



**GUILLERMO
MARTÍNEZ**
**ONCE
TESIS**
(Y ANTÍTESIS)
**SOBRE LA
ESCRITURA
DE FICCIÓN**

PAIDÓS

GUILLERMO MARTÍNEZ

ONCE TESIS (Y ANTÍTESIS)
SOBRE LA ESCRITURA
DE FICCIÓN

PAIDÓS

ÍNDICE

Palabras preliminares		11
Primera tesis (Metatesis)		17
Segunda tesis: Originalidad, Resolución, Escritura		31
Tercera tesis: Tesis sobre originalidad		37
Cuarta tesis: Tesis sobre resolución/ejecución		57
Quinta tesis: Tesis sobre escritura		65
Sexta tesis: Tesis sobre el principio		81
Séptima tesis: Tesis sobre los personajes		101
Octava tesis: Tesis sobre la información		121
Novena tesis: Tesis sobre el policial (de enigma)		135
Décima tesis: Tesis sobre el género fantástico		145
Onceava tesis: Tesis sobre el final		159

<i>Bibliografía</i>		181
---------------------	--	------------

ÍNDICE

Apéndice | **183**

El cuento como sistema lógico | **185**

El experimento de la conciencia | **191**

¡Orgullosamente ahí abajo! | **203**

Leyes (y transgresiones) de la narración policial | **207**

Cuando la ficción policial vive en la ficción policial | **219**

Dodecálogo personal | **229**

PRIMERA TESIS (METATESIS)

Toda afirmación en general sobre la escritura de ficción encontrará algún contraejemplo perfectamente legítimo en particular. Esto no excluye la posibilidad de pensar en criterios lo bastante firmes y lo bastante flexibles que puedan guiar la escritura.

La primera parte —la primera frase— es un llamado de atención necesario sobre la dificultad de establecer afirmaciones demasiado genéricas. La segunda frase insta aún así a intentarlo, bajo la forma más flexible de criterios, atendiendo a los límites, a los contraejemplos y al contexto de cada afirmación, para que el espíritu crítico o el escepticismo no se transforme en inmovilidad. Lo que nos ayudará a salir en todos los casos de estas aparentes encerronas lógicas es la vieja dialéctica. En las diez afirmaciones que vendrán a continuación me propongo seguir el espíritu dialéctico que sobrevuela en *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Italo Calvino. En ese libro —una serie de conferencias que debía dar en Estados Unidos—, Calvino propone una lista de atributos para la literatura del futuro, que son las preferencias propias, pero quizá lo más interesante —por inusual— es que al argumen-

tar sobre cada una de sus elecciones nunca deja de lado la posibilidad opuesta.

En la primera conferencia habla a favor de la levedad, pero reconoce de inmediato que no son menos válidas las razones del peso. Más aún, dice que «no podríamos admirar la levedad del lenguaje si no supiéramos admirar también el lenguaje dotado de peso». O sea, elige para sí las novelas leves en la estructura, en el lenguaje, en la escritura, pero reconoce que también se podría argumentar a favor del peso. Y de hecho, cuando más adelante habla del atributo de multiplicidad, bajo esta palabra de tono más benévolo reaparecen una tras otra todas las novelas que se nos pueden venir a la cabeza como campeonas de todos los pesos: *La montaña mágica*, de Thomas Mann, el edificio monumental de Péricles en *La vida, instrucciones de uso*, las novelas infinitamente digresivas, exhaustivas, de Carlo Gadda, *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert, etcétera.

En la segunda conferencia se refiere a otra de sus preferencias —la rapidez— entendida como concisión y economía de recursos, como movimiento sin pausa, de peripecia en peripecia, a la manera de las fábulas y leyendas medievales. Pero muy pronto observa que el tiempo narrativo puede ser también retardador, o cíclico, o inmóvil, y dice que su apología de la rapidez «no pretende negar los placeres de la dilación». Menciona entre las novelas de la espera, de la postergación, el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, pero se podría pensar también en *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, o en *Zama*, de Di Benedetto, o en el relato «La bestia en la jungla», de Henry James.

Y así, en cada una de las cinco conferencias (porque murió antes de emprender el viaje y quedó la última, sobre *Consistencia*, sin escribir), cada vez que él argumenta a favor de alguna de sus preferencias no deja de ver, de considerar, la posibilidad contraria. Por supuesto que «considerar la posibilidad contraria» es algo que también hace, rutinariamente, un profesor ecuánime de filosofía que describe sistemas contradictorios, o un abogado en el estrado que examina los argumentos del fiscal para destruirlos. Pero en esos casos las razones contrarias quedan a distancia, separadas, o aun extremadas, polarizadas, sin interferir una con otra, cada una con su porción resguardada de verdad. En cambio, «considerar la posibilidad contraria» es sólo el punto de partida de la razón dialéctica: el verdadero movimiento dialéctico es la *interpenetración* de los atributos opuestos y de esas aparentes dicotomías. Cuando Calvino habla de levedad y peso, menciona, no de manera casual, *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, una obra extraordinaria, de indudable espíritu dialéctico. La primera parte de la novela se titula, justamente, *La levedad y el peso*, y Kundera menciona al pasar una anécdota sobre Beethoven que después retoma en la quinta parte —que titula otra vez, con toda intención, *La levedad y el peso*— para mostrar la interpenetración de estos contrarios. Al parecer cierto señor de la época le debía una suma pequeña a Beethoven, pero como el músico estaba siempre sin un centavo, fue a reclamarla. El señor, acorralado, suspiró y preguntó desolado: *¿Tiene que ser?* Y Beethoven se echó a reír y respondió: *¡Sí, tiene que ser!* («*Muss es sein*»? *Es muss sein!*). Con este contrapunto mínimo, ligero y có-

mico, escribió enseguida un canon breve para cuatro voces en la que tres voces cantan «*Tiene que ser, tiene que ser, sí, sí, sí*» y la cuarta añade: «*¡Saca la billetera!*» Pero por alguna razón —quizá por mera insistencia de la memoria, por algo pegadizo, por las variaciones de la repetición— la frase persistía en Beethoven y le sonaba cada vez más majestuosa. El «*Tiene que ser*» le parecía ahora pronunciado por el propio Destino, y ese mismo motivo fue un año más tarde la base de su último cuarteto (opus 135). Ya no tenía el aire de una broma, sino la gravedad de una encrucijada existencial, «una decisión de peso», como escribió para que no quedaran dudas al encabezar la frase final de ese cuarteto. De este modo, dice Kundera, Beethoven, que carga con su destino como un Atlas, «el levantador de pesos metafísicos», transformó una inspiración cómica en un cuarteto serio, un chiste leve en una verdad metafísica rotunda.

Pero bien, ¿cómo, cuándo, se vería algo de esta dialéctica de contrarios en el contexto de la escritura de ficción? *Casi a cada paso.*

Por ejemplo, siempre digo en mis cursos de escritura creativa, como una de las tantas recomendaciones «genéricas», que hay que tener cuidado de mantener a raya los signos de admiración, porque estos signos dan la sensación fácil pero falsa de que pueden aumentar por sí solos el terror de una escena, o la sorpresa ante algo inesperado, o la intensidad de un clímax sexual. Incluso, arrastrados en esa facilidad, a veces se llega a creer que si se ponen *dos* signos de admiración podría incluso duplicarse esa clase de efecto. Esto en general no sólo no ocurre así, sino que los signos, por ostentosos, de

inmediato sobresalen y le dan al relato un aire de ingenuidad de principiante. Con esa ingenuidad —y hasta con triple signo— se usaban en algunas novelas del pasado, por ejemplo al principio de *Fantômas* (1911):

—No es nadie [Fantômas] ... ¡y sin embargo, es alguien!

—Bueno, ¿y qué hace este alguien?

—¡¡¡Da miedo!!!

Tener los signos «bajo vigilancia» sería entonces una recomendación en el sentido de sobriedad, que tomé para mi credo de alguna lección o consejo de Liliana Heker. Pero por supuesto —posibilidad contraria—, hay algunos casos en particular donde los signos de admiración están muy bien puestos, e incluso cumplen *otra* función literaria, que ya no es exactamente la mera intensificación, el énfasis. Observemos este párrafo del *Diario argentino*, de Witold Gombrowicz, (Gombrowicz es uno de mis escritores de cabecera y reaparecerá por varias de sus transgresiones a los manuales de estilo). El fragmento es la descripción de un mozo de rasgos aindados en un restaurante de Santiago del Estero. Lo que le llama la atención a Gombrowicz es lo invisible, lo insignificante que se lo ve a ese mozo y lo silencioso de sus manos (un tema que ya había tomado de otro modo Chesterton en el cuento «Las pisadas misteriosas»). Se detiene por un instante a pensar en esto, como si hubiera un misterio a develar, y dice:

La explosión de esas manos silenciosas era tanto más terrible cuanto más silenciosas eran ... porque ese chango,

como todo sirviente, era *quantité négligeable*, era «aire», pero precisamente por eso mismo, por su insignificancia, ¡se volvía un fenómeno de otro registro, aplastante en su marginalidad! Su no-importancia, lanzada fuera del paréntesis, allá, fuera del paréntesis, ¡se volvía importante!

Aquí el uso del signo de admiración (los signos aparecen de una manera recurrente y despreocupada en la obra de Gombrowicz, casi como una marca de estilo, junto con las mayúsculas) tiene una intención literaria precisa, y distinta del habitual efecto de acentuación. ¿Cuál es? Trazo una línea imaginaria de puntos suspensivos para que el lector pueda releer el párrafo y pensar en esto como un acertijo.

Doy ahora mi respuesta: es la marca de la euforia de un descubrimiento, un descubrimiento *hecho en tiempo real*. Son los signos de admiración del momento ¡*Eureka!* (En este caso, la inversión inesperada de lo insignificante que se vuelve de pronto importante). Esa es la función literaria que tienen los signos dentro del párrafo: dar cuenta de una revelación *en el momento en que ocurre*, como si estuviera sucediendo a los ojos del narrador —y sorprendiéndolo por primera vez— mientras lo cuenta.

Ahora bien, esta clase de descubrimientos son nada menos que el procedimiento principal en la obra de Gombrowicz, su manera de observar al mundo. Lo ha contado muchas veces: la detención casual de su mirada por una fracción de segundo de más en cualquier objeto banal, en un cenicero, en un escarabajo dado vuelta en la arena, tiene consecuencias desorbitantes. La extrañeza de lo real se le revela en esa lucha en

que la inercia de lo fijo y habitual deja ver por descuido algo oculto, insospechado. Y ese forcejeo con lo real está relatado mientras ocurre. De manera que los signos de admiración reaparecen una y otra vez cuando logra levantar algo de la capa inerte de la costumbre, y desenmascarar por fin lo que había debajo. Se podría escribir incluso un artículo para algún suplemento cultural —con algo de la exageración que se admite y hasta se prefiere en los suplementos culturales— donde se «demostraría» que los signos de admiración son la huella sintáctica en la obra de Gombrowicz de su articulación entre pensamiento y lenguaje, a la manera en que la buscaba Wittgenstein.

Así, el consejo genérico de tener precaución con los signos de admiración se enfrenta con el contraejemplo legítimo «en particular» de un escritor que no sólo los usa profusamente, sino que los vuelve marca de estilo, y traducción sintáctica del tono siempre algo exaltado de su pensamiento. ¿Significa esto que el consejo debe abandonarse? ¿O que, para no resignar nuestra posición, parapetados en sostenerla, debemos acusar o reprobar de algún modo a Gombrowicz por su derroche alegre de signos? *Ni lo uno ni lo otro*. El contraejemplo no destruye necesariamente el consejo, sino que le marca un límite de aplicación, y lo fuerza a un refinamiento, a volver sobre sí para revisar qué es lo esencial que sobrevive —si algo sobrevive— y cómo debería reformularse, a establecer un contexto de validez más preciso, a «tomar lección» de la negación para atender a otras posibles utilidades y matices expresivos de los signos. Esto es, por otro lado, lo que se hace una y otra

vez en ciencia, cuando se avanza una hipótesis y en la confrontación con los experimentos para ponerla a prueba se la refina y reformula hasta precisar el límite de validez, de manera que la versión final de la afirmación «lleve en sí» los contraejemplos a los que fue expuesta.

Para dar un segundo ejemplo, dentro de mi clase habitual en los cursos de escritura sobre el punto de vista, al analizar las fortalezas y debilidades de cada posibilidad, desaconsejo también «en general» el uso de la segunda persona, sobre todo en relatos extensos. ¿Por qué? Porque muy pronto empieza a sonar artificiosa. Pienso en los relatos donde se dice: «¿Cómo olvidar aquella mañana de septiembre en que nos conocimos? Vestías una blusa bordó que era tu preferida». Y el narrador termina muchas veces por contarle a la otra persona, para beneficio del lector, lo que la otra persona ya sabe, o debería saber. Por supuesto, con los suficientes cuidados y con los suficientes malabares esto puede hacerse, pero hay siempre alguna impostación en ese requerimiento de deslizar para los lectores (los terceros invisibles) aquello que dos que se conocen ya saben uno del otro. Es el punto de vista que, por ejemplo, usó Eduardo Mallea en *La bahía de silencio*, una larguísima carta del narrador a la mujer que ama, en la que se ven aparecer uno tras otro esta clase de problemas. Sin embargo —«posibilidad contraria»— hay una nouvelle de Carlos Fuentes, *Aura*, que debe parte de su (justa) fama al uso de la segunda persona, aunque, otra vez, la segunda persona tiene en este relato una función literaria algo diferente. Veamos el principio:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de la que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven.

La segunda persona aquí es, sorpresivamente, el lector, a quien el texto le habla de manera directa, pero no en su papel de lector, a la manera de los prólogos de las novelas del siglo XIX que se encomendaban, *captatio benevolentiae*, a la indulgencia del «amable lector», sino bajo la promesa —o amenaza— de arrastrarlo al plano narrativo, de convertirlo en personaje del relato por venir. Este principio tiene algo del índice inapelable del tío Sam que sobresalía del afiche para señalarte personalmente: «America wants YOU for the war». Y la interpelación que recluta al lector es también la que rige la serie de libros infantiles *Elige tu propia aventura*. Borges utiliza al pasar el mismo recurso en «El Aleph», cuando en la célebre enumeración de imágenes en la esfera dice: «vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, *vi tu cara*» y uno siente al leer que algo emerge del texto hacia la dimensión de lo real y que verdaderamente ha sido tocado por su mirada.

Sin embargo, este involucramiento inicial que se consigue en *Aura* con la segunda persona de a poco se diluye cuando el aviso particulariza más y más las características del empleo y aparece la mención del nombre del joven en el cafetín:

Solo falta tu nombre. Solo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona ...

A partir de aquí la segunda persona es casi un disfraz y el experimento encuentra su límite, porque en el fondo se va a hablar de Felipe Montero. Y si bien nos separamos ya de la posibilidad de *ser* Felipe Montero, queda lo suficiente del sortilegio para que en el resto del relato sintamos todavía que una parte nuestra acompaña al personaje.

En *El mandarín*, de Eça de Queiroz, la segunda persona irrumpe desde un texto antiguo con una oferta diabólica, difícil de desatender, que sólo pide un sencillo pasaje de la lectura al acto, al más mínimo de los actos:

En las profundidades de China existe un mandarín más rico que todos los reyes de quienes hablan la fábula o la Historia. Nada conoces de él, ni su nombre, ni su rostro, ni la seda con que lo cubre. Para que tú seas el heredero de sus caudales infinitos basta que hagas sonar esa campanilla que reposa a tu lado, sobre un libro. Él apenas suspilará en esos confines de la Mongolia. Entonces se convertirá en un cadáver y tendrás a tus pies más oro del que hay en los sueños ambiciosos de un avaro. Tú, que me lees y eres un mortal, ¿harás sonar la campanilla?

El narrador reflexiona sobre el «trastorno prodigioso» que le provoca esa intimación: «quise seguir mi lectura, pero las líneas escapaban, como cobras temerosas, entre ondulaciones; en el vacío que quedaba tras ellas, de una palidez de pergamino, resaltaba, brillante y negra, la extraña interpelación: “¿Harás sonar la campanilla?”».

Hay todavía otras posibilidades interesantes para la segunda persona, menciono sólo un par más. La segunda persona reaparece fugazmente en «El Aleph» en otro párrafo y con otra intención. Es el momento en que Borges (personaje del cuento y narrador en primera persona) queda a solas junto a las fotografías con retratos de su amada muerta, Beatriz Viterbo.

No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Aquí el pasaje a la segunda persona se propone —y consigue— un salto emotivo, un cambio de tono hacia lo íntimo y aun lo lastimero. El relato, desde el principio, deja ver cierta resignación filosófica respecto de la muerte de Beatriz («muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación») y avanza en la esgrima humorística y a medias paródica entre el personaje Borges y el primo de Beatriz a lo largo de las visitas, una vez por año, a la casa familiar de ella. Pero en estas líneas, a través de la segunda persona, hay un

transporte emocional, justo antes del descenso al sótano donde Borges se reencontrará con «*todas* las imágenes de Beatriz». El cambio súbito a la segunda persona puede ser entonces un recurso de emoción, de mayor proximidad, una ráfaga en que se deja ver la intensidad de un sentimiento (de hecho, aún con mi recelo hacia la segunda persona, yo la usé también de este modo en un pasaje de una de mis novelas, para dar esa nota íntima en la evocación de una persona querida).

Como último ejemplo, en otro uso imprevisto, podemos encontrar a la segunda persona tal como aparece en el relato «Desayuno perfecto», de Alejandra Kamiya (de su libro de cuentos *Los árboles caídos son también el bosque*):

No vas a esperar a que se cuele la luz por la ventana. Vas a mirar a Takashi dormir a tu lado. Vas a pensar que es bueno que descanse porque lo espera un largo día de trabajo. Vas a levantarte del futón sin hacer ruido, y levísima vas a andar por el *tatami* hasta la cocina, donde te vas a vestir para no rasgar el sueño de papel de Hiro y de Takashi.

Aquí la segunda persona tiene una función muy distinta: representar una rutina que se cumple como una fatalidad, como si esa mujer se hablara a sí misma un instante antes de levantarse y pudiera ver con anticipación, como imágenes fantasmáticas, la sucesión de pequeñas acciones que debería llevar a cabo durante la mañana.

Comprobamos otra vez, tal como nos ocurrió con los signos de admiración, que a la recomendación que desaconseja «en general» la segunda persona por artificiosa, se le pueden oponer contraejemplos no sólo legítimos sino también expresivamente interesantes, que no estaban contemplados en la intención o la perspectiva de la afirmación original. No es de extrañar que a medida que uno se encuentra ante cada consejo genérico con esta variedad de contraejemplos, aparezca la tentación de ceder al «nada puede afirmarse». Pero además de estas dificultades intrínsecas a la teorización, hay también una especie de poética cliché «bien vista», sobre todo en mesas redondas, en torno a defenestrar toda posible idea de regla o criterio: escuché demasiadas veces al escritor que amenaza con hacer saltar por los aires las leyes de tal o cual género literario y al que sostiene que «toda regla está para ser violada». Claro que después de estas bravatas y declamaciones bombásticas que «suenan bien», ese mismo escritor, devuelto a su trabajo, obedece sin sobresaltos a los criterios y mandatos estéticos que adoptó para sí, de los que tal vez ni siquiera es consciente, pero que cualquier lector o crítico lo bastante agudo podría desde afuera señalarle.

En realidad creo que uno descubre en la práctica prolongada de la escritura y de la lectura sus propios criterios, que se forman con algo de juicio y algo de prejuicio estético, con filias y fobias, y a los que debe usar, por supuesto, con cierta flexibilidad. Contra la vulgata de supuestos corsets, la paradoja —otra vez dialéctica— es que llegar a reconocerlos, y entender su fundamento, ya lleva en sí la posibilidad de transgredirlos. Para decirlo con la frase de Gombrowicz:

¿No ha dicho el príncipe Ypsilanti que quienes *saben* que no se debe comer pescado con cuchillo *pueden* comer pescado con cuchillo?

Aunque tal vez sea más precisa la metáfora maravillosa de Wittgenstein al final del *Tractatus*: a través de los criterios, sobre ellos, salir fuera de ellos («hay, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella»).