguien en ella debe de haberlo conocido. Ninguna de esas personas comparecen durante el sumario judicial. (El relato no lo toleraría.)

4. La policía sabe que hay un elemento de amenaza en la supuesta visita de Robert, y tiene que resultar evidente que está vinculado con el asesinato. Y, sin embargo, no intenta seguir los pasos de Robert en Australia, o descubrir qué reputación tenía allá, o qué vinculaciones, o inclusive si es cierto que ha ido a Inglaterra, y con quién. (Si lo hubiera hecho, habría descubierto que estaba muerto desde hacía tres años.)

5. El médico forense examina el cadáver, que tiene una barba recién afeitada (deja al descubierto una piel no atezada), manos artificialmente maltratadas, pero que es el cuerpo de un hombre adinerado, de vida ociosa, residente desde hace tiempo en un clima fresco. Robert

era un individuo rudo y había vivido durante quince años en Australia. Ésa es la información del médico. Es imposible que no haya advertido nada que la contradijese.

6. Las ropas son anónimas, no contienen nada, y las marcas del fabricante han sido quitadas. Pero el hombre que las usaba declaró una identidad. La presunción de que no era quien decía ser resulta abrumadora. Nada se hace en relación con esta circunstancia. Jamás se menciona que se trata de una circunstancia peculiar.

7. Ha desaparecido un hombre —y un hombre de la localidad, muy conocido— y hay en el depósito un cadáver que se le parece mucho. Es imposible que la policía elimine en el acto la posibilidad de que el desaparecido sea el muerto. Nada sería más fácil que probarlo. Pero ni siquiera pensar en ello resulta increíble. Convierte a los policías en idiotas, para que un descarado aficionado asombre al mundo con una falsa solución.

El detective del caso es un negligente aficionado llamado Anthony Gillingham, un buen muchacho de mirada alegre, cómodo apartamento londinense y modales vivaces. No gana ningún dinero con su tarea, pero está siempre cerca cuando los gendarmes locales pierden su libreta de anotaciones. La policía inglesa parece soportarle con su acostumbrado estoicismo, pero tiemblo cuando pienso en lo que le harían los muchachos de la oficina de homicidios de mi ciudad.

Hay ejemplos menos plausibles que éste. En *El último caso de Trent* (a menudo llamado "el perfecto relato detectivesco") hay que aceptar la premisa de que un gigante de las finanzas internacionales, cuyo más ligero fruncimiento de cejas hace que Wall Street se estremezca como un chihuahua, tramará su propia muerte para lograr el ajusticiamiento de su secretario, y que éste,

cuando sea arrestado, mantenga un aristocrático silencio; es posible que ello se deba a que es un viejo licenciado de Eton. He conocido relativamente a pocos financieros internacionales, pero se me ocurre que el autor de la novela ha conocido (si ello es posible) a muchos menos.

Hay una novela de Freeman Wills Crofts (el más sólido constructor de todos, cuando no se pone muy fastidioso) en la que un asesino, con la ayuda de maquillaje, sincronización de fracciones de segundo y una muy bonita huida, personifica al hombre que acaba de asesinar, con lo cual logra tenerlo vivo y lejos del lugar del asesinato. Hay una de Dorothy Sayers en la cual un hombre es asesinado de noche, en su casa, por medio de un peso que se suelta mecánicamente y que funciona porque él siempre enciende la radio en tal y cual momento, siempre se mantiene en tal y cual posición delante del aparato, y siempre se inclina hasta tal y cual punto. Un par de centímetros de más hacia un lado o hacia el otro, y los clientes tendrían que esperar otra oportunidad. Esto es lo que vulgarmente se conoce como hacer que Dios se le sienta a uno en el regazo; un asesino que necesita tanta ayuda de la Providencia debe de haberse dedicado al oficio equivocado.

Y hay un argumento de Agatha Christie que presenta en primer plano a M. Hercule Poirot, el ingenioso belga que habla en una traducción literal de francés escolar, según el cual, mediante el adecuado empleo de sus "pequeñas células grises", M. Poirot decide que ninguno de los ocupantes de determinado coche-cama había podido realizar el asesinato por sí solo, y que por lo tanto todos lo cometieron juntos, y entonces divide el proceso en una serie de operaciones simples, como si montara una batidora de huevos. Pertenece al tipo garantizado

para convertir la mente más aguda en pulpa. Sólo un idiota podría adivinarlo.

Hay argumentos mucho mejores de estos mismos escritores y de otros de su escuela. Puede que en alguna parte exista alguno que realmente soporte un examen atento. Sería divertido leerlo, aunque hubiese que volver a la página 47 para refrescar la memoria en cuanto al momento exacto en que el segundo jardinero transplantó a una maceta la begonia rosa de té que ganó el primer premio. Nada hay nuevo en esos relatos, y nada viejo. Los que menciono son todos ingleses, sólo porque las autoridades (las que existen) parecen entender que los escritores ingleses llevaban cierta ventaja en esta monótona rutina, y que los norteamericanos (inclusive el creador de Philo Vance, quizás el personaje más asnal de la literatura de ficción detectivesca) sólo llegaron a los cursos preparatorios de la universidad.

Esta novela clásica de detectives no aprendió nada ni olvidó nada. Es la narración que uno encuentra casi todas las semanas en las grandes revistas satinadas, con bonitas ilustraciones, y que prestan su debido homenaje al amor virginal y al tipo correcto de artículos suntuarios. Quizás el ritmo se haya hecho un tanto más rápido y el diálogo un poco más voluble. Se piden más daiquirís helados y menos vasos de oporto añejo y anticuado; hay más ropas de *Vogue* y decorados de *House Beautiful*, más elegancia, pero no más veracidad. Nos pasamos más tiempo en hoteles de Miami y en colonias veraniegas de Cape Cod, y no vamos con tanta frecuencia a contemplar el viejo y grisáceo reloj de sol del jardín isabelino.

Pero en lo fundamental se trata del mismo cuidadoso agrupamiento de sospechosos, la misma treta absolutamente incomprensible de cómo alguien apuñaló a la se-

ñora Pottington Postlethwaite III con el sólido puñal de platino, en el preciso instante en que ella tocaba el bemol en lugar del sostenido en la nota más alta de la "Canción de la campana", de Lakmé, en presencia de quince invitados mal elegidos; la misma ingenua de pijama con adornos de piel, que grita por la noche para hacer que la gente entre en las habitaciones y salga de ellas corriendo, para confundir todas las tablas de horarios; el mismo silencio lúgubre al día siguiente, cuando están sentados sorbiendo cocteles Singapur y mirándose con expresión despectiva, en tanto que los investigadores se arrastran de un lado a otro, bajo las alfombras persas, con el sombrero hongo hundido en la cabeza.

Por lo que a mí respecta, me gusta más el estilo inglés. No es tan frágil, y por lo general la gente usa ropa y bebe bebidas. Hay más sentido del escenario, como si Cheesecake Manor existiera de veras y por completo, y no sólo la parte que ve la cámara; hay más largas caminatas por los páramos, y los personajes no tratan de comportarse todos como si acabaran de ser sometidos a prueba por la MGM. Es posible que los ingleses no sean siempre los mejores escritores del mundo, pero son, sin comparación alguna, los mejores escritores aburridos del mundo.

Es preciso hacer una afirmación muy sencilla en lo que respecta a todos estos relatos: en el plano intelectual no aparecen como problemas, y en el plano artístico no aparecen como ficción. Están demasiado elaborados, y tienen demasiado poca conciencia de lo que sucede en el mundo. Tratan de ser honrados, pero la honradez es un arte. El mal escritor es deshonesto sin saberlo, y el escritor más o menos bueno puede ser deshonesto porque no sabe en relación con qué ser honesto. Piensa que un plan

complicado para un asesinato, que ha desconcertado al lector perezoso porque no se molesta en hacer una lista de los detalles, desconcertará también a la policía, que tiene la obligación de ocuparse de los detalles.

Los muchachos que apoyan los pies sobre el escritorio saben que el caso de asesinato que más fácil resulta solucionar es aquel con el cual alguien ha tratado de pasarse de listo; el que realmente les preocupa es el asesinato que se le ocurrió a alguien dos minutos antes de llevarlo a cabo. Pero si los escritores de este tipo de ficción escribieran sobre los asesinatos que ocurren en la realidad, también estarían obligados a escribir sobre el auténtico sabor de la vida, tal como es vivida. Y como no pueden hacerlo, fingen que lo que hacen es lo que se debe hacer. Y ésa es una petición de principio... y los mejores de ellos lo saben.

En su introducción al primer *Omnibus of Crime*, Dorothy Sayers escribía: "El relato detectivesco no llega, y por hipótesis nunca puede llegar, al plano más alto de logro literario". Y en otra parte sugería que ello se debe a que se trata de una "literatura de evasión" y no de una "literatura de expresión". No sé cuál es el plano más alto de logro literario; tampoco lo sabían Esquilo ni Shakespeare; tampoco lo sabe Dorothy Sayers. Cuando los demás elementos son iguales —cosa que nunca sucede—, un tema más poderoso provoca una ejecución más poderosa. Pero se han escrito algunos libros muy aburridos acerca de Dios, y algunos muy buenos sobre la manera de ganarse la vida y seguir siendo honrado. Siempre es cuestión de quién es el que escribe y de qué tiene adentro para escribir.

En cuanto a literatura de expresión y literatura de evasión, pertenece a la jerga de los críticos, es una utili-

zación de palabras abstractas como si tuviesen significados absolutos. Todo lo que se escribe con vitalidad expresa esa vitalidad; no hay temas vulgares; sólo hay mentalidades vulgares. Todos los que leen escapan de algo hacia lo que hay detrás de la página impresa; puede discutirse la calidad del sueño, pero la liberación que ofrece se ha convertido en una necesidad funcional. Todos los hombres tienen que escapar en ocasiones del mortífero ritmo de sus pensamientos íntimos. Ello forma parte del proceso de la vida entre los seres pensantes. Es una de las cosas que los distingue del perezoso de tres dedos; en apariencia —uno nunca puede estar seguro— éste se conforma con colgar cabeza abajo de la rama, y ni siquiera le interesa leer a Walter Lippman. No tengo una predilección especial por la novela detectivesca como evasión ideal. Simplemente digo que *todo* lo que se lee por placer es una evasión, se trate de un texto en griego, de un libro de matemáticas, de uno de astronomía, de uno de Benedetto Croce o de *El diario del hombre olvidado*. Decir lo contrario es ser un esnob intelectual y un principiante en el arte de vivir.

No creo que tales consideraciones movieran a Dorothy Sayers en su ensayo de frivolidad crítica.

Creo que lo que en realidad le torturaba los pensamientos era la lenta adquisición de la conciencia de que su tipo de relato detectivesco era una fórmula árida que ya no podía satisfacer siquiera sus propias inferencias. Era una literatura de segundo grado porque no se refería a las cosas que podían constituir una literatura de primer grado. Si empezaba por referirse a personas reales (y ella sabía escribir sobre esas personas; sus personajes menores lo demuestran), éstas tendrían que hacer muy pronto cosas irreales, a fin de elaborar el esquema artifi-

cial exigido por el argumento. Cuando hacían cosas irreales, dejaban de ser personas reales. Se convertían en muñecos, en enamorados de cartón y en villanos de cartón piedra, y en detectives de exquisita e imposible gracia.

El único tipo de escritor que podría sentirse dichoso con estas propiedades es el que no sabe qué es la realidad. Los relatos de Dorothy Sayers muestran que le molestaba esa trivialidad; el elemento más débil en ellos es la parte que los convierte en narraciones detectivescas, y el más fuerte la parte que se podría eliminar sin tocar el “problema de lógica deducción”. Y, sin embargo, no pudo o no quiso dar a sus personajes libertad para que construyeran su propio misterio. Para lograrlo hacía falta una mente más sencilla y directa que la de ella.

En *The Long Week-end*, que es una exposición drásticamente competente de la vida y los modales ingleses en la década posterior a la Primera Guerra Mundial, Robert Graves y Alan Hodge prestaron cierta atención al relato detectivesco. Eran tan tradicionalmente ingleses como los adornos de la Edad de Oro, y escribían acerca de la época en que esos escritores eran tan conocidos como cualquier escritor del mundo. De una u otra forma, sus libros se vendían por millones, y en una docena de idiomas. Ésas fueron las personas que fijaron la forma, establecieron las reglas y fundaron el famoso Detection Club, que es un Parnaso de los escritores ingleses de novelas de misterio. Entre sus miembros se cuentan prácticamente todos los escritores importantes de novelas de detectives, a partir de Conan Doyle.

Pero Graves y Hodge decidieron que durante todo ese periodo un solo escritor de primera línea había escrito novelas de detectives. Un norteamericano, Dashiell Hammett. Tradicionales o no, Graves y Hodge no eran almidonados co-

nocedores de lo de segunda fila; veían lo que estaba pasando en el mundo, cosa que no era percibida por el relato detectivesco de su tiempo; y tenían conciencia de que los escritores que poseen la capacidad y la visión necesarias para producir una verdadera literatura de ficción no producen una literatura de ficción irreal.

No es fácil decidir ahora, aunque tenga importancia, cuán original fue en verdad Hammett como escritor. Fue uno en un grupo, el único que logró el reconocimiento de la crítica, pero no el único que escribió o trató de escribir verdaderas novelas de misterio realistas. Todos los movimientos literarios son así: se elige a un individuo como representante de todo el movimiento; por lo general es la culminación de éste. Hammett fue el as del grupo, pero no hay en su obra nada que no esté implícito en las primeras novelas y cuentos de Hemingway.

Y, sin embargo, por lo que sé, es posible que Hemingway haya aprendido algo de Hammett, y también de escritores como Dreiser, Ring Lardner, Carl Sandburg, Sherwood Anderson y él mismo. Hacía tiempo que se llevaba a cabo un desenmascaramiento más o menos revolucionario, tanto en el lenguaje como en el material de la literatura de ficción. Es posible que comenzara en la poesía; casi todo comienza en ella. Si se desea, se puede remontar hasta Walt Whitman. Pero Hammett aplicó ese desenmascaramiento al relato detectivesco, y éste, debido a su gruesa costra de elegancia inglesa y de pseudoelegancia norteamericana, fue muy difícil de poner en movimiento.

Dudo que Hammett tuviese algún objetivo artístico deliberado; trataba de ganarse la vida escribiendo algo acerca de lo cual contaba con información de primera mano. Una parte la inventó; todos los escritores lo ha-

cen; pero tenía una base en la realidad; estaba compuesta de cosas reales. La única realidad que los escritores ingleses de novelas de detectives conocían era el acento que usaban en su conversación los habitantes de Surbiton y de Bognor Regis. Aunque escribían sobre duques y jarrones venecianos, los conocían tan poco, por propia experiencia, como lo que conoce el personaje adinerado de Hollywood sobre los modernistas franceses que cuelgan de las paredes de su castillo de Bel-Air o sobre el semiantiguo Chippendale, antes banco de remendón, que usa como mesita para el café. Hammett extrajo el crimen del jarrón veneciano y lo depositó en el callejón; no tiene por qué permanecer allí para siempre, pero fue una buena idea empezar por alejarlo todo lo posible de la idea de una Emily Post acerca de cómo roe un ala de pollo la debutante bien educada.

Hammett escribió al principio (y casi hasta el final) para personas con una actitud aguda y agresiva hacia la vida. No tenían miedo del lado peor de las cosas; vivían en ese lado. La violencia no les acongojaba. Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales. Describió a esas personas en el papel tales como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban para tales fines.

Tenía estilo, pero su público no lo sabía, porque lo desarrollaba en un lenguaje que no se suponía capaz de tales refinamientos. Pensaron que estaban recibiendo un buen melodrama carnal, escrito en el tipo de jerga que creían hablar ellos mismos. Y en cierto sentido así era, pero al mismo tiempo era mucho más. Todo el lenguaje

comienza con el lenguaje hablado, y en especial con el que hablan los hombres comunes, pero cuando se desarrolla hasta el punto de convertirse en un medio literario, sólo tiene la apariencia de lenguaje hablado. En sus peores aspectos, el estilo de Hammett era tan formalizado como una página de *Mario el epicúreo*; en el mejor de sus momentos podía decir casi cualquier cosa. Yo creo que ese estilo, que no pertenece a Hammett ni a nadie, sino que es el lenguaje norteamericano (y ya ni siquiera exclusivamente eso), puede decir cosas que él no sabía cómo decir ni sentía la necesidad de decir. En sus manos no tenía matices, no dejaba un eco, no evocaba una imagen más allá de una colina distante.

Se dice que a Hammett le faltaba corazón, y sin embargo el relato que a él más le gustaba era la descripción del afecto de un hombre por un amigo. Era espartano, frugal, empedernido, pero una y otra vez hizo lo que sólo los mejores escritores pueden llegar a hacer. Escribió escenas que en apariencia nunca se habían escrito hasta entonces.

Y a pesar de todo no destruyó el relato detectivesco formal. Nadie puede hacerlo; la producción exige una forma que se pueda producir. El realismo exige demasiado talento, demasiado conocimiento, demasiada conciencia. Es posible que Hammett lo haya aflojado un poco aquí y aguzado un tanto allá. Por cierto que todos, salvo los más estúpidos y prostituidos de los escritores, tienen más conciencia que antes de su artificialidad. Y él demostró que el relato de detectives puede ser una forma de literatura importante. Puede que *El halcón maltés* sea o no una obra genial, pero un autor que es capaz de esa novela no es, en principio, incapaz de nada. En cuanto a

que un relato detectivesco puede ser tan bueno como ése, sólo los pedantes negarán que *podría* ser mejor aún.

Hammett hizo algo más: hizo que resultase divertido escribir novelas de detectives, y no un agotador encadenamiento de claves insignificantes. Es posible que sin él no llegara a existir un misterio regional tan inteligente como *Inquest*, de Percival Wilde, o un estudio irónico tan diestro como el *Veredicto de doce*, de Raymond Postgate, o una salvaje muestra de virtuosismo intelectual como *The Dagger of the Mind*, de Kenneth Fearing, o una idealización tragicómica del asesino como en *Mr. Bowling Buys a Newspaper*, de Donald Henderson, o inclusive una alegre y enmarañada cabriola hollywoodense como *Lazarus No. 7*, de Richard Sale.

Es fácil abusar del estilo realista: por prisa, por falta de conciencia, por incapacidad para franquear el abismo que se abre entre lo que a un escritor le gustaría poder decir y lo que en verdad sabe decir. Es fácil falsificarlo; la brutalidad no es fuerza, la ligereza no es ingenio, y esa manera de escribir nerviosa, al-borde-de-la-silla, puede resultar tan aburrida como la manera vulgar; los enredos con las rubias promiscuas pueden ser muy fatigosos cuando los describe un joven gotoso que no tiene en la cabeza otro objetivo que describir un enredo con rubias promiscuas. Y se ha hecho tanto de esto que cuando un personaje de una narración de detectives dice *Yeah*, el autor es automáticamente un imitador de Hammett.

Y hay todavía por ahí algunas personas que dicen que Hammett no escribía relatos detectivescos, sino simples crónicas empedernidas de calles del hampa, con un superficial elemento de misterio dejado caer como una aceituna en un martini. Son las ancianas aturdidas —de ambos sexos (o de ninguno) y de casi todas las edades—

que prefieren sus misterios perfumados con capullos de magnolia y no les agrada que se les recuerde que el asesinato es un acto de infinita crueldad, aunque los que lo cometen tengan a veces el aspecto de jóvenes de la buena sociedad, profesores universitarios o encantadoras mujeres maternas, de cabello suavemente encanecido.

Hay también algunos asustadísimos defensores del misterio formal o clásico, quienes entienden que ningún relato es un relato de detectives si no postula un problema formal y exacto, y si no dispone a su alrededor de todas las claves, con claros rótulos. Esas personas señalan, por ejemplo, que al leer *El halcón maltés* a nadie le preocupa quién mató al socio de Spade, Archer (que es el único problema formal de la narración), porque al lector se le hace fácil pensar constantemente en otra cosa. Pero en *La llave de cristal* se le recuerda al lector a cada rato que el interrogante es quién mató a Taylor Henry, y se obtiene exactamente el mismo efecto; un efecto de movimiento, de intriga, de objetivos entrecruzados, y el gradual esclarecimiento de lo que son los personajes, que de cualquier manera es todo lo que la novela detectivesca tiene derecho a ser. Lo demás es hojarasca.

Pero todo esto (y además Hammett) no es suficiente para mí. El realista de esta rama literaria escribe sobre un mundo en el que los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades; en el que los hoteles, casas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regentando burdeles; en el que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla, y en el que ese hombre simpático que vive dos puertas más allá, en el mismo piso, es el jefe de una banda de controladores de apuestas; un mundo en el que un juez con una bodega repleta de bebidas de contraban-

do puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de un litro en el bolsillo; en que el alto cargo municipal puede haber tolerado el asesinato como instrumento para ganar dinero, en el que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas sobre las cuales hablamos, pero que nos abstenemos de practicar; un mundo en el que uno puede presenciar un atraco a plena luz del día y ver quién lo comete, pero retroceder rápidamente a un segundo plano, entre la gente, en lugar de decírselo a nadie, porque los atracadores pueden tener amigos de pistolas largas, o a la policía no gustarle las declaraciones de uno, y de cualquier manera el picapleitos de la defensa podrá insultarle y zarandearle a uno ante el tribunal, en público, frente a un jurado de retrasados mentales, sin que un juez político haga algo más que un ademán superficial para impedirlo.

No es un mundo muy fragante, pero es el mundo en el que vivimos, y ciertos escritores de mente recia y frío espíritu de desapego pueden dibujar en él tramas interesantes y hasta divertidas. No es gracioso que le asesinen por tan poca cosa, y que su muerte sea la moneda de lo que llamamos civilización. Y todo esto sigue sin ser suficiente.

En todo lo que se puede llamar arte hay algo de rentador. Puede que sea tragedia pura, si se trata de una tragedia elevada, y puede que sea piedad e ironía, y puede ser la ronca carcajada de un hombre fuerte. Pero por estas calles bajas tiene que caminar el hombre que no es bajo él mismo, que no está comprometido ni asustado. El detective de esa clase de relatos tiene que ser un hombre así. Es el protagonista, lo es todo. Debe ser un hombre completo y un hombre común, y al mismo tiem-

po un hombre extraordinario. Debe ser, para usar una frase más bien trajinada, un hombre de honor por instinto, por inevitabilidad, sin pensarlo, y por cierto que sin decirlo. Debe ser el mejor hombre de este mundo, y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo. Su vida privada no me importa mucho; creo que podría seducir a una duquesa, y estoy muy seguro de que no tocaría a una virgen. Si es un hombre de honor en una cosa, lo es en todas las cosas.

Es un hombre relativamente pobre, porque de lo contrario no sería detective. Es un hombre común, porque si no no viviría entre gente común. Tiene un cierto conocimiento del carácter ajeno, o no conocería su trabajo. No acepta con deshonestidad el dinero de nadie ni la insolencia de nadie sin la correspondiente y desapasionada venganza. Es un hombre solitario, y su orgullo consiste en que uno le trate como a un hombre orgulloso o tenga que lamentar haberle conocido. Habla como habla el hombre de su época, es decir, con tosco ingenio, con un vivaz sentimiento de lo grotesco, con repugnancia por los fingimientos y con desprecio por la mezquindad.

El relato es la aventura de este hombre en busca de una verdad oculta, y no sería una aventura si no le ocurriera a un hombre adecuado para las aventuras. Tiene una amplitud de conciencia que le asombra a uno, pero que le pertenece por derecho propio, porque pertenece al mundo en que vive. Si hubiera bastantes hombres como él, creo que el mundo sería un lugar muy seguro en el que vivir, y sin embargo no demasiado aburrido como para que no valiera la pena habitar en él.

RAYMOND CHANDLER

APUNTES SOBRE LA NARRATIVA POLICIACA*

1. La narración policiaca debe ser efectuada con verosimilitud tanto en lo que concierne a la situación original como al desenlace. Debe consistir de acciones verosímiles de gente verosímil en circunstancias verosímiles, sin dejar de tener presente que la verosimilitud es en gran medida una cuestión de estilo. Esto excluye la mayor parte de los finales tramposos y las así llamadas historias en "círculo cerrado", en las cuales el personaje menos probable es convertido violentamente en el criminal sin convencer a nadie. Excluye también *mises en scène* tan elaboradas como la de *Murder in the Calais Coach*¹ de Christie, en la que toda la organización del crimen revela una serie de hechos tan azarosamente unidos que

* Chandler, Raymond: "Apuntes sobre la novela policial" (escrito en 1949), en *Cartas y escritos inéditos* (originalmente publicado como *Raymond Chandler Speaking*). Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1976 (1962), pp. 69-78. Traducción de Margarita Bacchella.

¹ Publicado en Inglaterra con el título de *Murder in the Orient Express*. Traducción castellana: *Asesinato en el Orient Express*.

nadie podría realmente creerlos. Aquí como en cualquier otra cosa, verosimilitud es, por supuesto, una cuestión de eficacia, no de hecho, y un escritor puede tener éxito con un modelo que, en manos de un artista de menor envergadura, sólo podría parecer desatinado.

2. La historia de misterio debe ser técnicamente sólida en lo que respecta a métodos de asesinato y detección. Nada de venenos fantásticos o de efectos indebidos, tales como muertes debidas a dosis inadecuadas, etc. Nada de silenciadores en los revólveres (no darán resultado porque la cámara y el tambor no son contiguos), nada de serpientes que trepen por cuerdas de campana. Si el detective es un policía entrenado, debe actuar como tal, y poseer un equipo mental y físico adecuado a la tarea. Si es un investigador privado o un *amateur* debe tener conocimiento suficiente de los asuntos policíacos de rutina como para no pasar por estúpido. La historia de misterio debe tener en cuenta el nivel cultural de los lectores; lo que resulta aceptable en Sherlock Holmes es inaceptable en Sayers, Christie o Carter Dickson.

3. Debe ser realista en lo que concierne a personajes, ambientación y atmósfera. Debe basarse en gente real en un mundo real. Existe, indudablemente, un elemento de fantasía en la historia policíaca. Al condensar tiempo y espacio, se viola lo probable. De allí que, cuanto más exagerada sea la premisa básica, más realista y exacto debe ser lo que proceda y mane de allí. Muy pocos autores de obras policíacas tienen algún talento para la creación de personajes, pero eso no significa que eso es superfluo. Los que dicen que el problema elimina todo lo demás, están tratando simplemente de ocultar la propia incapacidad para crear personajes y atmósferas. El personaje puede ser creado de diversas maneras: por el método subjetivo

de introducirse en los pensamientos y las emociones del personaje; por el método objetivo o dramático, como sobre un escenario, es decir, a través de la aparición, la conducta, el lenguaje y las acciones del personaje; y, según el caso, el método histórico en lo que se conoce ahora como estilo documental. Este último se puede aplicar en particular a la clase de novela de detectives que trata de apegarse lo más posible a los hechos y de transmitir tan poca emoción como un informe oficial. Pero sea cual fuere el método, si se quiere conseguir cierta calidad, la creación de personajes se hace indispensable.

4. Aparte del elemento de misterio, el valor de un relato policíaco debe originarse también en una historia sólida. Esta idea resulta revolucionaria para la mayoría de los clasicistas, y de lo más odiosa para todos los creadores de segunda categoría. Es acertada, sin embargo. Es obvio que esto no sucedería si el único motivo de interés para los lectores fuera la resolución del enigma. Las obras de misterio que han sobrevivido a través de los años tienen, invariablemente, las cualidades de buena ficción. Las novelas policíacas deben poseer color, vuelo y una cantidad aceptable de vigor. Se requiere una gran destreza técnica para compensar un estilo aburrido, aunque, en ocasiones, el ardid se aplicara al revés, especialmente en Inglaterra.

5. El relato policíaco debe tener una estructura lo esencialmente simple como para que ésta pueda explicarse con facilidad, si es que llega el caso. El desenlace ideal es aquel en que todo se hace claro en un fugaz relámpago de acción. Ideas tan buenas como para conseguir esto son siempre raras, y el escritor que es capaz de lograrlo una sola vez merece nuestra felicitación. No es necesario que la explicación sea breve (salvo en el cine),

y a menudo es imposible que lo sea. Lo que importa es que sea interesante en sí misma, algo que el lector esté ansioso por oír, no una historia nueva con una serie de personajes nuevos o irreconocibles, traídos de los pelos para justificar un argumento que hace agua. No tiene que ser simplemente una colección abrumadoramente larga de circunstancias minuciosas que es imposible esperar que el lector recuerde. No hay nada más difícil de administrar que una explicación. Si se dice lo suficiente como para apaciguar al lector estúpido, se dirá lo suficiente como para enfurecer al inteligente, pero esto señala simplemente uno de los dilemas esenciales del autor de obras de misterio: que la novela de misterio tiene que despertar interés haciendo un corte transversal de la totalidad del público lector, y esto no lo puede lograr por medio de la utilización de los mismos recursos. Desde los tempranos días de las novelas de tres pisos, no hubo ningún otro tipo de ficción que fuera leído por grupos de gente tan disímiles. Los semiletrados no leen a Flaubert y los intelectuales, por regla general, no leen los gruesos mazacotes de hoy en día con toda suerte de macanas disfrazadas de novela histórica. Pero todo el mundo lee novelas policiacas de tanto en tanto —o casi todo el mundo— y un número sorprendente de gente casi no lee otra cosa. El tratamiento de la explicación *vis-à-vis* con este público de educación diversa es casi un problema insoluble. Es posible que, excepto para el devoto inmutable que aguantará cualquier cosa, la mejor solución sea la regla de Hollywood: "No debe haber exposición sino bajo el calor, y que en él se acabe". (Esto significa que una explicación debe estar siempre acompañada de algún tipo de acción, y que debe darse en pequeñas dosis más bien que toda de golpe.)

6. La historia policiaca se le debe escapar al lector razonablemente inteligente. Éste y el problema de la honestidad son los dos elementos más desconcertantes de la creación de obras policiacas. Algunas de las mejores historias de detectives que se hayan escrito jamás no lo gran engañar al lector inteligente hasta el final (las de Austin Freeman, por ejemplo). Pero una cosa es adivinar el asesino, y otra muy distinta ser capaz de justificar la suposición por medio del razonamiento. Puesto que las mentes de los lectores no son las mismas, algunos adivinarán una solución hábilmente escondida, mientras otros serán trampeados por el más transparente de los argumentos. (¿Se podría engañar a cualquier lector moderno con *The Red-Head League*?² ¿Se podría no dar con "The Purloined Letter"³ en cualquier actividad rutinaria de la policía moderna?)

Pero no es necesario, ni siquiera deseable, engañar al devoto verdadero de la ficción policiaca. Un misterio develado a medias es de mayor intriga que uno en el cual el lector está absolutamente perplejo. Haber horadado un poco la niebla contribuye a la autoestima del lector. Lo esencial es que quede un poco de niebla al final para que la disperse el autor.

7. La solución, una vez revelada, debe aparecer como inevitable. Por lo menos la mitad de las historias policíacas publicadas quebrantan esta ley. Sus soluciones son no sólo inevitables, sino que es muy obvio que han sido tramadas porque el autor se ha dado cuenta de que el asesino original se ha vuelto demasiado evidente.

8. La historia policiaca no debe tratar de hacer todo al mismo tiempo. Si es una historia de resolución de

² De sir A. Conan Doyle.

³ De Edgar Allan Poe.

enigma, funcionando en un frío clima mental, no puede ser también una historia de aventuras violentas o apasionado romance. Una atmósfera de terror destruye el pensamiento lógico. Si se trata de una historia de tensiones psicológicas que conducen a la gente al asesinato, no puede incluir también el análisis desapasionado de un investigador experto. El detective no puede ser héroe y amenaza al mismo tiempo; el asesino no puede ser una atormentada víctima de las circunstancias y también un villano sin remisión.

9. La historia policiaca debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de justicia. Contrariamente a lo que se cree, esto no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma. Sin esto, la historia es como un acorde sin resolución en música. Deja un sentimiento de irritación.

10. La historia policiaca debe ser razonablemente honesta con el lector. Esto se dice siempre, pero sólo raramente se comprenden todas sus implicaciones. ¿Qué es honestidad en este respecto? No es suficiente exponer los hechos. Deben ser expuestos con imparcialidad, y deben pertenecer a ese tipo de hechos a partir de los cuales puede funcionar la deducción. No se deben ocultar al lector las claves más importantes, ni ninguna otra; pero, además, no se las debe distorsionar por medio de falsos énfasis. No hay que presentar hechos sin importancia como si fueran prodigiosos. Las inferencias a partir de hechos son moneda corriente de un detective, pero deben revelar lo bastante de su pensamiento como para mantener al lector pensando con él. La teoría básica de toda obra policiaca es que, en algún punto de su desarrollo, un lector de suficiente agudeza podría cerrar el libro y

develar la médula del desenlace. Pero esto implica más que la mera posesión de los hechos; implica que se puede esperar que el lector ordinario y lego saque de estos hechos conclusiones acertadas. No se puede imponer sobre el lector un conocimiento especial o raro, ni una memoria fuera de lo normal para los detalles insignificantes. Porque si éstos fueran necesarios, el lector no tendría en realidad elementos para la solución, sino simplemente los paquetes sin abrir en que éstos venían envueltos.

Sumergir la clave central en un torrente de conversación sobre nada es una artimaña aceptable cuando el movimiento de la historia ha creado tensión suficiente como para poner en guardia al lector. Si el lector tiene que saber tanto como el Dr. Thorndyke para resolver un misterio, es obvio que no puede resolverlo. Si la premisa de *Trent's Last Case*⁴ es verosímil, entonces lógica y realismo no tienen ningún sentido. Si el tiempo real en el que se comete un asesinato está condicionado por el hecho de que el asesinado era hemofílico, no se puede esperar que el lector se enfrente con la situación de manera inteligente hasta que tenga conocimiento de la hemofilia; cuando lo tiene (la novela a la que me refiero es *Have His Carcass* de Sayers), el misterio desaparece, porque las coartadas ya no se ajustan a los tiempos necesarios.

Es evidentemente mucho más que una artimaña, aceptable o de las otras, el que el detective resulte siendo el criminal, ya que, por tradición y definición, el detective es el que anda detrás de la verdad. El lector tiene siempre una garantía implícita de que el detective es honrado, y esta regla debe ampliarse a modo de incluir a todo narrador en primera persona o a cualquier persona-

⁴ De E. C. Bentley.

je bajo cuyo punto de vista se narre la historia. La omisión de hechos por parte del narrador como tal o por el autor, mientras pasa por mostrar los hechos tal como los ve un particular personaje, es un flagrante acto de deshonestidad. Dos son las razones de que la violación de esta regla en *The Murder of Roger Ackroyd*⁵ no me haya arrastrado a la indignación: 1. la deshonestidad se explica con mucho talento, y 2. la organización de la historia en su totalidad y de sus *dramatis personae* deja bien claro que el narrador es el único asesino posible, de modo que para el lector inteligente el desafío de la novela no es "¿Quién cometió el asesinato?", sino "Sígueme de cerca y atrápame si puedes".

Se hace claro a esta altura que todo el problema de la deshonestidad es una cuestión de intención y énfasis. El lector cuenta con ser engañado, pero no por una pava. Sabe que puede interpretar mal alguna clave, pero no porque no fue capaz de conocer a fondo química, geología, biología, patología, metalurgia y media docena de otras ciencias. Sabe que puede olvidar algunos detalles que luego resultan ser importantes, pero no si los tiene que recordar al precio de recordar mil trivialidades sin la más mínima importancia. Y si, como en algunas novelas de Austin Freeman, la cuestión de la prueba exacta depende del conocimiento científico, el lector cuenta con que un cerebro medianamente atento logre detectar al criminal, aunque se necesite un especialista para arrojar completa luz sobre el crimen.

Existen, indudablemente, algunos fraudes sutiles, que son intrínsecos a la forma misma. Creo que fue Mary Roberts Rinehart quien señaló en cierta oportunidad que el

quid de la historia de misterio estaba en que había dos historias en una: la historia de lo sucedido y la historia de lo que parecía haber sucedido. Puesto que va implícito un ocultamiento de la verdad, debe haber algunos medios de conseguir ese ocultamiento. Es nada más que un problema de grado. Algunas artimañas son odiosas porque se denuncian a gritos y porque, una vez que se mostraron, ya no queda nada. Otras son agradables porque son solapadas y sutiles, como cuando percibimos una mirada fugaz y no sabemos muy bien lo que significa, aunque sospechamos que no es lisonjera. Toda narración en primera persona, por ejemplo, podría ser acusada de fraude sutil, debido a su candor aparente y a su posibilidad de eliminar el razonamiento del detective, al mismo tiempo que hace una relación clara de sus palabras y actos, así como también de un buen número de sus reacciones emocionales. Debe llegar un momento en que el detective se haya dado cuenta de algo y no le pase ni pizca de información al lector, como si fuera un punto (que muchos expertos reconocen sin demasiada dificultad) en que el detective de pronto deja de pensar en voz alta y cierra la puerta de su mente más suavemente que nunca en la cara del lector. En aquellos días cuando la audiencia era aún inocente y había que golpearla en la cara con un pescado podrido para que se diera cuenta de que algo olía mal, el detective solía hacerlo diciendo, por ejemplo: "Bueno, éstos son los hechos. Si les prestan cuidadosa atención, estoy seguro de que sus pensamientos abundarán en explicaciones probables de estos extraños sucesos". Hoy en día esto se hace con menos ostentación, pero el efecto de cerrar la puerta es igualmente infundible.

⁵ El asesinato de Roger Ackroyd, de Agatha Christie.

Debe añadirse para cerrar esta cuestión que el problema del juego limpio de la historia policiaca es puramente profesional y artístico y que no tiene en absoluto un significado moral. El meollo de la cuestión está en si se despistó al lector dentro de las reglas de juego limpio o si se usaron golpes bajos. No hay posibilidad de perfección. La absoluta franqueza destruiría el misterio. Cuanto mejor sea el escritor, más lejos irá con la verdad, y con mayor sutileza envolverá lo que no pueda decirse. Y este juego de destreza no sólo no tiene leyes morales, sino que cambia constantemente las leyes por las que opera. Y tiene que hacerlo; el lector se hace día a día más astuto. Puede ser que en la época de Sherlock Holmes, si el mayordomo acechaba afuera de la ventana de la biblioteca con algo cubriéndole la cabeza se hiciese sospechoso. Hoy en día esa conducta lo libraría de toda sospecha de inmediato. Pues el lector contemporáneo no sólo se niega a seguir tal fuego fatuo como cosa natural, sino que está en constante alerta ante los esfuerzos del escritor por hacerlo dirigir la mirada hacia lo erróneo y pasar por alto lo acertado. Toda cosa por la que se pasa ligeramente se vuelve sospechosa, es sospechosa, todo personaje que no se menciona como sospechoso es sospechoso, y todo lo que hace al detective morder la punta de su bigote y aparecer pensativo es debidamente dejado de lado por el lector sagaz, sin que se le dé la menor importancia. A este escritor particular le parece a menudo que el único método razonablemente honesto y efectivo que queda de engañar al lector es hacerlo ejercitar la mente en los puntos erróneos, hacerlo resolver un misterio (puesto que está casi seguro de resolver algo) que lo haga aterrizar en una senda secundaria, pero que toque

sólo tangencialmente el problema central. Y aun esto requiere una que otra trampita.

Addenda

1. La perfecta obra policiaca no puede escribirse. Siempre hay que sacrificar algo. Se puede tener sólo un valor supremo. Ésta es mi queja contra la historia deductiva. Su valor supremo es algo que no existe: un problema que se resiste al tipo de análisis que un buen abogado hace de un problema legal. No es que tales historias carezcan de intriga, pero de ninguna manera pueden equilibrar sus puntos flojos.

2. Se ha dicho que "nadie se preocupa por el cadáver". Esto es un disparate, es desperdiciar un elemento valioso. Es como decir que el asesinato de una tía no importa más que el asesinato de un desconocido en una ciudad que jamás se ha visitado.

3. Una serie policiaca muy raramente da lugar a una buena novela policiaca. El efecto del telón reside en que no se dispone del próximo capítulo. Cuando se unen los capítulos, los momentos de falso suspenso resultan sólo engorrosos.

4. El interés por lo amoroso casi siempre debilita la obra policiaca, pues introduce un tipo de suspenso que resulta antagónico con la lucha del detective por resolver el problema. Las cartas ya están barajadas y, en nueve de diez casos, elimina por lo menos dos sospechosos útiles. El único tipo efectivo de interés amoroso es el que trae aparejado un riesgo personal para el detective —pero que, simultáneamente y de manera instintiva, se

siente como un mero episodio. Un detective verdaderamente bueno nunca se casa.

5. La paradoja de la historia policiaca es que, mientras su estructura nunca, o en muy contadas ocasiones, resiste el examen riguroso de una mente analítica, es precisamente en este tipo de mente donde despierta mayor interés. Existe, por supuesto, un tipo de lector sediento-de-sangre así como existe un tipo de lector preocupado-con-el-personaje y el tipo de la experiencia-sexual-vicaria. Pero, considerados todos juntos, constituirían una minúscula minoría en comparación con el tipo de lector sagaz, a quien le gustan las historias de misterio justamente por sus imperfecciones.

Es una forma que jamás ha sido realmente dominada, y los que profetizaron su decadencia y caída se han equivocado por esa misma razón. Puesto que nunca fue perfeccionada, su forma nunca se volvió fija. Los académicos jamás pusieron en ella sus muertas manos. Es aún fluida, aún demasiado variada para la clasificación fácil, aún echando retoños en todas direcciones. Nadie sabe la razón de su éxito, y no se le puede asignar una sola cualidad que no se halle ausente en algún ejemplo exitoso. Ha dado ejemplos de mayor pobreza artística que cualquier otro tipo de ficción, excepto la novela de amor, pero ha producido, probablemente, mejor arte que cualquier otra forma con la misma aceptación y popularidad.

6. Muéstrame un hombre o una mujer que no puedan soportar las obras policiacas y me mostrarás a un tonto, un tonto inteligente —quizás—, pero tonto al fin.

RICARDO FIGLIA

LO NEGRO DEL POLICIACO*

¿Cómo definir ese género policiaco al que hemos convenido en llamar de la *serie negra* según el título de una colección francesa? A primera vista parece una especie híbrida, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en la que es posible incluir los relatos más diversos. Basta leer *La jungla de asfalto* de Burnett, *¿Acaso no matan a los caballos?* de McCoy, *El cartero llama dos veces* de Cain, *El largo adiós* de Chandler o *La maldición de los Dain* de Hammett, para comprender que es difícil encontrar aquello que los unifica. De hecho el género se constituye en 1926 cuando el "Capitán" Joseph T. Shaw se hace cargo de la dirección de *Black Mask*, pulp magazine fundado en 1920 por el muy refinado crítico Henry L. Mencken. El "Capitán" (personaje digno de un film de Samuel Fuller, típico en la mitología de la literatura norteamericana) campeón de sable, afecto al póker y al

* Piglia, Ricardo: "Introducción" a *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires, CEAL, 1979.

whisky de maíz, no escribió nunca una línea pero fue el verdadero creador del género. (Esto es, sin duda, lo que reconoce Hammett al dedicarle *Cosecha roja*, su primera novela.) Shaw cumple en la historia de la literatura norteamericana el mismo papel mítico que aquel jefe de redacción del *Toronto Star* que, según Hemingway, le enseñó a escribir en prosa. (Un eco de importancia que tiene el editor en la definición de la narrativa norteamericana lo da en estos años Harold Ross, director del *New Yorker*. Los cuentos de Salinger, Updike, Cheever, entre otros, llevan en más de un sentido el sello de la revista.) Shaw le dio a *Black Mask* una línea y una orientación y todos los grandes escritores del género (antes que nada Dashiell Hammett, pero también Horace McCoy, William Burnett, Raoul Whitfield, James Cain, Raymond Chandler) publicaron sus primeros relatos en la revista. De entrada definió un programa: su ambición era publicar un tipo de relato policiaco "diferente del establecido por Poe en 1841 y seguido fielmente hasta hoy". Determinado, en el comienzo, por su diferencia con la obra policiaca clásica, el género encuentra allí, provisoriamente, su unidad. Así podemos empezar a analizar esos relatos por lo que no son: no son narraciones policiacas clásicas, con enigma, y si se los lee desde esa óptica (como hace, por ejemplo, Jorge Luis Borges) son malas novelas policiacas.

Lo que en principio une a los relatos de la serie negra y los diferencia de la obra policiaca clásica es un trabajo diferente con la determinación y la causalidad. La obra policiaca inglesa separa el crimen de su motivación social. El delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón. Las relaciones sociales aparecen sublimadas: los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la

complejidad del enigma. Habría que decir que en esos relatos se trabaja con el esquema de que a mayor motivación menos misterio. El que tiene razones para cometer un crimen no debe ser nunca el asesino: la retórica del género nos ha enseñado que el sospechoso, al que todos acusan, es siempre inocente. Hay una irrisión de la determinación que responde a las reglas mismas del género. El detective nunca se pregunta *por qué*, sino *cómo* se comete un crimen y el milagro del indicio, que sostiene la investigación, es una forma figurada de la causalidad. Por eso el modelo del crimen perfecto que desafía la sagacidad del investigador es, en última instancia, el mito del crimen sin causa. La utopía que el género busca como camino de perfección es construir un crimen sin criminal que a pesar de todo se logre descifrar: en este sentido si la historia interna de la narración policiaca clásica se cierra en algún lado hay que pensar en *El proceso* de Kafka que invierte el procedimiento y construye un culpable sin crimen.

Los relatos de la serie negra (los *thriller* como los llaman en Estados Unidos) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policiaca clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina con el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta

reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla: "el autor realista de novelas policiacas —escribe Chandler en *El simple arte de matar*— habla de un mundo en el que los gánsters pueden dirigir países: un mundo en el que un juez que tiene una bodega clandestina llena de alcohol puede enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima. Es un mundo que no huele bien, pero es el mundo en el que usted vive. No es extraño que un hombre sea asesinado pero es extraño que su muerte sea la marca de lo que llamamos civilización".

En el fondo, como se ve, no hay nada que descubrir, y en ese marco no sólo se desplaza el enigma sino que se modifica el régimen del relato. Por lo pronto el detective ha dejado de encarnar la razón pura. Así, mientras en el relato policiaco clásico todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de hipótesis, deducciones con el detective inmóvil, representación pura de la inteligencia analítica (un ejemplo a la vez límite y paródico puede ser el Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares que resuelve los enigmas sin moverse de su celda), en la novela policiaca norteamericana no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, fatalmente, nuevos crímenes. El desciframiento avanza de un crimen a otro; el lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo y el detective, antes que descubrimientos, produce pruebas. Por otro lado ese hombre que en el relato representa a la ley sólo está motivado por el dinero: el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo

y recibe un sueldo (mientras que en la novela clásica el detective es generalmente un aficionado, a menudo, como en Poe, un aristócrata, que se ofrece desinteresadamente a descifrar el enigma). Curiosamente es en esta relación explícita con el dinero (los 25 dólares diarios de Marlowe) donde se afirma la moral; restos de una ética calvinista en Chandler, todos están corrompidos menos Marlowe: profesional honesto, que hace bien su trabajo y no se contamina, parece una realización urbana del *cow-boy*. "Si me ofrecen 10 000 dólares y los rechazo, no soy un ser humano", dice un personaje de James Hadley Chase. En el final de *El gran sueño*, la primera novela de Chandler, Marlowe rechaza 15 000. En ese gesto se asiste al nacimiento de un mito. ¿Habría que decir que la integridad sustituye a la razón como marca del héroe? Si la novela policiaca clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura, y valora, sobre todo, la omnipotencia del pensamiento y la lógica abstracta pero imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa, en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la "decencia", la incorruptibilidad. Por lo demás se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero. El detective no vacila en ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo. En las virtudes del individuo que lucha solo y *por dinero* contra el mal, el *thriller* encuentra su utopía. No es casual en fin, que cuando el detective desaparezca de la escena la ideología de estos relatos se acerque peligrosamente al cinismo (caso Chase) o mejor, cuando el detective se corrompe (caso Spillane) los relatos pasan a ser la descripción cínica de un mundo sin salida, donde la exaltación de la violencia arrastra

vagos ecos del fascismo. Asistimos ahí a la declinación y al final del género: su continuación lógica serán las novelas de espionaje. Visto desde James Bond, Philip Marlowe es Robinson Crusoe que ha vuelto de la isla.

La transformación que lleva de la obra policiaca clásica al *thriller* no puede analizarse según los parámetros de la evolución inmanente de un género literario como proceso autónomo. Es cierto que la novela policiaca clásica se había automatizado (en el sentido en que usan este término los formalistas rusos) pero esa automatización (denunciada por Hammett y Chandler y parodiada en novelas como *La ventana alta* y *El hombre flaco*) y el desgaste de los procedimientos no puede explicar el surgimiento de un nuevo género, ni sus características. De hecho, es imposible analizar la constitución del *thriller* sin tener en cuenta la situación social de los Estados Unidos hacia el final de la década del 20. La crisis en la Bolsa de Wall Street, las huelgas, la desocupación, la depresión, pero también la ley seca, el gangsterismo político, la guerra de los traficantes de alcohol, la corrupción: al intentar reflejar (y denunciar) esa realidad los novelistas norteamericanos inventaron un nuevo género. Así al menos lo creía Joseph T. Shaw quien al definir la función de *Black Mask* señalaba que el negocio del delito organizado tenía aliados políticos y que era su deber revelar las conexiones entre el crimen, los jueces y la policía. En 1931 declaró: "Creemos estar prestando un servicio público al publicar las historias realistas, fieles a la verdad y aleccionadoras sobre el crimen moderno, de autores como Dashiell Hammett, Burnett y Whitfield". En este sentido la novela policiaca se conecta con un proceso de conjunto de la literatura norteamericana de esos años. El pasaje de los *twenties* al *New Deal* está signado

por la toma de conciencia social de los escritores norteamericanos. El ejemplo más notable es el de Scott Fitzgerald (hay que leer su *Notebook* donde se define como socialista o analizar en ese marco *El último magnate* y las notas que acompañaron la redacción de esa novela) pero el proceso alcanza también a Faulkner (basta ver su saga de los Snopes) y por supuesto a Hemingway (que en los años 30 no sólo trabaja por la República Española e integra el Comité de Escritores Antifascistas, sino que colabora en *New Masses*, periódico del PC). Son los años de la literatura proletaria, de la *Partisan Review* en la que Edmund Wilson, Lionel Trilling y Mary McCarthy defienden posiciones *radicals*; los años en que Dos Pasos publica su trilogía (*U.S.A.*), Steinbeck *Viñas de ira*, Michael Gold *Judíos sin dinero*, Caldwell *El camino del tabaco*, Hemingway *Tener y no tener* (cuyo primer capítulo, publicado antes como cuento con el título de "On Trip Across" es un modelo de *thriller*); los años en que empiezan a publicar sus libros, desde la misma óptica, Nathaniel West, Katherine Ann Porter, Daniel Fusch, Nelson Algren, John O'Hara. Los escritores de *Black Mask* están ligados a esa tendencia: el caso de Hammett (también él colaborador de *New Masses*) es el más conocido y Lillian Hellman lo ha narrado, con cierta incómoda distancia, en el retrato biográfico que prologa *Dinero sangriento*.

El *thriller* surge como una vertiente interna de la literatura norteamericana y la constitución del género debe ser pensada en el interior de cierta tradición típica de la literatura norteamericana (lo que podríamos llamar el costumbrismo social que viene de Ring Lardner y de Sherwood Anderson) antes que en relación con las reglas clásicas del relato policiaco. En la historia del surgi-

miento y la definición del género el cuento de Hemingway "Los asesinos" (1926) tiene el mismo papel fundador que "Los crímenes de la calle Morgue" (1841) de Poe con respecto a la novela de enigma. En esos dos matones profesionales que llegan de Chicago para asesinar a un ex boxeador al que no conocen, en ese crimen por encargo que no se explica y en el que subyace la corrupción en el mundo del deporte, están ya las reglas del *thriller*, en el mismo sentido en que las deducciones del caballero Dupin de Poe preanunciaban toda la evolución de la novela de enigma desde Sherlock Holmes a Hercules Poirot. Por lo demás en ese relato (y en el primer Hemingway) está también la técnica narrativa y el estilo que van a definir el género: predominio del diálogo, relato objetivo, acción rápida, escritura blanca y coloquial. (No es casual que Chandler haya comenzado por escribir una parodia de Hemingway, *The Sun Also Sneezes*, "dedicado sin ninguna razón al mayor novelista norteamericano actual: Ernest Hemingway" o que Hemingway se llame uno de los personajes de *Adiós, muñeca*.) Por lo demás en 1931 aparece *Santuario* de Faulkner que puede ser considerada una de las mejores novelas del género y que tiene un papel clave en su transformación. Porque el desarrollo del *thriller* hacia formas cada vez más alejadas del relato policiaco propiamente dicho (como de un modo u otro lo practicaban Hammett o Chandler) está marcado por la primera novela de James Hadley Chase, *El secuestro de la señorita Blandish* (1937) que no es más que un *remake* de *Santuario*.

El *thriller* es uno de los grandes aportes de la literatura norteamericana a la ficción contemporánea. Nacido en una coyuntura histórica precisa, literatura social de notable calidad, el género se cristaliza y culmina en la

década del 30: *El largo adiós* de Chandler (1953) marca su final y es ya un producto tardío. Los que siguen, siendo excelentes (como Chester Himes, D. Henderson Clarke, Kenneth Fearing o David Goodis, para nombrar a los mejores), se desligan cada vez más de esa tradición y en el fondo no hacen más que repetir o exasperar las fórmulas establecidas por los clásicos.

PATRICIA HIGHSMITH

EL CUENTO DE SUSPENSE*

El relato breve de *suspense* y la narración de misterio detectivesca han sido ávidamente leídos desde los tiempos de Edgar Allan Poe. Recientemente incluso se ha podido leer uno de ellos en una revista literaria, lo que viene a demostrar que si un relato es bueno y entretenido, cualquier persona puede disfrutar con él: tanto el intelectual como el aficionado al misterio y al *suspense*. Para los escritores de imaginación fértil escribir relatos cortos de *suspense* es un medio espléndido de ensanchar su campo e incrementar sus ingresos.

Comparado con la novela...

Empezando por lo básico, ¿cuál es la diferencia entre un relato breve de *suspense* y una novela de *suspense*? Ge-

* Highsmith, Patricia: "El relato breve de *suspense*", en *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*. Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 31-53. Originalmente publicado en *Plotting and Writing Suspense Fiction* (1966). Traducción de Jordi Beltrán.

neralmente, aunque no siempre, la novela de *suspense* abarca un periodo de tiempo más largo: la naturaleza del germen de la idea lo hace necesario. Además, en la novela suele producirse un cambio drástico en el héroe o la heroína: su carácter evoluciona, cambia, mejora o se viene abajo. Probablemente hay más cambios de escenario. El argumento es más largo: el clímax o los clímax no pueden alcanzarse partiendo del trampolín de una única escena. Hay tiempo para cambiar el ambiente y el ritmo de la narración. Hay lugar para más de un punto de vista. Todas estas posibilidades de la novela de *suspense* no están necesariamente presentes en cada obra de este género, y, de hecho, sólo deben estarlo cuando viene al caso y cuando contribuyen al argumento y a lo que el autor quiere decir. No son ingredientes esenciales, sino sólo características.

El germen del relato corto de *suspense* puede nacer del más tenue de los hechos, acontecimientos o posibilidades: por ejemplo, que la lluvia borre importantes huellas dactilares de una copa de coctel que alguien ha dejado en la terraza. El relato breve de *suspense* puede tener sólo una escena y ocurrir en cinco minutos o menos. Puede basarse en una situación o incidente emocional —por ejemplo, la persecución (por un solo hombre) de un animal misterioso que tiene aterrorizada a la región y que sólo un hombre, el héroe, tiene el valor de perseguir. El relato corto de *suspense* (al igual que muchos cuentos policíacos) puede basarse en un truco, una forma ingeniosa de escapar (de algún lugar), o en alguna información que sólo conocen los médicos, los abogados o los astronautas y que sorprenderá y divertirá al lector no iniciado. A menudo los detalles poco corrientes que el escritor encuentra al hojear algún libro técnico pueden

ser el núcleo de un relato que se venderá bien y proporcionará unos cuantos minutos de distracción al lector. Obviamente, esto es lo contrario de usar las emociones o la inspiración para crear un relato, ya que la información suelta, el detalle curioso, es percibido por los ojos y no tiene una relación inmediata con los personajes que van a utilizarla. Estos gérmenes están en potencia y no cobran vida hasta que los personajes se la dan. No tengo muy buena opinión de este tipo de narraciones (ni sé quién la tiene), pero de vez en cuando he escrito alguna porque se me ha ocurrido una idea divertida.

Por ejemplo, las huellas dactilares que la lluvia borra de una copa de coctel. En una novela larga esto podría ser una cuestión seria en alguna parte de la trama, pero yo no estaba escribiendo ninguna novela larga cuando se me ocurrió. Lo vi únicamente como una posible narración corta y como algo que un asesino nervioso no podía impedir, ya que no le era posible llegar a la terraza. Mi narración se tituló "You can't depend on anybody" y se publicó en la *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Un actor de mediana edad, celoso y fracasado, procura que el asesinato de su amante (cometido por él mismo) parezca obra del nuevo amor de la víctima. Las huellas dactilares del hombre que le ha quitado a su amante están en una de las copas que hay en la terraza. El actor de mediana edad espera con impaciencia el momento en que el portero del edificio, la policía, un amigo o quien sea abra el piso y encuentre el cadáver, pero transcurren tres días. El hombre no consigue alarmar al portero lo suficiente para que abra el piso. Cae un fuerte chaparrón y las huellas dactilares desaparecen. El actor está atrapado, ya que ha colocado cuidadosamente en el cadáver un brazalete de plata que su amante solía llevar y que él

creyó que la haría parecer más natural. En el brazalete están sus huellas dactilares. Lo entretenido del relato son los esfuerzos que hace el actor por combatir la conocida renuencia de los neoyorquinos a invadir un piso ajeno, por muy silencioso que esté. "Uno puede llevar varios días muerto allí dentro sin que nadie se entere", etcétera.

Una narración mejor, que también contiene una trampa para el héroe como sorpresa final, es "Man in Hiding", de Vincent Starrett, publicada en la *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Un médico ha matado a su esposa. Dos meses antes del asesinato, utilizando un nombre falso, ha alquilado una oficina donde se propone instalar un negocio de libros raros. Todo esto lo hace para ocultarse hasta el momento en que pueda reunirse con Gloria, su amante, en París. El médico está nerviosísimo, aunque todas las cosas le van saliendo bastante bien. En el edificio donde tiene la oficina hay una agencia de detectives y el médico empieza a mostrarse muy suspicaz. Tiene la sensación de que los detectives lo están vigilando. El médico ha conocido a una muchacha que tiene un comercio de antigüedades en el edificio. En la sala de recepción de la muchacha hay una voluminosa arca española. Al médico se le ha ocurrido que el arca sería un buen escondite en el caso de que la policía penetrara en su oficina. El señor Starrett mejora el *suspense* haciendo que el médico escape por los pelos en dos ocasiones al cruzarse en la calle con antiguos pacientes suyos. Un día, la policía le hace una visita. El médico tiene el tiempo justo de meterse en la tienda de antigüedades y, sin que nadie lo vea, ocultarse en el arca, que queda cerrada herméticamente. El lector sabe que la policía sólo pretende venderle entradas para una función bené-

fica. Y el lector sabe también que la chica de la tienda de antigüedades piensa abrir la vieja arca algún día, cuando se decida a hacerlo, pero que aún pasará mucho tiempo hasta que lo haga. Contado por un escritor incompetente, este relato podría ser muy malo. Vincent Starrett le ha sacado el máximo provecho, lo ha escrito bien, de modo convincente y también breve, en dos mil palabras más o menos.

En el mismo número de la *Ellery Queen's Mystery Magazine* aparece una narración "con truco" bastante buena: "Murder After Death", de Cornell Woolrich. El truco consiste en que una inyección que se aplica a un cadáver no se extiende, ya que el sistema circulatorio ya no funciona. Para este truco el señor Woolrich ha montado un andamiaje complejo pero bastante entretenido y creíble: un estudiante de medicina que ha sido expulsado de la facultad se enfurece porque su novia se ha casado con otro. Su amada muere a causa de un resfriado que se complica con una neumonía. El estudiante desea culpar de ello al joven marido de la difunta, de modo que se presenta en la funeraria e inyecta un veneno en el cadáver. Después se las arregla para introducir una ampolla del mismo veneno en la habitación del hotel donde se aloja el abatido viudo. Seguidamente, valiéndose de cartas anónimas, hace correr la noticia de que la muchacha ha sido asesinada. Está convencido de que se exhumará el cadáver y el viudo será acusado de asesinato, pero el viudo se suicida y frustra los deseos de venganza del estudiante. Además, un examen médico revela que el veneno fue inyectado después de producirse la muerte. La historia se ve reforzada por la introducción del joven viudo como personaje importante y atractivo.

Hojeando una colección de relatos policíacos, me sorprendió y deprimió un poco ver qué pocos eran los que recordaba después de haberlos leído un año antes. Del que más me acordaba era de "The Cattywampus", de Borden Deal, que cuenta la historia de un cazador que acepta el desafío de perseguir con un rifle a una bestia extraña que está sembrando el terror en la comarca. El cazador descubre con asombro que la bestia es un oso enorme y viejo, marcado por las peleas y los incendios forestales, sin garras e incapaz hasta de atrapar peces para alimentarse. Empujado por la lástima, da muerte al animal. El relato es serio y conmovedor del principio al fin, pero es el final lo que le da valor y lo hace memorable:

Volvería al valle y les diría, para que se les quitase el miedo, que había matado al animal extraño. Pero también les diría que su cuerpo había caído al río y que no había conseguido identificarlo. Porque ahora sabía algo. La humanidad necesita sus animales extraños, sus mitos y leyendas y cuentos antiguos, de modo que el hombre pueda exteriorizar sus temores y combatirlos con su valor y su esperanza. Porque el hombre es el más extraño de todos los animales.

Podríamos decir que el fragmento que he citado es un comentario del escritor. No es necesario para la acción, pero es un pensamiento. Da al relato una dignidad y una importancia que no tendría sin él. Es la clase de pensamiento que podría tener un poeta que escribiese un poema basado en este relato, pero en este pensamiento no hay nada poético: es sencillamente inteligente. Y, para mí, esto es lo que hizo que este relato destacase de entre otros dieciséis que tan sólo eran entretenidos.

A lo largo de los años, la *Ellery Queen's Mystery Magazine* ha sido un buen mercado para mí. Los relatos que

publica no son exclusivamente de misterio y *suspense*, sino que con frecuencia no son más que relatos, buenos relatos. El hecho de que la citada revista siga publicándose es como un rayo de luz en un periodo en el que tantas revistas de calidad han desaparecido o se encuentran en una situación precaria.

La novela "rápida"

La novela corta de *suspense* ocupa un lugar entre el relato breve y la novela, en lo que se refiere a las características de ambas antes mencionadas. En la novela corta hay espacio, tanto que cabría llamarla novela "rápida" o novela simplificada. Me refiero a las novelas de ochenta páginas o veinte mil palabras. Algunas revistas llaman "novela corta" a doce mil palabras, pero se trata de una categoría que, en lo que respecta al número de palabras, nunca ha sido definida estrictamente. Cuando uno se propone escribir algo para una revista, conviene que antes se asegure de la longitud exacta que debe tener el relato. Si se le coge el tranquilo, el mercado de las revistas es muy rentable. A menudo, el precio de una novela corta, de ochenta páginas, puede superar al adelanto que pagan por una novela de *suspense* de longitud normal. Pero, a mi modo de ver, una novela corta hay que pensarla tanto como una novela de extensión normal. Puede que en la novela corta no haya gran cantidad de prosa, pero el cambio de carácter y de personajes, los cambios de escenario y de punto de vista sí pueden aparecer en ella. La acción tiene que ser más rápida que la de una novela, lo que significa que la novela corta con-

tendrá la misma cantidad de acción, pero narrada de una forma más breve.

Una vez me pidieron que intentase escribir un original de ochenta páginas para *Cosmopolitan*. Nunca había tratado de crear algo de esta manera, por encargo, por así decirlo, pero decidí probar suerte, cogí lápiz y papel, me senté y empecé a estrujarme el cerebro en busca de una idea. Se me ocurrieron dos:

1. Un matrimonio pasa las vacaciones en México. La esposa quiere librarse del pasado de su marido, de modo que le dice que "dé otro paso hacia atrás" cuando él se encuentra al borde de un precipicio, disponiéndose a fotografiarla. Finalmente ella misma tiene que darle un empujoncito y en aquel mismo momento la cámara se dispara y cae junto con el marido a un precipicio tan profundo que sólo las "autoridades" pueden llegar al fondo. La cámara ha registrado la fechoría. Este relato, del que aquí hago una sinopsis, era mucho más complicado y no tan malo como parece aquí, pero, a pesar de ello, me lo rechazaron.

2. Una pareja de recién casados —ella es rica— pasa su luna de miel en una casa de campo propiedad de la familia de la esposa. El marido se entienda con otra chica y proyecta matar a su mujer para quedarse con su dinero y casarse con la amigueta. La esposa, que es del género asustadizo, cree que desaparecen alimentos de la cocina y oye voces en la bodega. Cuando el marido baja a investigar, encuentra escondido en ella a un fugitivo de la justicia. Inmediatamente comprende que puede aprovecharse del fugitivo; promete no delatarle y procurarle algo de comer. Luego sube y le dice a su mujer que en la bodega no hay nada, que los ruidos son cosa de su imaginación. La situación se prolonga unos días. El marido

traza un plan con el fugitivo: éste simulará que roba en la casa de campo y el marido (fingiendo que ha perdido el conocimiento a causa de un golpe) le permitirá salir y fugarse en su coche. En realidad, el marido tiene el propósito de matar a su mujer y echarle la culpa al fugitivo. La esposa descubre al hombre en la bodega y éste le revela el plan del marido. Entonces ella y el fugitivo traman un plan contra el marido, devolviéndole así la pelota.

Esta sinopsis también fue recibida fríamente por *Cosmopolitan* y no llegó a convertirse en una novela corta, pero fue comprada para la televisión y realizada en los Estados Unidos. Más tarde, en Inglaterra, la BBC vio el viejo guión, le gustó y lo compró, pero tuve que reescribirlo por completo para que fuera más moderno y sutil. La moraleja de esta anécdota es: no tires nunca un relato que tenga un buen argumento, aunque sea en sinopsis. El relato pasa a ser de *suspense* en cuanto nos enteramos de que la pareja está sola en una casa de campo y que él se propone matar a su mujer. Pero la sorpresa de encontrar a un delincuente en la bodega, un hombre violento al que el marido decide proteger, es lo que hace que el relato sea bueno, puesto que aumenta tremendamente el *suspense*. Sin ello, sería una narración de violencia en potencia, como tantas otras.

Los novelistas —la mayoría de ellos— tienen muchas ideas que son breves e insignificantes, que no pueden ni deben convertirse en libros. Con ellas pueden escribirse relatos cortos buenos y hasta estupendos. Algunos son de índole fantástica, con intervención de máquinas del tiempo, fenómenos sobrenaturales, etcétera. Quizá un escritor no lograría distraerse o distraer al lector a lo largo de doscientas cuarenta páginas de fantasías pare-

cidas, pero diez páginas agradan a todo el mundo. Sé de novelistas que tiran a la papelera, por así decirlo, ideas para relatos breves, sin molestarse siquiera en anotarlas. Creo que en este sentido los novelistas de *suspense* no son tan quisquillosos y suelen tener una imaginación más flexible que los demás novelistas.

Toma nota de todas estas ideas. Es sorprendente ver cuán a menudo una frase anotada en una libreta produce inmediatamente otra frase. Puede ocurrir que se desarrolle un argumento a medida que vas tomando notas. Cierra la libreta y piensa en ello durante unos días y luego ¡manos a la obra!: estarás preparado para escribir un cuento.

RAY BRADBURY

¿HAMMET? ¿CHANDLER? ¡QUÉ IMPORTA!*

Cuando a principios de la década de 1940 empezaron a aparecer mis primeros cuentos policíacos en *Dime Detective*, *Dime Mystery Magazine*, *Detective Tales* y *Black Mask*, no hubo repercusiones inmediatas en el terreno de Hammet, Chandler y Cain. La verdad es que tampoco las hubo después. Nunca fui una amenaza para ellos. En las inmortales palabras de Brando, no podía ser un rival.

Sin embargo fui un superviviente; y una de mis heroínas era Leigh Brackett, que venía a verme todos los domingos a mediodía en Muscle Beach, en Santa Mónica, California, para leer mis deplorables imitaciones de las historias de Stark en Marte que ella escribía o mis calcos de sus excelentes cuentos policíacos, que empezaban a aparecer en las revistas mencionadas. Yo me

*Bradbury, Ray: Introducción a *A Memory of Murder* (1984), publicada con el título "¿Hammet?, ¿Chandler? ¡Qué importa!" en *Memoria de crímenes*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987; México, Hermes, 1989, pp.7-10. Traducción de Francisco Abelenda.

echaba en la playa y lloraba de envidia ante la facilidad con que sus personajes avanzaban, se aventuraban, morían o vivían para lamentar alguna muerte. No sé cómo lograba ella soportar mis tempranos y penosos esfuerzos. Surge aquí la palabra amistad para engrasar la maquinaria.

Leigh Brackett sabía que yo quería ser escritor, con toda mi alma, mi corazón y mis tripas. Aún no había encontrado mi voz, aunque ya vislumbraba a veces mis verdades en el cuento fantástico y en alguna ocasional trama de ciencia ficción que no era demasiado oprobiosa. Leigh era mi amante maestra, y yo todavía debía liberarme de su influencia, a la vez creativa y represora.

La mayoría de los cuentos de esta selección fueron escritos para agradar a Leigh, para recibir algún "Está bien" o un raro "Es lo mejor que has hecho".

El año en que dejé la escuela secundaria en Los Ángeles adopté para el resto de mi vida el régimen de escribir un cuento por semana. Yo sabía que sin cantidad no podía haber calidad. Sentía que mis cuentos de esa época eran tan malos que sólo la práctica podría despejar los trastos viejos de mi mente y permitir que fluyeran las cosas buenas. Mientras tanto, trataba de meterme por los ojos toda la experiencia literaria posible —buena, mala, indiferente o excelente— para que, con un poco de suerte, saliera luego de mis dedos.

De manera que todos los lunes escribía un primer borrador del cuento que brotaba en mi cabeza. El martes escribía el segundo borrador. El miércoles, jueves y viernes aparecían la tercera, cuarta y quinta versiones. El sábado enviaba por correo la versión final. El domingo me derrumbaba en la playa por un día, con Leigh, y el lunes empezaba un cuento nuevo. Así ha sido durante

unos cuarenta y cuatro años. Todavía escribo un cuento por semana, o su equivalente. Ahora escribo siete u ocho poemas en una semana, o una obra en un acto, o tres capítulos de una novela, o un ensayo. Pero es ahora, como antes, la misma cantidad de páginas: entre dieciocho y treinta y dos por semana.

Me apresuro a añadir que esto no es mecánico. No me exijo cuentas. No es necesario. Amo lo que hago, como una madre ama a sus hijos, aunque sean aburridos o feos. A usted pueden gustarle o no mis hijos, pero cuando los escribía araba con mi máquina de escribir y cosechaba párrafos. Dios protege a los escritores jóvenes y hace que ignoren, mientras escriben, hasta qué punto están descaminados. Por eso es importante la producción en cantidad. Los buenos cuentos que se escriben más tarde son un paraguas sobre los malos cuentos que uno deja atrás a lo largo de los años. Todo se compensa. Y si le gusta a usted escribir, es una verdadera fiesta.

La ficción policiaca, así como los géneros de fantasía, ciencia ficción y horror eran mi fiesta. Pero mi talento se desarrolló más rápidamente en los últimos porque exigen intuición. Mis conceptos de fantasía, horror y ciencia ficción llegaban como rayos y me metían de cabeza en mi máquina. Los cuentos de misterio, que exigían dura reflexión, ponían trabas a la corriente, dañaban mi capacidad de usar la intuición a fondo. El resultado era que con mucha frecuencia andaban a la pata coja. Hoy, mucho después, con mayor conocimiento del género y gracias a las lecciones que he recibido entre tanto de Ross MacDonald, siento que podría hacerlo mejor. Y tanto lo siento, podría añadir, que acabo de terminar, y Knopf publicará pronto, mi primera novela de suspense: *Death is a Lonely Business*.¹

¹ Publicada en 1985. (N. del ed.)

Ahora, los cuentos de esta colección. Primero, los títulos. Me gustaría haber cambiado algunos, simplemente porque no me gustaban los títulos que los editores de esas revistas endilgaban a mis cuentos sin pedirme permiso. Después de todo, "Media hora en el infierno" o "Circo de cadáveres" no son exactamente ejemplos gloriosos del arte de titular. Me sorprendió que los editores dejaran pasar "La señora del baúl" y "La larga noche", que eran *mis* títulos.

Lo que hay en esta selección es, entonces, una muestra de la forma en que yo escribía y trataba de sobrevivir a principios de la década de 1940, mientras Leigh Brackett intentaba ayudarme entre bastidores. Yo me debatía y caía; a veces perdía, a veces ganaba. Pero me esforzaba. Quizás esta colección sólo tenga interés histórico para aquellos que sienten inmensa curiosidad por mi trabajo en un campo que es poco familiar para muchos, pero puedo enumerar mis favoritos. "La larga noche" y "La señora del baúl". Y podría agregar que "El pequeño asesino" me parece uno de los mejores cuentos que he escrito en cualquier género. Y en realidad ha tenido tanto éxito que aparentemente ha influido sobre una docena de novelas y películas escritas y producidas en los últimos diez años.

En cuanto a las otras narraciones, es *usted* quien debe leer y juzgar. Sin embargo, espero que juzgue con amabilidad y que no me trate con rigor. Después de todo, apenas tenía yo más de veinte años y mucho camino que andar: Hammett y Chandler y Cain se erguían, muy altos, en el horizonte, y yo estaba en la playa suando y recibiendo el consejo de Leigh Brackett. Espero que ese querido fantasma no se moleste si a ella le dedico este libro y sus cuentos, con amor.

ADOLFO BIOY CASARES

LA LITERATURA POLICIACA*

Tal vez el género policiaco no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura.

Sobre "El jardín de senderos que se bifurcan"
de J. L. Borges

He llegado a pensar que históricamente hay una vinculación entre lo fantástico y lo policiaco. Uno de los elementos que unen a los dos géneros es que cuentan historias un poco inverosímiles, y para contar esas historias hay que tomar ciertos recaudos, exigidos, según el caso, por uno u otro género. Creo que tanto el fantástico

* Bioy Casares, Adolfo: Textos incluidos en la sección "La literatura policial", como parte de la recopilación hecha por Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991, pp. 68-69.

como el policiaco son, además, buenos géneros para el aprendizaje literario, puesto que exigen cierta disciplina en la manera de contar la historia y esa disciplina, transportada a la novela tradicional, resulta favorable. Hay que atenerse a un argumento, a una estructura, no conviene que haya diez protagonistas ni que se prolongue demasiado en el tiempo o en el espacio. (...) Tengo también una sospecha: que los géneros policiaco y fantástico observan las reglas de Horacio en las *Epístolas* mejor que otros géneros: se ajustan a las reglas clásicas.

En *El gato negro*, núm. 1, octubre de 1990,
con Inés Pardal

Frecuentemente encontramos *arte policiaco* en la construcción de una novela, en la manera de relatarla.

De *Vea y lea*, 1961

ISAAC ASIMOV

CUENTOS POLICIACOS EN LA CIENCIA FICCIÓN*

Los cuentos policiacos y la ciencia ficción son dos ramas de la literatura que no fueron posibles, en su sentido moderno, sino hasta que la sociedad humana hubo alcanzado un avance apropiado.

Así no era nada fácil escribir cuentos policiacos antes de que la sociedad hubiera desarrollado fuerzas policíacas organizadas para combatir el crimen. Hasta entonces se disfrutaban ocasionales historias respecto a la averiguación de crímenes, pero eran muy pocas y fuera de lo común.

Una vez más, no fue posible escribir ciencia ficción mientras la sociedad no hubo desarrollado la ciencia y la tecnología hasta el punto donde el cambio fuera lo suficientemente rápido para ser notable y comenzara a tener sentido la idea de un futuro avanzado. Hasta entonces se

*Asimov, Isaac: "Misterios de la ciencia ficción", reproducido en *La receta del tiranosaurio*, vol. III: *Ciencia ficción. Revelaciones personales*. México, Edamex, 1992, pp. 161-163. Traducción de Aurora Merino.

disfrutó de la narración fantástica ocasional, pero éstas eran muy pocas y fuera de lo común.

Tanto la moderna historia policiaca como la de ciencia ficción se iniciaron a principios del siglo diecinueve. Cada una recibió su impulso inicial más importante a partir de la obra escrita de un solo hombre: Edgar Allan Poe.

En otros aspectos, sin embargo, los dos géneros son diferentes y se puede decir que hasta antitéticos.

El cuento policiaco representa el triunfo del orden. El crimen (en particular el asesinato) perturba a la estructura social. Introduce un elemento de anarquía. Deliberadamente alguien se ha desviado del código aceptado de conducta social para buscar cierto tipo de satisfacción a través de métodos no aprobados.

Sin que importe qué tan poco importante resulte tal acción, presumiblemente nos amenaza a todos, porque si no se le corrige, castiga ni repara, abrirá la puerta para más acciones así y terminará destruyendo a la sociedad.

Entonces el protagonista de la historia debe descubrir la naturaleza de la acción anárquica, las circunstancias, el individuo o individuos que intentaron pervertir a la sociedad. Él o ella debe descubrir al culpable y exponerlo a una pena apropiada. Se restaura el orden y se salva la estructura social, de tal forma que la historia termina exactamente donde comenzó.

Sin embargo, la narración de ciencia ficción representa el triunfo del desorden. Una narración de ciencia ficción debe desarrollarse en una sociedad muy diferente a la nuestra —casi siempre, pero no necesariamente, debido al cambio en el nivel de la ciencia y tecnología— o no se trata de ciencia ficción.

Para comenzar, esto significa que el cuento de ciencia ficción destruye nuestra propia y cómoda sociedad. No trata con la restauración del orden, sino con el cambio e idealmente con un cambio continuo. En el cuento de ciencia ficción dejamos nuestra sociedad para nunca volver.

De hecho, si fuéramos a volver a nuestra sociedad, si fuera a restaurarse el orden, el cuento de ciencia ficción sería un absoluto fracaso. Imagínese un cuento de ciencia ficción en el que se invente la bomba atómica, se reconozcan sus peligros, y en el que el héroe tenga éxito en suprimir el conocimiento de tal forma que se queda como antes. Así no funcionan las cosas. Cuando se abre la caja de Pandora, ya sea para bien o para mal, el mundo cambia. El escritor de ciencia ficción puede buscar soluciones y hasta encontrarlas, pero existe una solución prohibida: volver a meter todo a la caja.

Entonces, ¿podría haber una fusión de estos dos tipos de cuento: el del orden y el del desorden fundamentales? Sin duda alguna pueden escribirse cuentos policiacos en los que la ciencia represente un factor. Arthur Doyle escribió respecto a Sherlock Holmes, un detective científico que siempre estaba husmeando con su lupa sobre restos de cenizas de tabaco. El Dr. Thorndyke, de R. Austin Freeman, es un ejemplo todavía mejor del detective científico, y con frecuencia las minucias científicas desempeñan un papel en los cuentos policiacos del tipo clásico.

Del mismo modo, los cuentos de ciencia ficción frecuentemente tienen un motivo de misterio, como en "Private Eye", de Lewis Padgett, o "The Demolished Man" de Alfred Bester. Aunque casi siempre domina por completo la ciencia ficción y el misterio no tiene vida propia.

John W. Campbell, Jr., el mayor editor de ciencia ficción, sostenía que era imposible una fusión perfecta. Para comprobar que estaba equivocado, en 1953 escribí "The Caves of Steel", un misterio de ciencia ficción en el que cada elemento está igualmente equivocado, y en el que cada uno apoya al otro. Después escribí, como continuación, "The Naked Sun" y "The Robots of Dawn", tan sólo para demostrar que no había sido accidental.

No soy el único que lo hace, y aquí tenemos *Station Gehenna*, de Andrew Weiner, para demostrarlo.

ÍNDICE

Presentación, <i>Lauro Zavala</i>	7
-----------------------------------	---

LA ESCRITURA DEL CUENTO

FRANCIS SCOTT FITZGERALD	
Cien salidas en falso (1957)	13
WILLIAM FAULKNER	
Acerca de "Una rosa para Emily" (1959)	27
JORGE LUIS BORGES	
Así escribo mis cuentos (1982)	31

EL ORIGEN DE LOS CUENTOS

HENRY JAMES	
La génesis del cuento "Lo auténtico" (1891)	45
KATHERINE ANNE PORTER	
Sobre el origen de "La flor de Judas" (1963)	51
DORIS LESSING	
Prólogo a <i>Cuentos africanos</i> (1964)	55

JORGE LUIS BORGES	
Acerca de "El otro duelo" (1973)	59
URSULA LE GUIN	
Acerca de "Los que se alejan de Omelas" (1975)	65
DONALD BARTHELME	
No saber (1985)	69
ISAAC BASHEVIS SINGER	
Acerca de "Una corona de plumas" (1985)	91
HERNÁN LARA ZAVALA	
Cómo escribo un cuento (1988)	95
GUILLERMO SAMPERIO	
El escritor y la autoaniquilación creativa (1992)	101
JOSÉ DE LA COLINA	
El cuento tras el cuento (1990)	111
MARCO TULIO AGUILERA GARRAMUÑO	
De dónde salen los cuentos (1993)	117

FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS

ANAÏS NIN	
Prólogo a <i>Delta de Venus</i> (1940)	127
Prólogo a <i>Pájaros de fuego</i> (1976)	139
SHERWOOD ANDERSON	
Los cuentos de <i>Winesburg, Ohio</i> (1942)	143
JOSÉ LUIS GONZÁLEZ	
El arte del cuento (1975)	153
PHILIP K. DICK	
El primer cuento que vendí (1976)	175
ROALD DAHL	
Cómo me hice escritor (1977)	183
JOHN CHEEVER	
Por qué escribo cuentos (1978)	203

MARIO VARGAS LLOSA	
Acerca de mis primeros cuentos (1979)	207
ROSARIO FERRÉ	
La cocina de la escritura (1982)	213
RAYMOND CARVER	
Taller de narrativa (1983)	225
ANA LYDIA VEGA	
De bípeda desplumada a escritora (1984)	233
JOAN DIDION	
Contando cuentos	249
VICENTE LEÑERO	
Vivir del cuento (1988)	259
BÁRBARA JACOBS	
Cómo empecé a escribir (1992)	269
SERGIO PITOL	
Domar a la divina vida (1993)	285
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE	
La corta vida feliz de Alfredo Bryce (1993)	297

EL CUENTO POLICIACO

EDGAR ALLAN POE	
Introducción a "Los crímenes de la calle Morgue" (1841)	309
G. K. CHESTERTON	
Sobre la narrativa policiaca	315
Cómo escribir una historia de detectives	321
W. S. VAN DINE	
Las convenciones del relato policiaco (1928)	331
RONALD A. KNOX	
Un decálogo para el cuento policiaco (1929)	337

JORGE LUIS BORGES	
Los laberintos policiacos y Chesterton (1935)	343
El cuento policiaco (1978)	349
RAYMOND CHANDLER	
El simple arte de matar (1944)	363
Apuntes sobre la narrativa policiaca (1949)	387
RICARDO FIGLIA	
Lo negro del policiaco (1979)	399
PATRICIA HIGHSMITH	
El cuento de <i>suspense</i> (1966)	409
RAY BRADBURY	
¿Hammet? ¿Chandler? ¿Qué importa! (1984)	419
ADOLFO BIOY CASARES	
La literatura policiaca (1991)	423
ISAAC ASIMOV	
Cuentos policiacos en la ciencia ficción (1992)	425

Teorías del cuento II: La escritura del cuento, de Lauro Zavala, Textos de Difusión Cultural, serie El Estudio de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 31 de octubre de 2013, en los talleres de Grupo Edición, S.A. de C.V., Xochicalco 619, Col. Letrán Valle, 03650 México, D.F. La tipografía se realizó en tipo English Times de 8, 9, y 11 pts. Se tiraron 1 000 ejemplares en offset, en papel Cultural de 90 gramos. La edición estuvo al cuidado de Judith Sabines y Ari Cazés^(†).

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL

EL ESTUDIO

Bajtín.

Ensayos y diálogos sobre su obra

Gary Saul Morson (comp.)

Teorías de los cuentistas.

TEORÍAS DEL CUENTO I

Lauro Zavala (comp.)

San Malcolm en las cantinas

y otros ensayos lowryanos

Óscar Mata

Sueños, recuerdo, memoria.

La metaficción en las novelas

de Joaquín-Armando Chacón

Dale J. Pratt

Cuadernos de Sor Juana:

Sor Juana Inés de la Cruz y el siglo XVII

en la Nueva España

Margarita Peña (comp.)

En este volumen se han reunido los testimonios de 38 escritores acerca de la creación y la escritura del cuento. Entre estos autores se encuentran D. Lessing, F. Scott Fitzgerald, A. Lydia Vega, I. Bashevis Singer, D. Barthelme, J. Didion, W. Faulkner y muchos otros.

En estos testimonios los cuentistas relatan cómo surgió la idea para un cuento particular o para una serie de cuentos, narran cómo nace y se nutre la vocación de escribir cuentos, y recuentan la experiencia de escribir y publicar el primer cuento.

Como parte de esta recopilación, se han integrado también las poéticas del cuento policiaco elaboradas por algunos de sus más reconocidos practicantes: E. A. Poe, G. K. Chesterton, R. Chandler, W. van Dine, R. Knox, J. L. Borges, A. Bioy Casares, I. Asimov, R. Piglia, P. Highsmith y R. Bradbury.

Lauro Zavala



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL / DIRECCIÓN DE LITERATURA

ISBN: 968-36-3302-1



9 789683 633026