



UNIVERSITAT DE BARCELONA

La condición de posibilidad de la escritura

Lolita Bosch Sans

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Tesis doctoral:

La condición de posibilidad de la escritura

Autora: Lolita Bosch Sans

Director: GONCAL MAYOS

Director: MIGUEL MOREY

Tutor: GONCAL MAYOS

Programa de Doctorado:

HDKoC Ciudadanía y Derechos Humanos

Facultad de filosofía

Para mi hermano Rómulo. Todo para mi hermano Rómulo.

Digan conmigo su nombre.

RESUMEN DE LA TESIS (abstract de la introducción inicial)

La pregunta de investigación de esta tesis tiene que ver con dos movimientos: la posibilidad de sistematizar el proceso creativo de la escritura y la posibilidad de aplicarlo a otros entornos. La literatura habla de sí misma. Lo resumió Adorno con una pregunta sagaz: ¿Cómo se podría hablar estéticamente de lo estético?¹ Y es sabido que, con el tiempo, esa continuidad narrativa -como una suerte de pensamiento- ha sido motivo de búsqueda en toda la literatura, para llegar a entender cómo hablaba de sí misma.

¿Es, en efecto, la creación literaria una suerte de pensamiento activo? ¿Sirve analizar meticulosamente el proceso de escritura (propio y de muchas otras escritoras y escritores) para saber qué hay al respecto que pueda ser sistematizado, aislado y utilizado? Con estas preguntas, comenzó esta tesis. Y con un tema claro: la creación literaria. Pero más allá de su construcción, para investigar si existe la posibilidad de observar el proceso de creación como algo reseguible, si se podía aislar como intención y si se podía aplicar para intervenir nuestros cuerpos y nuestras sociedades.

No se buscaban explicaciones únicas sino posibilidades.

Ocurre, no obstante, que aquella curiosidad se comenzó a convertir en una urgencia cuando se desató la guerra del narcotráfico en México y a la ciudadanía mexicana la encontró en medio. Inmediatamente se comenzaron a buscar formas de ayudar, entender y expresar, tanto colectiva como íntimamente. Y puesto que esta investigación estaba en marcha desde hacía ya bastantes años, no sólo académica sino también artísticamente, entendí que esto era lo que yo podía y debía aportar. De modo que aquella tragedia agilizó la investigación, que ahora tenía un propósito social. Fue de este modo que se vincularon dos colectivos que no se habían visto relacionados nunca antes. Las víctimas de la guerra y los estudiantes de literatura: Dos grupos aparentemente alejados que, no obstante, se enfrentaban a preguntas muy similares.

¹«La tendencia positivista general, que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible como objeto de investigación, se queda, en éste como en todos sus demás momentos, en la mera separación de formas y contenido: ¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banausía y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma?». T.W. Adorno, *El ensayo como forma. Notas de literatura*. Trad. cast. Manuel Sacristan; Ariel, Barcelona 1962; pp. 13-14.

Esta investigación filosófica establece un orden para un pensamiento creativo con la voluntad de hacerlo no sólo más cercano, sino de convertirlo en algo que se pueda aplicar en otros mundos fuera de la creación artística.

Durante muchos años he entrevistado, observado, aprendido y escrito muchísima literatura. Tengo 86 libros publicados cuando termino esta tesis. Y he querido guardar el remanente de pensamiento que produce la escritura literaria. Otras personas podrán viajar por él. Y yo podré, sin duda, utilizarlo como forma de intervención social.

Lo he estado haciendo los últimos años de mi vida, en proyectos que luchan contra el narco en México y a favor del derecho a la educación en Senegal. Como he pensado la literatura he querido pensar cómo mejorar esta sociedad en la que vivimos.

Y reconozco en la literatura la paz, en el sentido en el que los buscaba Mahatma Gandhi: La paz no es un objetivo, sino un camino. Un pensamiento humilde, curioso y atrevido que he querido sistematizar de algún modo. Desde su silencio inicial hasta la creación de la obra literaria.

Gracias por el interés en caminar conmigo.

LOLITA BOSCH SANS

Barcelona, 2023



ÍNDICE

Introducción	Pág 8
1. Seis preguntas, seis mitos.	Pág 19
1.1. Desarticularnos para convertir nuestra intuición en herramienta.	Pág 23
1.2. Cuatro objetivos.	Pág 26
1.3. Seis preguntas, seis mitos. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 31
1.4. Seis preguntas, seis mitos. * <i>Hoja de respuestas</i> *	Pág 32
2. ¿Cómo comenzamos?	Pág 33
2.1. ¿Es posible sistematizar el proceso de creación literaria?	Pág 37
2.2. El álbum de los sentidos. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 40
2.3. El álbum de los sentidos. * <i>Hoja de respuestas</i> *	Pág 41
3. El deseo.	Pág 50
3.1. ¿Quiero escribir una historia o construir una novela? Diferenciar el deseo.	Pág 50
3.2. ¿Sé si quiero hacer narrativa o literatura? / Diferenciar el género.	Pág 51
3.3. ¿Entiendo que escribir es una construcción? Diferenciar el consciente y el inconsciente literarios.	Pág 52
3.4. ¿Sé qué cosa es mi intuición literaria y cómo funciona? Aislar la intuición.	Pág 53
3.5. ¿Sé cómo se alimenta el deseo? La construcción de un deseo íntimo.	Pág 54
3.6. ¿Cómo se transforma el deseo en un proceso literario?	Pág 58
3.7. El deseo y la intuición. * <i>Hoja de ejercicios 1</i> *	Pág 59
3.8. Intención, intuición y deseo. * <i>Hoja de ejercicios 2</i> *	Pág 60
4. La intuición literaria.	Pág 61
4.1. El deseo y la intuición. * <i>Hoja de ejercicios 3</i> *	Pág 66
5. La intención literaria.	Pág 67
5.1. Bailarinas, funambulistas y vagones de mina.	Pág 68
5.2. Una novela no es un destino.	Pág 69
CONVERSACIÓN EN CLASE CON ALUMNAS Y ALUMNOS - 1	Pág 72
6. El tema.	Pág 76
6.1. Tres diccionarios: María Moliner, Fernando Corripio y Ferrater i Mora.	Pág 77

6.2. El tema no soy yo.	Pág 80
6.3. Tres diccionarios. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 86
7. El lector: perspectiva y prejuicios.	Pág 87
7.1. Para qué sirve una lectora.	Pág 90
7.2. La manipulación literaria.	Pág 95
8. La creación de un mundo con sentido.	Pág 98
9. ¿Cómo funciona la lectura?	Pág 111
CONVERSACIÓN EN CLASE CON ALUMNAS Y ALUMNOS – 2	Pág 115
10. La emoción, la sensación y el sentimiento.	Pág 118
11. La documentación: Investigación previa.	Pág 122
11.1. Una casa con súper poderes. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 123
11.2. La documentación. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 124
12. La historia y los personajes.	Pág 126
12.1. La historia es una flecha	Pág 126
12.2. Qué son y para qué sirven los personajes. Una brevísima aclaración.	Pág 130
13. La lógica de la historia y la lógica de los personajes.	Pág 132
13.1 La caperucita roja.	Pág 133
13.2. la caperucita roja 1. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 137
13.3. Operación TALP	Pág 138
13.4. La caperucita roja 2 / TALP 1. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 140
13.5. La caperucita roja 3 / TALP 2. * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 141
14. El espacio no está hecho de escenarios.	Pág 142
14.1. El espacio. Atmósfera, no escenario	Pág 143
14.2. Espacio íntimo.	Pág 155
14.3. Una caja vacía * <i>Hoja de ejercicios</i> *	Pág 162
15. Un tiempo son todos los tiempos.	Pág 163
15.1. ¿Cómo se hace el tiempo?	Pág 166
16. La coherencia y el orden.	Pág 171
16.1. La estructura: ¿la encontramos o la construimos?	Pág 172
CONVERSACIÓN EN CLASE CON ALUMNAS Y ALUMNOS – 3	Pág 175

17. Narrativo VERSUS Literario.	Pág 188
CONCLUSIONES EN CASCADA	Pág 197
- ENSEÑAR A ESCRIBIR (en cuatro momentos)	Pág 197
- Estudiantes de literatura, víctimas de la violencia: gracias	Pág 204
- Auge y caída: literaria y social	Pág 207
- La guerra me ha educado o pensar literariamente es entender	Pág 209
Bibliografía	Pág 219
Agradecimientos	Pág 222
Despedida y cierre	Pág 223

INTRODUCCIÓN

1. Objetivo

La pregunta de investigación de esta tesis tiene que ver con dos movimientos: la posibilidad de sistematizar el proceso creativo de la escritura y la posibilidad de aplicarlo a otros entornos. La investigación de la pulsión literaria se convirtió en un tema que ha tenido que ver con casi todo lo que he hecho en la vida, y sobre el que muy pronto empecé a hacer diversos experimentos, ya hace más de veinte años. He hecho al respecto tanto trabajos de investigación de corte académico como ensayos y exploraciones más artísticos. Académicamente, quisiera destacar la tesis para la Maestría en literatura latinoamericana (especialidad: mexicana) para la Universidad Nacional Autónoma de México, que dirigió el filósofo del exilio español Federico Álvarez. La tesis se llamaba «La propuesta narrativa de Mario Bellatin» y en la introducción se decía: «A partir de un análisis general del grueso de la obra de Mario Bellatin, espero poder dilucidar, en *El jardín de la señora Murakami: Oto no-Murakami monogatari* (Ed. Tusquets, México D.F., 2000), la transparencia a partir de la cual su narrativa es creada y establecer el método de construcción literario que permite acceder a la lectura de esa propuesta. A priori, puede parecer certero afirmar que se trata de un método puramente formal. Sin embargo, persiste la sensación de que hay algo mucho más ambiguo detrás. Cuando el lector se adentra en la narrativa de Mario Bellatin tiene la constante sensación de estar siendo engañado, de que el autor ha conseguido seducirlo con una historia –que naturalmente remite a otra– cuando lo que pretendía era en realidad que se leyera otra cosa. Desenmarañar este recurso de la seducción y analizarlo, pienso que me va a permitir leer esa otra cosa sobre la que Mario Bellatin escribe». La investigación resultó favorable, porque fue posible defender que cuando Mario Bellatin escribe literatura, escribe sobre literatura. Y que eso es algo muchísimo más frecuente de lo que cabría pensar. La literatura habla de sí misma. Lo resumió Adorno con una pregunta sagaz: ¿Cómo se podría hablar estéticamente de lo estético? ² Y es sabido que, con el tiempo, esa continuidad narrativa -como una suerte de pensamiento- ha sido motivo de búsqueda en toda la literatura, para llegar a entender cómo hablaba de sí misma. ¿Es, en efecto, la

²«La tendencia positivista general, que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible como objeto de investigación, se queda, en éste como en todos sus demás momentos, en la mera separación de formas y contenido: ¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banausía y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma?». T.W. Adorno, *El ensayo como forma. Notas de literatura*. Trad. cast. Manuel Sacristan; Ariel, Barcelona 1962; pp. 13-14.

creación literaria una suerte de pensamiento activo? ¿Sirve analizar meticulosamente el proceso de escritura (propio y de muchas otras escritoras y escritores) para saber qué hay al respecto que pueda ser sistematizado, aislado y utilizado? Con estas preguntas, comenzó esta tesis.

El tema era sin duda la creación literaria. Pero más allá de su construcción. Lo que se pretendía descubrir era si existía la posibilidad de observar el proceso como algo reseguible, si se podía aislar como intención y si se podía aplicar para intervenir nuestros cuerpos y nuestras sociedades. La respuesta es, sin duda, afirmativa. Y eso ha permitido, en este trabajo, no sólo llevar a cabo una observación y una estructuración del “proceso natural de la escritura” (por más pretencioso que resulte intentarlo) sino también aislar sus elementos mayores para pensarlos por sí mismos. Y lo hemos estado haciendo por partes, como las porciones de una cuña esférica que constituyen una bola (de ahí la imagen didáctica resultante, la de una mandarina). Es decir, como algo que se construye, se deconstruye y se utiliza a trozos. Esto nos ha permitido no únicamente ordenar un procedimiento de creación literaria que usa esta imagen de la mandarina que se construye y se deconstruye, sino aplicarlo en procesos de aprendizaje y de auto aprendizaje; y también en procesos de paz, intervención social y resistencia.

2. Metodología utilizada

Hacer algo así, además de inmenso, resultaba desconcertante. No se buscaban explicaciones únicas sino posibilidades. En la medida en que el objeto de la investigación tenía que ver con algo vivo, móvil, que se regenera constantemente y que no podemos capturar: la creación literaria. Ocurre, no obstante, que aquella curiosidad se comenzó a convertir en una urgencia cuando se desató la guerra del narcotráfico en México y a la ciudadanía mexicana la encontró en medio. Inmediatamente se comenzaron a buscar formas de ayudar, entender y expresar, tanto colectiva como íntimamente. Y puesto que esta investigación estaba en marcha desde hacía ya bastantes años, no sólo académica sino también artísticamente, entendí que esto era lo que yo podía y debía aportar. De modo que esto agilizó la investigación, que ahora tenía un propósito social. Fue casi una necesidad, una inercia que generó la repulsión a la guerra. En aquel camino, sin embargo, apareció una fuente de conocimiento inesperada y maravillosa: lo que sabían, intuitivamente, las víctimas de la guerra. Todo lo que habían aprendido a una velocidad inusitada. Tanto, que en muchas ocasiones ni ellas mismas se habían dado cuenta. De he-

cho, a día de hoy, cuando hace más de quince años que en México estamos en guerra, esto sigue siendo así. La necesidad de resultados prácticos impide a las víctimas darse cuenta de todo lo que han aprendido, porque no tienen ningún interés en registrarlo (sólo cuando sirve para capacitar a otras víctimas en aspectos concretos: búsqueda, restitución, etc.). Pero su conocimiento, para todas las personas que trabajan con ellas, es deslumbrante, una especie de sabiduría intuitiva que generan o a la que recurren, tras el hecho traumático que las convierte en víctimas. De modo que con la intención de abrir todo ese conocimiento y entrar en él, recurrimos nuevamente a la literatura.

Fue de este modo que se vincularon dos colectivos que no se habían visto relacionados nunca antes. Las víctimas de la guerra y los estudiantes de literatura: Dos grupos aparentemente alejados que, no obstante, se enfrentaban a preguntas muy similares. La primera, y más importante de todas: ¿Yo, aquí, qué? Un planteamiento global ante una situación concreta (la búsqueda de una hija desaparecida o el inicio de la materialización del deseo de la escritura). Puede parecer una pregunta banal, pero es el fundamento de muchas otras construcciones, su punto de partida: ¿Yo aquí qué pinto? ¿Qué puedo decir? ¿Qué hago? ¿Qué tiene que ver todo esto conmigo? Una necesidad de situarse en el tiempo y en el espacio que se reconocía como movimiento literario pero que pronto aprendimos que era, sobre todo, un movimiento vital. Preguntas tan simples, en apariencia, como ésta, fueron las que nos hicieron plantearnos esta investigación como algo necesario para intervenir la sociedad en la que vivimos y en este cuerpo que ocupamos. Nos habíamos podido dar cuenta que las víctimas, como sucede siempre con las avanzadillas (los soldados en las guerras, los migrantes, etc.), habían aprendido algo que necesitábamos aprender nosotros también. No sólo para habitar el mundo al que nos habíamos visto arrojados, un mundo en guerra, sino también para prevenir nuevas violencias. Algo que tenía que ver con la necesidad de decir y la posibilidad de crear sentido. Y así fue haciendo camino esta investigación literaria.

Lo primero fue observar los procesos de creación literaria. Fue posible acceder a algunos, transitados por escritores profesionales, haciendo entrevistas, con preguntas concretas que tenían que ver con el proceso de creación y su orden. Cuando se alcanzaron cerca de trescientas entrevistas, buscamos planteamientos comunes. Y había muchos. Algunos sirvieron para concluir cosas que ahora nos parecen evidentes, como que hay que pensar en el espacio antes de pensar en la voz que narrará un libro. Pero otras, más complejas y escondidas, no tenían respuesta aparente. Por lo que la búsqueda tuvo que salir afuera del espacio estrictamente literario; en un movimiento similar al que ha-

bían hecho las víctimas, yendo a su encuentro. Y fueron las certezas y evidencias expresadas por las víctimas (como lo que nos dijo el hermano de un joven secuestrado por el narco en México: «el miedo es el amor a los demás») lo que nos permitió abrir una pregunta que resultó de un notable potencial heurístico: ¿De qué modo las víctimas tocaban una verdad fundamental y de qué modo la buscaba la literatura en su proceso de creación? Fue con esta nueva pregunta que continuó esta investigación, que se organizó, sistematizó y observó en seminarios de pensamiento y creación literaria, tratando de establecer una configuración que fuera eficaz. Fue una investigación de años en muchos sitios distintos: desde la Biblioteca Jaume Fuster o el Insitut del Teatre hasta con víctimas de la violencia de México DF o con jóvenes músicos de Perú. Pero también con víctimas de la pobreza y la exclusión social. De nuevo los experimentos artísticos llevaban a una nueva curiosidad académica. Y entonces se comenzó a construir lo que acabó llamándose el método Mandarina. Y que ha sido la investigación principal de esta tesis durante unos quince años; los últimos diez de manera muy concienzuda.

3. Estado de la cuestión del tema de tesis:

Es complicado insertar esta tesis en el marco de una investigación más amplia. No porque no se haya utilizado anteriormente, y con mucho éxito, la narración como camino terapéutico y sanador; sino porque esta investigación no tiene que ver con la narración sino con la literatura, que es otra cosa. Se analiza con mayor profundidad en el capítulo que lleva por título «Narrativo VERSUS literario». Los estudios que se han podido localizar sobre el movimiento literario en nuestros cuerpos y nuestras sociedades tienen que ver con otra dirección muy diferente, para ellos es algo relevante la sensación que se tiene del tiempo si se escribe en un alfabeto o en otro, por ejemplo; son dos dimensiones de estudio diferentes.

A menudo se recurre a la narrativa como una fuente de sanación. Es comprensible y es atávico; utilizar estos recursos es ser quienes somos. La narrativa es casi un instinto de supervivencia; decir quiénes somos para salvarnos. Y a menudo en esta investigación se busca este instinto. Y si bien es evidente que la narrativa ordena y cura, la singularidad de esta investigación reside, no obstante, en la posibilidad de generar verdades literarias y no de contar historias. No caben entonces las comparaciones con la enseñanza universitaria de la narrativa, la investigación lingüística, ni tampoco con las diversas hermenéuticas. Aquí lo que se indaga es cómo llegar a construir literariamente una

verdad íntima y subjetiva que sea verdad para una colectividad. Por ello se ha recurrido a autores y autoras que hablen prioritariamente del arte y no de la literatura, como han hecho Adorno o Benjamin, que siempre se han enfrentado a la literatura como una cuestión artística y no narrativa; autores que hablen de la pulsión de vida y la necesidad primigenia de salvarla. En este sentido, esta investigación sería una aportación a una suerte de antropología artística. Normalmente, los estudios sobre lo que el arte puede hacer en nuestros cuerpos y nuestras sociedades no incluyen la literatura. La literatura se estudia aparte, y son muchas las ciencias humanas que la rodean. Pero la intención de esta investigación es sacarla de este lugar y volver a poner su centro en el arte. Y no sólo eso, esta investigación también pone en obra una cierta filosofía de la literatura que está lejos del *creative writing* al que podría recurrirse académicamente para poner esta investigación en diálogo.

Conozco los programas de literatura creativa, sobre todo, en el mundo académico anglosajón. Pero lo que emana de esa investigación tiene poco que ver con lo que aquí nos convoca. Que la escritura creativa es un elemento fundamental de la comprensión humana resulta una evidencia. Que necesitamos explicarnos por escrito, sobre todo en contextos difíciles, como las prisiones por ejemplo, que utilizan la escritura creativa como motor de comunicación y rehabilitación;³ es importante tenerlo en cuenta y relevante a la hora de pensar en los planes de estudios, no sólo de la formación en humanidades. Pero esta investigación literaria trata de ir en otra dirección, más ambiciosa quizá. No pretende ver qué resulta cuando somos capaces de contarlo, sino qué nos ocurre cuando lo debatimos como un quehacer literario. Qué pasa cuando la literatura nos atraviesa. Benjamin decía que la literatura era para él un territorio seguro en el que entraba con su madre por las noches, cuando el mundo se detenía y ella le leía. Es ese impacto el que se ha querido poner en el centro de la cuestión, para ver de qué modo acceder a él y usarlo. Y eso tiene poco que ver ni con la capacidad ni con la necesidad de contar historias.

4. Estructura general del trabajo.

La presente investigación está estructurada, principalmente, en diecisiete capítulos.

³ Véase al respecto J. Lockard & S. Rankins-Robertson (eds.), *Prison Pedagogies: Learning and Teaching with Imprisoned Writers*. Syracuse University Press, New York 2018. También es de utilidad la entrada «Creative Writing Programs», en Mary Bosworth (ed.), *Encyclopedia of prisons & correctional facilities*, vol. 1 y 2, Sage Pubs., Thousand Oaks, California 2005.

Pero antes y después hay contextos de los que despegar y en los aterrizar al terminar. Y también hay intercaladas algunas conversaciones con alumnas y alumnos.

La primera parte, además de esta introducción, es un resumen sobre las aplicaciones y dificultades de esta investigación. Una gran parte se ha hecho en un entorno de guerra (del narcotráfico, entre el narcotráfico) y esto lo ha modificado todo porque ha puesto lo fundamental en el centro. Y aun así, para adentrarse en ello, es necesario antes saber de otras búsquedas sobre la posibilidad de enseñar a escribir (bien) hechas por esta autora. Así que después del resumen inicial que funge de pista de despegue, este trabajo indaga sobre cuatro momentos previos en los que el aprendizaje del quehacer literario ha sido esencial para avanzar:

1) la Escuela Dinámica de escritores (que fundé con el escritor Mario Bellatin en México DF, en la red de Casas Refugio que dirigía Salman Rushdie);

2) ‘La novela como forma’, que es el título de un ensayo de Adorno que se convirtió en base para la tesis de la UNAM anteriormente mencionada;

3) ‘La filosofía, la guerra y la paz’ (que se puede ver en la Ted Talk: Pensar literariamente es entender) con la que adentrarnos en las posibilidades de la filosofía como género literario para resistir e intervenir la sociedad frágil que la acoge;

4) los seminarios de pensamiento y creación con los que comenzó, en forma, esta investigación que hoy presento.

Ha resultado necesario este contexto propio para ver qué caminos se han descartado y, por el contrario, en cuáles he considerado necesario profundizar con mayor intensidad. De ahí arranca la investigación del llamado método Mandarina, que es el eje central de estos diecisiete capítulos en los que se estructura la tesis. Es decir, con la investigación literaria he establecido el contenido y el orden que se podrán aplicar a otras intervenciones no literarias. Pero igualmente íntimas y/o sociales, cuando se juzgue oportuno.

En el primer capítulo, ‘Seis preguntas, seis mitos’ se indaga en la posibilidad general de desarticular lo que sabemos y utilizamos para acabar convirtiendo nuestra intuición en una herramienta literaria. Resultará imposible hacerlo si no revisamos antes los conceptos que utilizamos como verdades cuando nos planteamos escribir. Si queremos extraer un método y proponerlo como forma de intervención es necesario, antes de empezar, preguntarnos qué nos estamos creyendo sin haberlo pensado y cómo lo esta-

mos utilizando para construir un pensamiento propio. Para buscar y cotejar esas certezas que no son nuestras, resulta de suma utilidad recordar los cuatro objetivos de un texto literario: ver, empatizar, entender e interpretar. Y como muchos otros capítulos, éste termina con un ejercicio práctico que sirva para poner en duda lo que creíamos saber y seguir(nos) investigando.

Una vez hemos descartado algunas de aquellas certezas ajenas, cabe entonces preguntarnos cómo comenzar, y si es posible metodizar el proceso de creación literaria. Esto se lleva a cabo en el capítulo segundo: «¿Cómo comenzamos?», y nos lo preguntaremos haciendo un ejercicio casi orgánico, muy intuitivo: «El álbum de los sentidos», en el que vaciar antes de comenzar la escritura; partiendo de que “escribir es vaciar”, como dice con frecuencia la escritora Cristina Rivera Garza. El capítulo que sigue, el tercero, es una indagación sobre el deseo de escribir. Y sobre la posibilidad de comprender ese deseo; diferenciando no sólo a qué pulsión obedece, sino sobre todo, a qué género tiende. Y para aislarlo, para comprenderlo, debemos partir de una premisa que sostiene esta investigación: la escritura es una construcción, no un impulso. Al menos, la buena escritura. Porque una vez hayamos vaciado lo que no era nuestro, podemos indagar en nuestro consciente y en nuestro inconsciente literario, preguntarnos qué es nuestra intuición literaria y cómo funciona, aislar la intuición, alimentar el deseo y llegar a un deseo todavía más íntimo que el que encontramos inicialmente, más personal, más auténtico. Y entonces sí, entonces debemos preguntarnos cómo se transforma el deseo en un proceso literario. Para hacerlo, de nuevo, se proponen ejercicios prácticos que nos ayuden a pensar de una forma lo más orgánica y libre posibles.

Llegamos entonces a uno de los apartados más importantes para ver si la tesis funciona o todavía no hemos llegado a ningún momento en el que podamos plantearnoslo. La intuición literaria es la piedra angular del método Mandarina y su razón de ser. Descubrirla, aislarla y utilizarla es lo que se propone esta investigación. De modo que aquí se plantea un tercer ejercicio para que se encuentren el deseo y la intuición. Y entonces es el momento de comenzar a escribir. La tesis plasma este movimiento en el capítulo cinco: «La intención literaria». Y lo hace con dos textos, uno aparentemente literario («Bailarinas, funambulistas y vagones de mina») y otro con una vocación más narrativa («Una novela no es un destino»). Se trata de un conocimiento, un lugar al que se ha llegado, no sólo basándonos en el tránsito de la escritura que se ha tratado de capturar, sino también gracias a la observación minuciosa del proceso de muchas estudiantes, lo que me ha llevado a preguntarme lo mismo que se estaban preguntando ellas y

ellos de una manera natural. De ahí que se incluya en esta parte una transcripción de una conversación en clase en la que las alumnas y los alumnos manifiestan su comprensión, no sólo intelectual, de la aproximación hecha hasta ahora.

Entramos entonces a lo que deberíamos considerar la segunda parte del método Mandarin y que he venido a llamar «El tema». Es el título del capítulo seis, en el que se indaga en el segundo fundamento esencial de la escritura una vez atravesada la intuición. Y se hace con tres diccionarios fundamentales: los de María Moliner, Fernando Corripio y Ferrater i Mora, como dispositivos de ayuda para indagar los términos y los conceptos, su historia, y ahondar en el mundo que nos abren y la evolución de los mismos. Y a continuación, nos centramos en la figura de la lectora, en el capítulo siete. Es necesario preguntarnos para qué sirve en el proceso de creación de un texto y qué es la manipulación literaria con la que pretendemos encauzarla para que lea. Sea como sea, en el método Mandarin se entiende que el lector y la lectora son recursos literarios y se pueden utilizar como tales (más adelante nos preguntaremos cómo funciona este proceso de lectura y qué crea y genera, en el capítulo nueve), pero antes es necesario entender que estamos creando un mundo con sentido. Y eso se hace en el capítulo ocho. La toma de conciencia de que no estamos escribiendo una historia sino creando un mundo del que se pueda entrar y salir, y que tenga sentido en sí mismo. Y eso es fundamental, no sólo para entender qué produce la escritura sino para interrogar, desde este lugar, cómo funciona la lectura. Y lo hacemos, también en este caso, escuchando las reacciones de alumnas y alumnos cuando comienzan a utilizar la lectura de su texto como un elemento literario de creación. Y para terminar este segundo bloque, se revisan dos aspectos que considero necesarios antes de pasar a la tercera parte de la investigación: La diferenciación entre la emoción, la sensación y el sentimiento a la hora de escribir, que está en el capítulo diez; y la documentación del texto que queremos hacer, la investigación previa a la escritura, en el capítulo once. Creo que es necesario plantearse algo así antes de comenzar propiamente la escritura, y antes incluso de tratar de buscar la lógica de nuestra historia y los argumentos que la sustenten. Los dos ejercicios que llevan por título: «Una casa con súper poderes» y «La historia» se proponen dar respuesta a esta cuestión. Es importante pensar en la historia antes de zambullirnos en su lógica, antes de buscar la credibilidad o la verosimilitud que logra; es decir, antes de ver si funciona por sí misma. Porque inserta en el conjunto del texto la historia no sólo debe funcionar como algo ajeno que se puede extraer y entender, sino también como una de las muchas trenzas imbricadas que asoman y esconden la cabeza en el proceso de creación.

Llegamos, así, al tercer apartado del método Mandarina: La historia y los personajes; capítulo doce. Aquí sí, podemos detener el proceso envolvente en el que estaba creciendo nuestra construcción, y pensar si esta suerte de andamio progresa con la precisión necesaria. Es imposible plantearse algo así, no obstante, sin entender quiénes son las personas que van a vivir esta historia, porque una historia no se puede desvincular de las personas que tendrán que vivirla. De modo que antes de destazarla en el capítulo trece, debemos preguntarnos qué son y para qué sirven los personajes. Y entonces sí, entonces con ejercicios que remiten a la literatura universal, y con la voluntad de crear una suerte de andamio que sujete el texto (que es siempre, indefectiblemente, la historia que cuenta y el tiempo que pasa), llegamos a «La lógica de la historia y la lógica de los personajes». No es sencillo pero es un momento útil e imprescindible en el que hay que preguntarse por el orden, la lógica y la historia; y ver de qué modos pueden trabajar juntos. Y para hacerlo, propongo un conjunto de ejercicios relacionados con la Caperucita Roja, un hito de la infancia de todas y todos nosotros. Y la pregunta es: ¿Pero dónde, dónde ocurre este mundo creado, dónde sucede esta historia? En una suerte de espacio que no debe confundirse con escenas ni escenarios, sino que hay que plantearlo desde dos lugares aparentemente alejados: la atmósfera que genera y el espacio íntimo del que brota. Esto se lleva a cabo en el capítulo catorce: «El espacio no está hecho de escenarios». Es importante entender, sobre todo en este momento, que el espacio es lo más autobiográfico de la escritura; es este lugar que somos. Y que no hay movimiento literario más sensible e inteligente que hacerlo coincidir con el tiempo, como si fuera (y son) una misma cosa. Esto ocurre en el capítulo quince: «Un tiempo son todos los tiempos», que parte de una pregunta que trata de alejar los contextos y anteponer los afectos: «¿Cómo se hace el tiempo?» (subjektivamente hablando, claro está, el tiempo pasado por nosotras, por nosotros). Y el modo de meter la historia en este espacio/tiempo que hemos creado, nos llevan a hacernos dos preguntas muy frecuentes en el momento de la escritura. La pregunta por la coherencia y el orden, por un lado, y por otro la pregunta sobre la estructura: ¿la encontramos o la construimos? Esto también lo discutimos con alumnas y alumnos en la tercera transcripción de una conversación de clase.

Llegamos, de este modo, a la gran diferencia fundamental que quiero pensar que establece el método Mandarina: la diferencia entre lo narrativo y lo literario, en el capítulo diecisiete y último sobre el método. ¿A qué conclusiones podemos llegar? ¿Qué hemos aprendido? ¿De qué modo lo podemos digerir y utilizar? El título del capítulo, «Narrativo VERSUS Literario», hace referencia a la lucha libre mexicana en la que dos apa-

rentes oponentes se enfrentan en una suerte de coreografía perfecta que parece una conversación. Lo mismo sucede con lo narrativo y lo literario, dos conceptos que a menudo se mezclan y se confunden, pero que son el corazón de todo. Si queremos hacer buena literatura, no hay duda, hay que aprender a pensar literariamente. No narrativamente.

Finalmente la tesis incorpora un breve texto de mi autoría, en un apartado que lleva por nombre «[*Extracto de Ahora, escribo,*] O muestra del pensamiento literario que queremos guardar». No porque mi texto sea una muestra de lo que se encuentra, sino de lo que se busca. Como tantos y tantos textos.

Y así arriban las conclusiones de todo este trabajo largo y fascinante. Y la primera constatación a la que llego (que en la tesis lleva el nombre de ‘Epílogo’) es de agradecimiento a todas las personas que me han permitido observar sus procesos: estudiantes de literatura y víctimas de la violencia. Y entonces sí, entonces como conclusiones finales, hay dos apartados que tratan, finalmente, de vincular ese encuentro entre la literatura y la intervención social por la paz: «Auge y caída: literaria y social» y «La guerra me ha educado o pensar literariamente es entender». Para concluir, finalmente, con una bibliografía y un cierre.

Nos pregunta Walter Benjamin cuando piensa sobre la función del narrador en su libro *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*: “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. (...) Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado cambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano”.

La condición de posibilidad de la escritura pretende aislar ese silencio y utilizarlo para comprender el cuerpo quebradizo que lo emite. Porque ese silencio es literario y su quiebre radicalmente humano.

1. Seis preguntas, seis mitos

Antes de comenzar a escribir debemos romper los mitos con los que hemos aprendido a pensar lo que la literatura y nosotras, nosotros somos capaces de hacer. La mala educación literaria que recibimos en la escuela, donde mayoritariamente nos enseñaron a leer pero casi nunca a escribir; los conceptos que nos suenan de talleres literarios: narrador en primera persona, narrador omnisciente, diálogos, época, tiempo verbal, descripción de personas; o las ideas preconcebidas que no hemos repensado suficientemente, como que una novela es una historia o que otra novela más no le importará a nadie, nos impiden plantearnos nuestro propio proceso literario. Y eso es así porque para aprender a pensar y crear de manera subjetiva e íntima debemos comenzar no usando aquello que creemos saber sino haciéndonos las preguntas necesarias para sacudirnos de encima la enraizada y falsa sensación de saber algo.

El aprendizaje literario no es acumulativo, no es algo que se llegue a saber y no se deba aprender más: como ir en bicicleta o hablar un idioma distinto. Sino que es un proceso subjetivo y radical al que difícilmente hemos accedido porque a la mayoría de nosotras, de nosotros, nos han enseñado a pensarlo como lectores y no como escritores. Por eso este método de (re)pensamiento y auto aprendizaje literario que he planteado hacer debe iniciar con preguntas que no sólo eviten usar falsas convicciones sino que nos ayuden a pensar en nuestro propio mundo literario: es decir, único.

Pensarlo como el primer paso para empezar a construirlo.

“Una novela es una persona o no es nada”, nos dice el escritor francés Claude Roy. Y en efecto la necesidad de escribir una (buena) novela no obedece a la falsa convicción de que tengamos algo que decir. No, en general no tenemos mucho que decir; sino mucho que pensar y construir. De modo que una novela no es un diario personal, no es un mensaje que debemos transmitir, no es una tesis, no es un panfleto ni una lección que queremos darle a la sociedad ni tampoco una forma de alardear de lo que sabemos ni deslumbrar con periplos del lenguaje estudiados. Pero, sobre todo, una buena novela no es una historia.

Repitámoslo: una novela no es una historia.

⁴ “Cuando escribo literatura soy de una manera que es como soy pero no soy nunca”.

“La escritura no expresa, la escritura produce” nos dice la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. Y es precisamente en la tensión entre lo que vaciamos y lo que queremos que se contenga donde está la literatura. Porque una novela es la construcción que hace quien lee tras el acto de curiosidad infinita que ha hecho quien escribe; y que de nuevo resume con precisión Cristina Rivera Garza cuando insiste en que “escribir es vaciar”. Una forma distinta de pensar y relacionarnos con la realidad cuando tratamos de entenderla, una reinterpretación, una posibilidad, un texto que construye un mundo con sentido al que se pueda acceder y del que se pueda salir, con códigos que nos permitan interpretarlo, habitantes capaces de residir en él y una inquebrantable sensación de verdad.

Verdad, no realidad.

La *realidad* (que es el lugar donde dice Woody Allen que puedes pedir un bistec con patatas en un restaurante) nunca es un argumento literario y además empobrece lo que suponemos que es nuestra capacidad de comprensión. Está en este mundo que pisamos, en las historias que a menudo logramos predecir, las rutinas, las conversaciones... Pero la *verdad* es otra cosa. La verdad, que aseguraba el filósofo francés Jacques Lacan que tiene estructura de ficción, es el aire: este movimiento único y extraordinario que logra que un mundo rabiosamente subjetivo se comparta y genere un vínculo que antes no existía y que ahora conforman una escritora, un texto y una lectora. De modo que lo que ocurre en las novelas no es la historia que cuentan sino el tiempo necesario para contarlo. En las novelas *pasa el tiempo*: algo aparentemente fácil de decir pero complicado de transmitir, asumir y utilizar.

Sin este puente que es el texto que vincula a un lector y a un escritor nada es aislable, pensable ni comprensible. Y este puente se construye logrando que cuatro objetivos concretos funcionen:

- 1) que la novela se vea,
- 2) que la novela se entienda,
- 3) que la novela genere empatía
- 4) que la novela se pueda interpretar.

Interpretar. Algo maravilloso en lo que no solemos pensar cuando nos sentamos a escribir una novela. El encuentro de dos seres humanos, en el que la escritora

desaparece tras haber indagado sobre sí misma y la lectora se encuentra a ella en la novela (que ahora le pertenece). Y entonces sí, entonces es cuando tiene la sensación sagrada de reconocerse como constructora de un mundo; en silencio, en absoluta soledad. Íntimamente.

Suyo y cada vez único y de modo radical.

Y no obstante, el aburrimiento, esta manera tan triste de explicar la literatura en las escuelas⁵, durante uno de los periodos de nuestra vida más fundamentales para asimilarla y hacerla (o no) nuestra, nos impide entender que lo que normalmente tratamos de utilizar para escribir son certezas falsas. Que la literatura no está en esta raíz lógica e implacable de las historias, no es un pastel neutral que siempre se cocina con la misma receta, no es una leyenda cargada de inspiración (no es magia), ni un montón de letras y palabras que logran porque sí que algo nos conmueva. De este modo, no ocurre. Y las historias (completas y terminadas) son en realidad un raíl: el único que le permite a un lector entrar y salir de una novela. Las historias, decía Bajtin, son sólo las flechas que atraviesan el espacio que creamos cuando escribimos. Los raíles para que un tren cruce un mundo. Pero la novela no es esa historia, ese raíl, ni siquiera ese tren; sino otra cosa mucho más importante. Y para que la lectora se agarre de las historias que cuentan las novelas para atravesar un mundo, la escritora (durante su proceso de pensamiento literario y escritura) tiene que haber sabido plantearse un trabajo en construcción. ¿Cómo? Por partes. Como una mandarina. Resistiéndose con terquedad al mito de que las historias (igual que los sermones y las verdades religiosas) han permeado en todas y cada uno de nosotros y resistiéndose también al orden que imponen la redacción, la morfología y la gramática como convenciones inequívocas que han entrado en nuestros cuerpos hace siglos y se han convertido en esta raíz de olivo que lo empantana todo y cuya brasa nunca se apaga. Ese mandamiento tajante que a menudo nos impide pensar en el proceso literario como algo propio en lugar de medirlo con un barómetro que no tiene nada que ver con nosotros sino con convicciones y criterios externos. Podríamos objetar que no hay modo de resistirnos a una imposición lógica, a la falsa creencia de que sólo podemos usar lo que hemos comprendido y que una novela es una historia: como los troncos muertos de los olivos que mantienen el fuego dentro

⁵ Nunca una obra en construcción, un edificio, un dique, el soplete que sella un submarino, una llave inglesa; herramientas. Sino algo siempre, siempre acabado, una obra magistral, un talento que parecería inalcanzable, el colmo de una suerte de inteligencia o de sensibilidad que no sabríamos cómo capturar, definir ni transmitir.

en los incendios y lo revivifican una y otra vez. La historia, durante todo el proceso de creación, se nos impone. O cuando menos lo intenta. Y la lógica de esa historia es una tentación constante: sujetarnos de lo que comprendemos para no dejarnos caer en el abismo que somos literariamente.

Pero sería una objeción banal.

No importa, que sigan ardiendo los troncos de olivo. Porque la novela no es está en esa raíz de brasa que no cesa sino en el movimiento que trata de apagarla.

La novela soy yo, eres tú.

Siempre e inevitablemente.

1.1. Desarticularnos para convertir nuestra intuición en una herramienta

*Intuition is what feels right*⁶.

Escuchado en la calle en NY.

“Una novela o es una persona o no es nada”, nos dice el escritor francés Claude Roy. Y aun así, cuando nos planteamos la posibilidad de escribir ¿acaso pensamos en un mundo en el que nuestra novela sea posible, el lazo que encierra el tiempo del que hablaba el escritor argelino Albert Camus? ¿O más bien nos dejamos engullir por la lógica repetitiva de las historias, las anécdotas curiosas, nuestro ingenio o algún estímulo engañoso que caducará más pronto que tarde? ¿Sabemos como asumir que vaciar es primordial para que el lector pueda formar parte de nuestra novela y que como escritoras debemos hacernos a un lado para que él pueda construirse en este vacío que hemos generado? ¿Pensamos en las pistas que necesita una lectora para interpretar el mundo en el que está ocurriendo todo? ¿O simplemente la obligamos a seguir una historia llena de señales que no es necesario retener más allá del argumento porque no la llevarán a ningún otro lugar? En efecto, y sin haberlo pensado, a menudo obligamos a la lectora a seguir una historia que le estamos contando de algún modo que logre que nuestra novela sea esencialmente nuestra en lugar de plantearnos que podemos y debemos aprender que ofrecerle una novela a otra persona es decirle: 'Tú ahora vas a entrar aquí y no te vas a ir porque te sientes segura y sabes donde estás. Este lugar ahora es tuyo. Y esto es así porque el lenguaje es un espacio que compartimos y tú eres capaz de ver dónde ocurren las acciones, de entender de qué modo ocurren, te sientes cerca de alguien que las vive aunque no exista y puedes interpretar lo que está ocurriendo y digerirlo a tu manera. Confío en ti, sé que eres una buena lectora y que no sólo vas a entrar en este artefacto extraordinario que es una novela para ver qué le sucede a un personaje ficticio, sino también, y sobre todo, para aprender, una vez y otra, a construir un mundo por ti misma'. Porque ésta es el única puerta de acceso que tiene una lectora para sumergirse en nuestra novela: su necesidad de creer y construir la sensación de que ha podido hacerlo sola. Sin nosotras.

Que el escritor, la escritora, para su tiempo de lectura, ya no es necesario.

Y en efecto: no lo somos. En la construcción que hace la lectora de una novela, no.

⁶ La intuición es lo que sentimos que está bien.

¿Pero entonces: Cómo? ¿Cómo vaciamos un espacio íntimo para que el lector pueda tener la sensación de que lo que está leyendo le pertenece porque lo está construyendo él mismo? ¿Acaso somos capaces de ver una novela de manera completa y a la vez pensarla en trozos separados, a gajos, como una mandarina? ¿Sabemos cuestionarnos qué cosas necesitamos aprender para construir un espacio literario en lugar de recurrir al más burdo chantaje emocional? ¿Cómo recordamos, entre tanto ruido, tanto tiempo enlatado en manuales tramposos, tantísimas imágenes planeando por encima de nuestras cabezas, que si queremos que un texto funcione sólo podemos aludir a la condición de lo humano que hay en la lectora, en el lector? ¿Cómo construimos con ella una novela que sea (porque es) ella misma? Insisto que a gajos. Como una mandarina. Entendiendo que no debemos dar nada por hecho sin haberlo pensado honestamente (o cuando menos, hasta donde alcancemos a hacernos consciente de este proceso). Desembarazarnos de la certeza engañosa de que durante el proceso de escritura todo ocurrirá, simplemente, porque con una historia viene una novela. Olvidando el mito de que contando una historia el hecho literario sucede porque hay algo de inercia, algo de romanticismo, algo narrativo en todas nosotras que hace que pensemos que somos capaces de crear textos porque sí. Porque tenemos una historia que contar, un final ingenioso hacia el que dirigirnos, la vida de un personaje fascinante o cualquier elemento que con frecuencia nos lleva a olvidar que la vanidad y la realidad no son suficientes. Que la inercia y la curiosidad literarias no son resultado de ninguna inspiración, ninguna varita mágica ni ningún prodigio. Sino utilísimas herramientas⁷. No algo bello, evocador o prodigioso, sino la construcción de unos espacios vacíos: comprensibles (a diferencia del mundo) y acotados (a diferencia del tiempo) en los que la lectora puede ser e identificarse consigo misma y respirar a su modo (a diferencia de lo que le ocurre a su ser social) porque sabe que en ese lugar, en ese momento, todo tiene que ver única y exclusivamente con ella (a diferencia de lo que le ocurre a su ser ciudadano). Y, en efecto, gracias a este extraordinario mecanismo artístico de recepción, curiosidad y comprensión, el lector se apodera de lo radicalmente humano que salva, a cada rato, la literatura, y logra algo que tiene que ver de manera íntima y profunda con todas y cada uno de nosotros.

Eso sí sucede. Afortunadamente y de manera constante, sucede.

Decía la escritora británica Virginia Woolf, o yo siempre he creído que lo dijo

⁷ Casi cascos. Casi martillos. Casi un torno de madera. Tornillos. Materiales. Varillas transparentes que usamos para erigir con la escritura un artificio: la manipulación pura.

aunque nunca he sido capaz de encontrar la cita ni la referencia, que “una novela es *algo* que le ocurre a *alguien*, en algún *momento* y en algún *lugar*”. Es decir, un texto escrito que construye un mundo con sentido, al que se puede acceder y del que se puede salir, con códigos que nos permiten interpretarlo, habitantes verosímiles y una estricta sensación de verdad (no de realidad). De modo que para que una novela, en efecto, ocurra, debemos planteárnosla por partes (a gajos) para tratar de lograr los cuatro objetivos mencionados anteriormente: que se vea, que se entienda, que genere empatía y que se pueda interpretar.

Ahora ya sabemos que para lograr estos cuatro objetivos no basta con explicar una historia porque la narración de una historia no trae consigo la fascinante construcción que es una novela. Sino que para plantearnos la escritura de una novela debemos partir de la certeza de que cuando escribimos no somos lectoras (que ven en el texto una historia completa y terminada) sino escritoras (que ven en el texto un trabajo en construcción que se puede pensar por partes).

Sentarnos a escribir, físicamente, sin este proceso previo de pensamiento y cuestionamiento literario, es dar por sentado que durante la escritura estas preguntas, y muchas otras (fundamentales, importantes y rigurosas), no sólo se contestarán solas sino que a lo mejor el texto que surja de la escritura física funcionará tan bien que no será necesario pensar en nada que nos parezca externo. Que la literatura, simplemente, *ocurrirá*. No obstante aprender a pensar literariamente nos sirve no sólo para entender que el proceso literario no ocurre y basta, sino también para conseguir que *en efecto* ocurra y *que ocurra de un modo mejor* que nos permita convertir nuestra inercia y nuestra curiosidad literarias en herramientas de construcción precisas. Útiles que podemos usar mucho más allá de la escritura literaria propiamente hablando. Un modo de mirar el mundo y estar en él. Por eso es que nuestra relación con la literatura debe ser lo más subjetiva, radical y sincera posible.

Un esfuerzo de autenticidad que nos haga más libres.

O en las halagadoras palabras de la ALUMNA C, una pensadora del arte visual que ha seguido este método de auto aprendizaje, “Me he sentido transformada por el proceso de tu curso y he aprendido a confiar en mi intuición. Lo veo como un enorme regalo que me facilita enormemente ser yo misma en este mundo”.

1.2. Cuatro objetivos:

a) Que el lector vea. A diferencia de lo que ocurre en la televisión, las series o el cine, la lectora literaria debe ver un espacio y no unas escenas concatenadas. Y el espacio literario no lo establece una trama continuada de anécdotas verosímiles sino los límites y las imágenes que conforman un mundo posible (no real) en el que la novela sucede. Algo similar a lo que ocurre en el teatro.

b) Que el lector entienda. Las historias se ordenan casi de manera natural porque tienden (tendemos) a la coherencia, la verosimilitud y la lógica. Y eso no sólo sucede porque la historia sea lógica en sí misma⁸, sino porque lo fundamental que pasa en literatura es tiempo y el tiempo se ordena sólo y de forma inevitable. De tal modo que está en la naturaleza de la creación literaria tender a una estructura (caótica, inesperada o convencional, no importa) que genere credibilidad (porque el ritmo nos hará entrar en ella lenta, pausadamente) y que logrará que confiemos en el texto, es decir: que nos confiemos (que confiemos en nosotras mismas y en nuestra manera de construir ese texto como lectoras). Como ocurre con las letanías y las meditaciones, que repetimos una y otra vez y nos producen la reconfortante sensación de saber donde estamos o, cuando menos, cómo estamos o necesitamos estar. Y eso ocurre porque el lenguaje es un lugar seguro del que se puede entrar y salir. No impune, sino seguro.

c) Que el lector empaticé. “Sólo la literatura”, nos dice el escritor francés Michel Houellebecq, “te puede provocar esa sensación de contactar con otra mente humana, con la integridad de esa mente, sus debilidades y grandezas, las limitaciones, las pequeñeces, las ideas fijas, las creencias; con todo lo que la emociona, le interesa, le excita o le repugna. Sólo la literatura te puede permitir entrar en contacto con la mente de un muerto, de una manera más directa, más completa y más profunda de lo que lograría incluso la conversación con un amigo (...) Porque un autor es, antes que nada, un ser humano, presente en sus libros”⁹. Y es, en efecto, gracias al extraordinario mecanismo literario de recepción, curiosidad y comprensión de un ser humano hacia otro (y viceversa), como conseguimos que un personaje genere empatía: porque el quehacer literario, honesto y exigente, rescata algo radicalmente humano que tiene que ver de manera íntima con todos y cada una de nosotras. Y lo salva.

⁸ Un raíl con el que atravesar el tiempo de nuestra novela, la flecha de Bajtin.

⁹ Houellebecq. *Sumisión*, Anagrama, Barcelona 2015.

d) Que el lector interprete. A menudo, cuando escribimos, omitimos ciertas cosas diciéndonos a nosotros mismos obviedades del tipo: 'Esto no podría pasar' o 'Nadie se lo va a creer' o 'Resulta demasiado fácil'; cuando lo cierto es que una escritora es capaz de sembrar en la lectora prácticamente cualquier semilla que le haga creer en lo que sea que es capaz de producir. ¿Cómo? Porque la escritura genera los códigos imprescindibles para que la lectora crea que es ella misma quién está deduciendo dichos códigos gracias a su necesidad no sólo de entender una historia, sino, y sobretodo, de entrar en un mundo: *su* mundo. El que ella construye y en el que ella confía. Eso es en lo que cree una lectora: no en lo que lee sino lo que es capaz de construir con nuestro texto. Confía más en ella que en nosotros, y de manera inconsciente utiliza nuestros recursos e inventos para crear un mundo en el que sentirse adentro.

En la novela *ArranCAD las semillas, fusilad a los niños*¹⁰ del escritor japonés Kenzaburō Ōe, unos adolescentes son fusilados en el momento exacto de la novela en que el lector ya es capaz de comprender por qué ocurre algo así y asumirlo. Y yo pregunto siempre a mis alumnas y mis alumnos si en verdad somos capaces de imaginar la complejidad que supone conseguir que un lector concluya que un menor de edad debe ser fusilado. Parecería, a priori, imposible. No obstante, y para responder a esta pregunta, recurro siempre a una película que todas y todos hemos visto y que tiene recursos muy, muy fáciles de comprender: *ET*¹¹, que cuenta la historia de un extraterrestre (ET) que por error se queda solo en la Tierra cuando su nave espacial se va sin él. Un niño llamado Eliot lo encuentra enfermo en el bosque y se lo lleva a su casa, desde donde ET trata de contactar con su planeta para que vengán a rescatarlo, con la ayuda de juguetes de plástico y piezas de un microondas. Durante el tiempo que ET pasa en casa de Eliot, no obstante, y aquí empieza lo que es interesante para esta reflexión, sabe que sólo pueden verlo Eliot y sus hermanos, pero nunca las personas adultas. Intuye, sin que nadie nos tenga que explicar por qué, que con las niñas y los niños está a salvo; con los mayores no. Y hasta tal punto lo comprende que cuando la mamá de Eliot entra en su habitación para ordenarla, un día que su hijo está en la escuela, ET se hace pasar por un muñeco de peluche. ¿Pero cómo lo sabe? O preguntándolo de otro modo: ¿Cómo el espectador se cree que ET sabe esto y por qué? ¿O en todo caso: en que momento relacionamos a ET con un muñeco de peluche? En ninguno, pero a medida que transcurre la película el espectador se va dando cuenta de que Eliot quiere a sus

¹⁰ Ōe, Kenzaburo. *ArranCAD las semillas, fusilad a los niños*, Anagrama, Barcelona 2006.

¹¹ Steven Spielberg, *E.T. The Extra-Terrestrial*. Estados Unidos, 1982.

muñecos de peluche pero que su mamá los ordena sin prestarles la misma atención que les presta él. ET no sabe que los muñecos no están vivos (o en todo caso, lo ignoramos), pero entiende que si se hace pasar por uno de ellos la mamá de Eliot no le prestará atención porque los ordena pero no los mira. Es un ejemplo sencillo pero claro de cómo se establecen los códigos que permiten a una lectora interpretar nuestra novela. Y esto es algo que sucede durante todo la lectura de nuestra novela: que el lector la interpreta aunque no lo haga de manera consciente.

Finalmente, y para terminar con esta introducción, debemos comprender que ver, entender, generar empatía e interpretar no es algo que consigamos con lo que decimos, con las palabras concretas ni la depuración técnica de un estilo; sino con lo que logramos que vaya sucediendo ordenada y paulatinamente, generando un mundo que le es propio a la novela que estamos escribiendo. Y que esto sucede porque todos, absolutamente todas nosotras, cuando nos planteamos escribir un texto literario estamos tratando de crear sentido. Darnos a entender. Hacernos comprensibles. Como dice una frase hecha en catalán: ‘Dir la meva’¹². Y lo hacemos así porque en la escritura se activa nuestra intención literaria y se pone a trabajar. Y mi consejo, cuando eso sucede, es detenernos, reconocer esta intuición que nos es propia y hacernos dos preguntas fundamentales para aprender a aislarla:

1) ¿Estamos consiguiendo que sucedan los cuatro objetivos iniciales (ver, entender, empatizar e interpretar)?

2) ¿Podemos pensar en lo que estos cuatro objetivos provocan en el lector y cómo utilizarlos a favor del proceso de escritura?

La fascinación de intentarlo radica, sobretodo, en el hecho de que vivimos como si el mundo *real* fuera comprensible (aunque no lo es). Y cada uno de nosotras, de nosotros, vistos muy, muy de cerca, tampoco. Y esto es algo con lo que el lector puede fácilmente identificarse para entender que construir la unicidad del otro es decirse a sí mismo la *verdad*. Y que por eso él, nuestro lector, es también un ser único. “La verdad tiene estructura de ficción”: Insisto en que lo decía el psicoanalista francés Jacques Lacan porque me parece un resumen perfecto que desmiente las supuestas verdades sociales que compartimos y destaca la estructura de la ficción como la única capaz de construir algo que sea, en efecto y para siempre, verdadero. Y por lo tanto, comprensible.

¹² Decir lo mío.

Y ésta es el primer paso para entender que el pensamiento literario es, esencialmente, un pensamiento de paz. En los seminarios que doy de creación y pensamiento literario, cuando pregunto a mis alumnas y alumnos cómo saben que están diciendo la verdad o en qué momento sospechan que la están construyendo, responden que lo que le ocurre a alguien es siempre verdadero (como si fuéramos capaces de entenderlo y transmitirlo), que la vida siempre es verdadera (como si fuéramos capaces de abarcarla y entenderla), que el avance del tiempo es verdadero (como si supiéramos aprehenderlo) o que la verdad literaria es aquello que se corresponde con la intención del escritor (como si pudiéramos aislarla con facilidad). ¿Por qué?, les pregunto a mis alumnos y alumnas. ¿Acaso la intención del escritor es consciente? Y digan lo que digan, debatamos lo que debatamos en clase, siempre acabamos llegando a la misma conclusión: No. La intención de una escritora nunca es consciente y la verdad no se puede decir sino que debemos construirla. Y ésa es, en última instancia, la función de una novela: Construir un mundo comprensible que porque sea comprensible sea verdad. Y que porque sea verdad nos permita mirar el mundo en que habitamos de otro modo. Más humano, más próximo, más empático. Me atrevería a decir, mejor. Porque verdad es lo que somos capaces de comprender profundamente y nos hermana. Verdad es lo que somos capaces de interpretar de los demás cuando nos identificamos con ellos. No porque nuestra historia haya ocurrido en la realidad ni porque un escritor tenga una intención pura y casi mágica o porque los personajes estén inspirados en personas cuyas hazañas conocemos, sino porque la lectora es un ser sensible e inteligente, capaz de encontrar en el mundo que lee una verdad. Y esto le permite, en última instancia, interpretarlo. El escritor mexicano Emiliano Monge lo resume diciendo que lo increíble de la literatura es que logra hacer algo mejor que el escritor, más terminado que el escritor, más comprensible que el escritor y más funcional que el escritor. O dicho de otro modo: lo increíble de la escritura es que logra extraer del escritor (¡del escritor!) un mundo comprensible. Y eso nos debería parecer casi un milagro en el modo en que los pensaba Einstein cuando decía que hay dos modos de entender la vida: creer que todo es un milagro o creer que nada lo es. Hacernos conscientes de este tránsito de un ser humano hacia otro podría pensarse, en efecto, como una trasmisión milagrosa (artística), porque este interés intenso y genuino por los demás es el camino hacia una sociedad menos violenta y desvela algo de nosotras mismas a lo que, de otro modo, difícilmente podemos acceder.

Y eso no es un triunfo del virtuosismo sino de la lectura.

Porque cuando leemos usamos un instinto de supervivencia que es esencial y hace que cada uno de nosotros, de nosotras, solo podamos creer lo que somos capaces de construir y/o deducir gracias a subjetividad única y extraordinaria en la que cada (buen) lector es capaz de encontrarse y reconocerse. En resumen, se trataría de encerrar un trozo de mundo dentro del lazo del que hablaba el escritor argelino Albert Camus y hacer que ese mundo le ocurra a alguien¹³.

Así es como la literatura convierte el mundo que compartimos en un lugar comprensible, porque lo único que es verdad es lo que sea que responda a la pregunta fundamental: ¿Dónde estoy yo aquí? Y decir *aquí* es decir en este tiempo literario. Porque más allá de esa temporalidad que se mueve (avanza, retrocede; centrífuga o centrípeta), lo que ocurre en las novelas resulta sorprendentemente difícil de dilucidar. Nos sucede con las novelas que leemos¹⁴ y nos sucede, sobretodo, con las novelas que escribimos. Y esto es así porque más allá de la historia que narra y el tiempo en el que transcurre, en las novelas les sucede algo distinto a tres personas: el personaje (que no existe), el lector y el escritor; es decir: quien la vive (pero no existe), quien la escribe y quien la lee. Porque si la novela sólo le ocurriera al personaje no estaríamos haciendo literatura sino simple narrativa, es decir: un texto caduco que no necesita de un lector para convertirse en verdad. Una historia.

¹³ Que no es lo mismo que personalizar un suceso real en una sola persona, como suelen hacer, de manera cada vez más abusiva, los grandes medios de comunicación en sus crónicas periodísticas abusando de los recursos empáticos y la posibilidad de identificarnos. Diciendo cosas como por ejemplo, y lo invento: . “Said es uno de los muchos niños que han tenido que abandonar Siria a causa de la guerra. Tiene nueve años y una hermana paralítica a la que no ha querido abandonar en su tierra natal. Su madre no los ha acompañado al exilio, tiene otro hijo enfermo al que no quiere dejar morir solo”.

¹⁴ Pregunta a amigos y amigas lectoras qué pasa en una novela que tengas la sensación de entender con toda claridad y verás cuántas respuestas distintas surgen.

1.3. Seis preguntas, seis mitos // HOJA DE EJERCICIOS

PREGUNTA: ¿Qué es una novela?

PREGUNTA: ¿Qué pasa en las novelas?

PREGUNTA: ¿La novela dice la verdad?

PREGUNTA: ¿Cómo se hace una novela?

PREGUNTA: ¿Cómo comenzamos? ¿Qué elementos crees que debería tener una novela?

PREGUNTA: ¿Cómo se piensa en una novela sin pensar únicamente en la historia?

1.4. Seis preguntas, seis mitos // HOJA DE RESPUESTAS

- 1. ¿Qué es una novela?** Un mundo con sentido del que se puede entrar y salir.
- 2. ¿Qué pasa en las novelas?** Avanza el tiempo y suceden dos cosas: el hecho narrativo y el hecho literario.
- 3. ¿Las novelas dicen la verdad?** La construyen. O dicho de otro modo: Sólo podemos entender la realidad si somos capaces de construirla literariamente. Es decir que las novelas construyen la *verdad*, no la *realidad*.
- 4. ¿Cómo se hace una novela?** Por partes y diferenciando los momentos de creación. A gajos, como una mandarina.
- 5. ¿Cómo comenzamos? ¿Qué elementos crees que debería tener una novela?** Escribir es una forma extraordinaria de pensar. Y el proceso de escritura de una novela tiene tres momentos: el pensamiento propiamente dicho, la escritura y la edición. Es decir, los momentos en los que pensamos en nosotros como escritores, en el texto y en el lector.
- 6. ¿Cómo lograremos pensar en una novela sin pensar únicamente en la historia?** Entendiendo que una novela no se hace escribiendo una historia. Es más, que la historia a menudo nos impide escribir porque hemos aprendido a pensar en la literatura con la lógica de un lector y no con la subjetividad de una escritora.

2. ¿Cómo comenzamos?

Vivo. Necesitamos crear un mundo vivo. Y no obstante cuando nos planteamos escribir una novela casi nunca tenemos en cuenta, antes de empezar, que carecemos de dos recursos que parecen fundamentales para crear otros mundos¹⁵: la imagen y el sonido. Y a pesar de no tener sonido para generar tensión, por ejemplo; ni imagen para recrear espacios que una lectora pueda confundir con la realidad, por poner otro ejemplo; el mundo que debemos poner a funcionar con nuestra novela debe, de todos modos, ser un mundo radicalmente vivo. ¿Y cómo se hace? ¿Cómo conseguimos crear un espacio que respire y mantenerlo encerrado en un libro sin sonido y sin imagen? Las fotografías, e incluso los poemas o collages que a veces acompañan algunos textos, son estáticos (la captura encerrada de un tiempo y un espacio); a veces perturbadores y eficaces, pero nunca suficientes para mantener un mundo escrito permanentemente vivo. Por eso nos dice el escritor argentino Julio Cortázar que resulta imprescindible tratar al lector como un ser humano muy inteligente. Lo es. Un ser muy inteligente capaz de crear un mundo distinto y entender que respira a cada rato. Aunque no es sólo que sepa recrear, va más allá. El lector ve, entiende, le produce empatía e interpreta no lo que la escritora le dice sino lo que va sucediendo ordenada y paulatinamente mientras él mismo va creando un mundo que siente como propio y entiende que es necesario para que la novela suceda. El mundo que nosotras hemos escrito y ella ahora lee. Porque cuando se dice que durante el proceso de lectura un lectora termina el libro, es cierto; no sólo porque lo (re)crea desde el inicio con nuestras habilidades y capacidades de construcción, sino porque germina con las suyas. Y este matiz es la esencia.

La esencia: el lector confía en él, no en ti.

Revisemos antes de proseguir los cuatro objetivos básicos (ver, entender, empatizar e interpretar) y veamos cómo se relacionan con uno o varios elementos de construcción de la novela que usa el lector:

1) Lo que ve el lector lo genera básicamente el espacio: Dónde estoy, cómo es este lugar, qué personajes lo habitan, etc.

2) Lo que el lector entiende lo logran la historia y el tema sobre el que versa / piensa la novela. Pero también, de forma mucho más inasible y efectiva, el ritmo que la mece y la estructura que la jerarquiza y la ordena.

¹⁵ Posibles, trasladados desde la realidad, imaginados o inventados.

3) La empatía sólo la puede provocar alguien humano o humanizado; es decir, el personaje. Y únicamente puede sentirla otro ser humano: el lector¹⁶.

4) Lo que el lector interpreta tiene que ver con nuestra capacidad de crear códigos y complicidades pero también con diversos elementos literarios que nos parecen imposibles de pensar y, por lo tanto, inasibles. Muchos de ellos, de hecho, ni siquiera sabemos que son recursos a los que podemos y debemos recurrir, ni que podemos replanteárnoslos para pensar de qué modos utilizar durante el proceso de escritura. Así que sería conveniente, antes de seguir, listar y analizar algunos de los recursos más contundentes de los que disponemos para hacer una novela.

Usemos, como ejemplo y punto de partida, un espacio con cuatro paredes blancas: el hospital o la clínica en el que muchos de nosotros nacimos. Este lugar para nosotras tiene importancia pero para el lector no. Y por más que nos cueste aceptar que lo que es importante para nosotras no es importante para el lector, necesitamos asumir que es así. Y que ese hospital sólo cobra interés si logramos que se construya no como *un hospital* sino como *el lugar en el que nosotras nacimos*. ¿Y cómo logramos pensar en la creación de este espacio necesario para que la novela suceda? ¿Cómo pensarlo al margen de la historia que transcurre en él? Sacando del centro el conflicto o la anécdota principal. No poniendo toda nuestra observación creadora en qué va pasar sino dónde y qué lo empieza, qué lo genera. Pensando siempre a gajos, como una mandarina. Y preguntándonos, para seguir con el ejemplo, cómo se construye el espacio en el que he nacido: tan cargado de simbolismo, sentimiento y algo similar a la nostalgia. Cómo hago para recordar, mientras lo construyo, que es un espacio en el que le estoy pidiéndole al lector que entre. No en un lugar tan solo mío, sino en un espacio cargado de sentido al que le pido a la lectora que acceda; en lugar de utilizarlo, únicamente, como el escenario de un trozo de la historia que quiero contar (nacer) o como si me tocará a mi sola construirlo (porque tú no naciste ahí y yo sí).

Si, por el contrario, lo pensáramos con la historia como eje de todo nuestro trabajo, puesto que la historia es tan lógica, nos veríamos abrumados por una voluntad de concatenación de coherencias que nos impediría crear y sentir y que únicamente nos llevaría a reseguir pistas para entender esa historia que estamos contando. Pero no para entrar en un mundo que es mío cuando lo escribo y mío cuando lo leo. No *un espacio*

¹⁶ Parece una obviedad pero no lo es; piénsenlo dos veces.

que sólo sirve para que suceda algo en él, sino como el espacio que tiene sentido en sí mismo porque entro yo (escritora) y entras tú (lectora). El espacio milagroso en el que nos encontramos y casi casi nos comprendemos.

Busquemos otro ejemplo. Imaginemos una novela cuyo conflicto principal es una violación infantil y una amnesia posterior que dura muchos años (Yo escribí una novela con ese conflicto: *Elisa Kiseljak*). Como punto de partida todos nosotros pensaríamos que la brutalidad que supone una violación infantil es objetivamente comprensible porque íntima y socialmente es un acto de violencia cargado de significado. Pero saquemos la violación del texto por un momento y veamos dos ejemplos de lo que queda: una niña a la que le ocurre algo que no sabe lo que es porque padece amnesia y una adulta desorientada que no confía en un recuerdo que recupera inesperadamente. Es decir que cuando saco del centro de mi texto la violación en sí (el hecho), la niña que la ha padecido cobra la importancia que merece aunque ni ella ni el lector no sepan todavía que ha sido violada. Y ésta es la niña que yo debería ser capaz de construir en lugar de pensar qué explica su historia (o peor aún: lo que se suele llamar 'su anécdota principal'). Porque una niña podría sentirse rota por muchas razones: porque ha sido violada, obviamente; pero también porque ha visto a sus padres morir en una guerra, ha perdido a sus amigas en un terremoto o padece una enfermedad crónica y degenerativa; por usar tres ejemplos brutales. Pero en la sociedad que compartimos, ser violada tiene una connotación distinta al hecho de que tus padres mueran en una guerra. Es decir, que el hecho en sí mismo forjará la imagen que el lector tendrá de esta niña. Por eso es que debemos ir más allá y entender que la niña que protagoniza esta historia no es una niña violada y basta. Porque nadie es únicamente lo que le ocurre. Sino que necesitamos construir una niña compleja que recuerda, tejerla con el lenguaje, una niña que narre su propia historia para formar parte de ella, una niña que le tiene miedo a los lugares en los que estuvo el día del trauma... Más, mucho más importante que la pura desgracia aislada como si fuera comprensible en sí misma, porque no lo es. Vivir no es entender; escribir sí. Es decir que si sacamos el conflicto principal y nos preguntamos cómo es el personaje de esta niña violada, deberíamos ser capaces de darnos cuenta que, antes que nada, esta niña ahora es víctima de un estigma. Pero que antes, mucho antes que cualquier cosa que le haya sucedido, es una niña (sin adjetivar). Porque hay algo que solemos hacer mal desde el inicio de nuestro proceso creativo y eso es usar la realidad como argumento. Creemos saber cómo es una violación en la vida real porque hay hechos comunes que nos hacen pensar que porque yo haya vivido un suceso tú lector

debes entenderlo exactamente igual. No es así. Nada es estático ni tiene una sola explicación (entre otras cosas porque la lectora, como dijimos, confía en lo que es capaz de construir, no en lo que le explicamos). La literatura es una animal vivo y eterno. Y si a mí (escritora) no me sucede nada por escribir algo (lo haya o no lo haya vivido) no podré lograr que le pase algo importante al personaje y mucho menos a la lectora. Y cuando digo importante, quiero decir importante de verdad. Algo que no puede suceder si no conseguimos que el lector se identifique con la voz del narrador que crea un espacio del que entra y sale, y que el lector tiene la necesidad de construir (él también).

Del mismo modo, tampoco puede suceder un hecho literario si creemos que hay espacios fascinantes por sí mismos. Porque si las cuatro paredes blancas y lisas de las que hablábamos anteriormente no limitan la habitación en la que nacimos sino una sala de espera de un dentista, por ejemplo, que no tiene nada con el libro que estamos haciendo pero a la que necesitamos ir, difícilmente lograremos captar la atención de un lector. O si esas mismas cuatro paredes blancas y lisas fueran las de casa de tu bisabuela en la que sólo estuviste una vez y a donde ahora has regresado porque acabas de descubrir que tu abuelo está enterrado bajo el suelo de la sala con el diario que cuenta la historia de la familia, de nuevo cobrarían importancia. Por lo que podemos concluir que al lector le parece aburrido todo lo que no tiene la necesidad de construir. De hecho, eso es siempre lo aburrido de la literatura: lo que el lector no quiere ni necesita hacer. Y es por eso, antes que nada, que debemos pensar y aislar lo primero que pretendemos que haga la lectora en nuestra novela: es decir, construir el lugar donde la historia que queremos contar sea posible.

Usemos otro elemento que consigue que la lectora entre en un texto porque tiene la impresión de estarlo construyendo¹⁷: el ritmo. Un elemento fundamental. Necesitamos que la lectora se deje mecer por el ritmo de la escritura que la va situando en la distancia en la que la necesita el escritor para ser comprendido. Es un recurso que utilizan todas las religiones del mundo: la llaman oratoria, letanía, epifanía, meditación... quien practica la religión entiende qué está pasando y qué va a pasar, porque orar o meditar, en cualquiera de sus versiones, es una repetición que nos permite estar en un espacio letárgico que nos hace sentir a salvo porque nos produce la sensación de poder predecir qué sigue. Y eso nos da cierta sensación de seguridad. Esa es la razón por la que un lector se queda en una novela: porque el ritmo le permite

¹⁷ Y por lo tanto que también es suyo, con legítimo derecho.

predecir no sólo qué se va a decir sino con qué cadencia. Y sin saberlo, él, como nosotros, en el lenguaje se siente seguro. A salvo. Y lo está.

Sobre todo en la máxima expresión del lenguaje: la literatura.

Y pensemos todavía en otro elemento de construcción literaria que sirve para el fin que estamos trabajando: el tema. ¿Qué debemos hacer para que la lectora se plantee, conmigo escritora, un tema? ¿Cómo logramos que tenga la sensación de pensar y entender qué es el amor o la pérdida? No sólo sembrando incógnitas, que es como (sin haberlo pensado demasiado) trataríamos de generar interés con las historias, sino mediante una tensión constante entre la duda y la certeza para que la lectora tenga la sensación de estar preguntándose y resolviendo las cosas por sí misma. Es decir, entendiendo a medida que construye. Porque de nuevo, y como siempre, la novela tiene que ocurrirle a ella.

2.1. ¿Es posible sistematizar el proceso de creación literaria?

Escribir es, desde luego, el acto a través del cual el lenguaje se vacía.

Escribir es vaciar.

Cristina Rivera Garza

Sí, es posible sistematizar el proceso de creación literaria. No en su totalidad porque la totalidad sólo la completa un texto literario; pero sí es posible sistematizar la parte del proceso que se sostiene en todos nuestros textos. Este libro es el botón que sirve de muestra. Y es más: No sólo es posible (aunque sea un trabajo muy lento) sistematizar un orden natural de creación sino que es fácil darnos cuenta que ese es el orden al que tendemos cuando nos proponemos, manera profunda y auténtica, escribir una novela. Es el orden que buscamos. Puede variar el recorrido o la intensidad que dedicamos a algunos apartados. Pero escribir es un proceso y este proceso, sin ningún tipo de dudas, tiene unas estaciones de tren. Incluso si supusiéramos que la escritura es absolutamente inconsciente, recorriendo estas estaciones de tren nos daríamos cuenta de que ya hemos pasado por algunas. Y esto sucede porque tenemos intuición literaria: el instinto más depurado de supervivencia.

La sistematización del proceso de escritura he logrado destilarla tras observar el proceso de aprendizaje que me ha parecido natural en cientos de alumnos y alumnas, pero también en mi propio trabajo creativo y el de muchos otros escritores y escritoras.

He entrevistado y he escuchado a creadores y creadoras de muchos lugares y culturas distintas, generaciones diversas, proyectos dispares. He dedicado años de mi vida a plantearme si el quehacer literario es comprensible y transmitible. He montado proyectos de transmisión, aprendizaje y seminarios de observación. He escuchado infinidad de veces qué se plantea alguien que quiere escribir por primera vez. He visto en muchísimas ocasiones a personas que han tratado de sobrevivir, aislar y utilizar su proceso creativo. Algunas han salido airoas, otros siguen perdidas. He publicado más de 80 libros (casi todos de ficción) y he escuchado con atención qué se preguntan los lectores y las lectoras. Y finalmente: me he dejado educar, sobre todo me he dejado educar, por gente que usa estos elementos de construcción literaria, gente que se ha detenido en estas estaciones para conseguir un fin distinto al de la creación. Y he podido concluir que la escritura tiene, en esencia, tres momentos:

- 1) el momento de pensar en la escritora
- 2) el momento de pensar en el texto
- 3) el momento de pensar en la lectora.

Y que estos tres momentos, a efectos prácticos, podrían pensarse de otro modo. Así:

1. La escritora, el escritor.- Un primer momento inasible de manera completa, disperso y concreto que ocurre en el pensamiento y la emoción y tiene que ver con los aspectos literarios que sí se pueden decidir. Es el tiempo que con romanticismo se llama inspiración y que yo relaciono con el silencio en el que inicia la escritura.

2. El texto.- Un segundo momento en el que buscamos la voz y la escritura, lo que se puede construir. Que es el único momento que solemos confundir con la escritura.

3. La lectora, el lector.- Y finalmente, un tercer momento de edición, relectura, corrección y sobre todo búsqueda de sentido. Es el momento en el que corregimos literariamente lo que se puede corregir para dejar entrar al lector a nuestros textos con la finalidad de que los haga suyos.

La sabiduría antigua de la kabbalah se basa en la certeza de que los procesos naturales tienden al orden. Nos dice que cuando miramos el sistema solar, vemos un orden perfecto en el universo; que cuando aprendemos cosas sobre el reino animal y la cadena alimentaria, tenemos la sensación de que hay un orden natural que lo organiza

todo; que cuando nos sumergimos en el mundo submarino o nos fijamos en fenómenos como las mareas, tenemos la sensación de un orden casi cósmico. Y nos pregunta: ¿Por qué pensamos que nuestras vidas individuales son diferentes? Según la kabbalah todo lo que está ocurriendo tiene un propósito que es posible que no veamos porque estamos en medio. Pero asegura que sí vemos el orden en los otros sistemas porque los estamos viendo desde el exterior. E insiste en que si pudiéramos salir de nosotras mismas y mirarnos desde la distancia, veríamos el orden perfecto de nuestro día, nuestros desafíos y nuestra vida. Yo no sé tanto. No me atrevería a decir que todo lo que nos ocurre tiene un propósito (aunque no tengo ninguna duda de que de todo se aprende), pero sí creo que la literatura, como otros sistemas que nos resultan casi naturales (las mareas, las cadenas alimentarias o el cielo estrellado), puede comprenderse mejor si tratamos de mirarla desde afuera. Y que este es un ejercicio difícil que la escritora debe tratar de hacer. ¿Cómo? Pensando a trozos, a gajos: mandarinas.

He hablado de la sistematización literaria porque creo que en efecto podemos pensar en el proceso de la escritura literaria como si tuviera un orden natural (avanzar en el tiempo). Eso no significa que los elementos que utiliza nos salgan de manera espontánea; ni tampoco significa que la literatura no sea, antes que nada, una manera natural de manipular utilizando artificios. Pero no vayamos tan allá. Pensémosla simplemente como algo que avanza, algo sencillo que avanza; por ejemplo: un videojuego de los de antes, los que no necesitaban estrategia para ser superados pantalla a pantalla (como Packman). Resulta más fácil comprender que las estrategias que nos permiten subir de nivel y pasar a la siguiente pantalla no tienen por qué servirnos para resolver el reto completo porque es un juego sin estrategia para abordarlo de manera completa. De ahí que cada uno de los momentos de la creación (del videojuego) se pueda ordenar pensando qué nos permitirá pasar al elemento siguiente (la siguiente pantalla). Y así es como podemos aprender a pensar en una novela paso a paso: a gajos, como una mandarina. Tratando de desvelar qué elementos literarios la componen y en qué orden nos parece más íntimo utilizarlos.

2.2. El álbum de los sentidos // HOJA DE EJERCICIOS

1) Trata de poner en la casilla que hay al lado de cada uno de los elementos literarios propuestos lo que intuitivamente creas necesario y conveniente para entenderlo o vaciar lo que ya sepas.

2) Piensa si este orden se asemeja al de la creación (que aparentemente tiende a un orden casi natural en el que, a grandes rasgos, coincidimos alumnos, alumnas, escritores y escritoras).

El deseo	
La intención	
El tema	
Prejuicios	
Creación de un mundo	
Documentación: Investigación previa	
Historia	
Personajes	
El espacio	
El tiempo	
La estructura	
El narrador	
El tono, el ritmo	
¿Faltan elementos? Añádelos.	

2.3. El álbum de los sentidos // HOJA DE RESPUESTAS

Como los aplausos después de un espectáculo, la literatura tiende a un orden. De hecho, yo diría que tiende a un ritmo que confundimos con el orden (y no nos equivocamos, es un orden profundo). Pero por ahora usemos la frase como inicio para empezar a pensar: la literatura tiende al orden. Y lamentablemente ésta es una certeza en la que confiamos poco y que apenas permitimos que nos ayude en nuestro proceso de creación literaria. Con frecuencia, cuando estoy con los alumnos y alumnas en talleres presenciales y les pregunto de qué parten para comenzar a escribir o a pensar en una novela, en lugar de preguntarse qué ocurriría si se dejaran llevar, suelen contestarme o bien que tienen 'material' (que normalmente tiene que ver con una anécdota o personaje real) o bien que tienen una idea (que nunca he sabido qué significa en un contexto así). De modo que yo siempre les pregunto: ¿Una idea de qué? ¿Y de qué te sirve? ¿De qué manera se puede usar tu idea para escribir un texto literario? Suponemos que con trucos aprendidos como describiendo a los personajes o eligiendo a un narrador. Pero en realidad este tipo de trucos (que no tienen tanto que ver con la creación) no nos sirven; porque aunque logren crear la falsa sensación de que estamos avanzando (porque estamos haciendo algo) lo que avanza no es la novela sino, si tenemos suerte, la concentración en un proyecto, la disciplina o la domesticación de nuestro deseo de escribir. No obstante, con este tipo de trucos que usamos sin pensar realmente en su efectividad, el destino más probable de nuestra escritura sea la terrible sensación del fracaso: un estado doloroso cuya perspectiva logra con demasiada frecuencia que muchas personas no se atrevan a embarcarse en la creación de un texto literario a pesar de desearlo. A todas ellas yo les diría que el método que están empleando es la antítesis del proceso literario. Exactamente su enemigo. Y que nuestra novela, para que avance, necesita que nosotros seamos capaces de comenzar a hacer dos cosas: Dejar de pensar en la historia y vaciar lo que ya sabemos. Porque a pesar de que sin haber aislado ni haber pasado un periodo de un entrenamiento de nuestra intuición nos cuesta darnos cuenta, hay muchas cosas que ya tenemos de nuestras novelas y hay un modo de vaciarlas no para descartar todas estas cosas sino para utilizarlas de manera apropiada y generar el espacio mental y emocional necesario para construir otras. La prueba es que si tratamos de pensar en qué momento comenzamos a hacer la novela en la que estamos trabajando o que deseamos hacer, es probable que nos demos cuenta que llevamos años pensándola desde ámbitos distintos. Y si revisamos nuestras bibliotecas o lo que estamos leyendo en estos días, muy seguramente también nos sorprenderá darnos cuenta que tiene mucho que ver con

lo que queremos escribir. Con lo que *de verdad* queremos escribir. Y esto es así porque hay muchas cosas que ya sabemos de nuestros textos aunque no sepamos que las sabemos y aunque no tengamos ni idea de cómo utilizarlas. ¿Pero, por qué? ¿Por qué tenemos esta sensación de partir de la nada a menos que tengamos ‘material’ que tenga que ver con la realidad o que tengamos una ‘idea’ medianamente estructurada? En primer lugar porque seguimos pensando como lectoras y sólo somos capaces de asirnos de lo que nos parece completo (una historia, un suceso real, algo comprensible de principio a fin). En segundo lugar porque necesitamos entender que tenemos intuición literaria. Y en tercer lugar porque nos cuesta todavía más entender que la intuición literaria es una herramienta que funciona. Es más, que por mucho que lo entendamos intelectualmente, asumirlo y crear en consecuencia es algo que se va consiguiendo poco a poco. Pero ocurre.

Piensa, por ejemplo, en el texto que estás escribiendo o que quieres escribir de una manera plástica, orgánica: ¿De qué color es? ¿Es frío o caliente? ¿Que forma tiene? ¿Lisa, rugosa, suave? ¿De qué material? ¿Vidrio, líquido, piedra? Hay muchas cosas que ya sabes y eso en sí mismo es importante. De hecho es lo más importante. Porque estas cosas que ya sabes son con las que te identificas; y este es el meollo de nuestro texto. Porque es precisamente esto, aunque cueste pensarlo sin ponerlo en práctica, lo que te servirá para escribir.

Tú.

Quien tú ya eres.

Tú que eres capaz de identificarte con lo que sabes, lo que intuyes, lo que ya has imaginado o lo que sientes y extraer de este proceso de auto cuestionamiento un hilo abstracto o emocional para utilizar. ¿Y cómo se logra iniciar este proceso? ¿Cómo lo generamos? De dos formas. Una que tiene que ver con lo que ya hemos aprendido y otra que tiene que ver con lo que a menudo ignoramos: ¿Para qué queremos hacer una novela? En serio: ¿cuál es la necesidad? ¿de qué nos sirve? ¿Por qué queremos escribir este libro? O como preguntaba a menudo un amigo escritor: ¿A quién le importa un libro más?

Mi respuesta: A ti.

Si bien resulta casi imposible respondernos con honestidad y plenitud a la pregunta sobre mi deseo de hacer una novela, es posible recorrer el proceso que me ha

llevado hasta él con la esperanza de entender qué estoy haciendo, hacia dónde voy y en el mejor de los casos: para qué.

Cuando les pregunto a mis alumnas y alumnos *cuáles* son los elementos literarios necesarios para construir una novela, suelen responder con palabras aleatorias pero intuitivamente precisas: ambientación, acción, personajes, pasado, narrador, ritmo, suceso, trama, emoción, espacio, mirada propia, atrezzo, amor, carácter, música, estilo, lugar, universo, relaciones, violencia, transformación... Y cuando les pregunto *para qué* quieren hacer una novela suelen responder que para entender algunas cosas del mundo y de ellos mismos que no logran entender, como la muerte por ejemplo; o para entretenerse; o porque no están a gusto con cosas de la vida y quieren analizarlas; o para hacerse escuchar; o para entenderse y explicarse; o por venganza; por dignidad; porque en el mundo literario las cosas se arreglan; para que exista; porque lo consideran un reto; para atravesar el proceso; para descubrir si les gusta escribir; para crear un mundo propio; porque “la fantasía transforma a quien la crea” como me dijo la Alumna L; o para recuperar historias y recuerdos de la infancia; para sobrevivir; para darle una oportunidad a determinados personajes... Todas estas razones importantes y a tomar en cuenta, que la escritora española Ana María Matute resumía diciendo que ella sólo escribía porque no había encontrado otra manera de estar aquí. Y en efecto, escribir literatura es esta posibilidad privilegiada de ser exactamente quién eres y estar exactamente donde estás: una de las formas más contundentes de la libertad. Y así es como se hace una novela, pensando desde una aparente dispersión antes de comenzar la escritura física. De tal suerte que cuando nos sentemos finalmente a escribir nos sentiremos únicamente a escribir y no a resolver otras cosas, no a construir(nos) desde el inicio, no a reiniciar un proceso íntimo que ya hemos comenzado.

En una tesis de posgrado que hice en la Universidad Nacional Autónoma de México estudié la obra temprana del escritor peruano mexicano, Mario Bellatin. Y en la primera de las muchas entrevistas que le hice le pregunté cómo escribía. No por qué, sino cómo. A lo que Bellatin me respondió: “Escribo tumbado en la cama y mirando al techo”. Y si bien en aquel momento no pude entenderlo, tras la escritura de varias novelas, el acompañamiento en el proceso de creación de muchos alumnos y alumnas y la observación minuciosa del trabajo de otros escritores y escritoras, sé que aquella afirmación es una verdad que nos cuesta infinitamente asumir: hay una gran parte de la novela que se hace tumbada en la cama y mirando al techo. Es una de las formas más

efectivas de ir construyendo y resolviendo ciertos aspectos literarios: detenerse y pensar. Eso no significa construir historias mentalmente (porque si resolvemos un texto mentalmente, con la *ayuda* de la imaginación, ya no necesitaremos escribirlo o nos aburrirá hacerlo), sino preguntarnos por el deseo, la intención, la abstracción... De tal modo que cuando comencemos finalmente a escribir la novela que estemos haciendo utilicemos esta inercia indagatoria que hemos generado. Entre otras muchas razones, estrictamente literarias e intelectuales, porque es fascinante descubrir lo que nos sucede cuando finalmente escribimos.

Saber qué me pasa a mí por hacer esto.

Buscar nuestro deseo, vaciar, abstraer, pensar a trozos y buscar materiales.

Yo siempre he comenzado a escribir todas mis novelas haciendo un álbum. Y me parece un ejercicio artístico muy útil. Por eso te sugeriría que hagas o compres una libreta y la dividas con los elementos que crees que debe tener una novela; que los pongas en orden; que le des la misma cantidad de páginas a cada uno de estos elementos; y que te plantees trabajar el álbum como un ejercicio de manualidades. Como la creación de una pieza artística en sí misma. Sugiero que hagas un objeto bonito, que no busques información en libros sobre teoría literaria y que rellenes cada apartado con lo que te brote sin esforzarte ni pensarlo. Utiliza la lista que hiciste en el ejercicio anterior. Y confía en esta otra manera de pensar que es la intuición literaria: un movimiento creativo que va a otro ritmo, se expresa de otros modos y casi nunca necesita de palabras.

Este álbum de los sentidos comenzará a activar esta intuición. Y no puede estar bien o mal hecho. O dicho de otro modo, hacerlo bien es simplemente hacerlo. Ser realmente tú cuando lo hagas, interrogarte sobre tu novela y sobre ti mismo y traer al frente lo que vaya surgiendo, guardarlo en un álbum con las mínimas frases posibles e identificarte con lo que vas fijando en él. Te sorprenderá gratamente descubrir que cuando empiezas a vaciar salen muchas más cosas de las que tú te esperabas que hubiera. No importa que no puedas entenderlas ni contestarlas todas. No es un motivo para dejar de preguntarte: ¿Cómo es el mundo donde transcurre tu novela? ¿Es un mundo en el que se podría entrar? ¿Tienes alguna sensación de cómo se construye, en qué orden? ¿De qué color es? ¿A qué huele? ¿La ves de día o de noche? Pregúntate cualquiera cosa que te permita pensar en la construcción (no en la historia), cualquier cosa que sospeches que tiene que ver contigo, cualquier impresión que se haya

mantenido en el tiempo o que pase furtivamente por tu cabeza. Guárdalo todo. Sea lo que sea.

Y para entender por qué haces esto, deberías pensar en cosas que están en construcción no en cosas acabadas. Cosas a trozos. Yo entrevisto a menudo a abañiles, carpinteras, maquetistas o fotógrafas cuando estoy haciendo un libro, porque todas ellas saben muchas cosas de la construcción y del espacio. Sirva como ejemplo el Empire State Building. Si nuestra novela estuviera relacionada con el emblemático edificio de Nueva York no sólo deberíamos poner en nuestro álbum una foto del edificio (que también) sino imágenes y sensaciones de los materiales que lo conforman, como el acero o el vidrio.

Mi abuela solía decir que el ser humano es el único animal que nace a medio hacer y tiene que esperar a cerrarse. Los otros no, los otros nacen hechos y empiezan a valerse por sí mismos casi de inmediato. La mayoría de los cachorros son capaces de sobrevivir solos en un par de semanas. Nosotros no, y nuestra novela tampoco. La novela, tan humana, la debemos comenzar por esta “cocción a medio hacer”. Pensarla así y no como un ente acabado, saber qué tacto tiene el acero o qué sensación me produce el vidrio; observar el backstage de nuestro proceso de construcción. Porque si pensamos en el Empire State Building o en la novela *Luz de agosto* de Faulkner, por poner otro ejemplo, y nos decimos que eso es lo que queremos hacer, tenemos todas las posibilidades de sentir que hemos fracasado en nuestro proceso literario. Porque sólo lo estamos pensando como una cosa acabada en lugar de verlo como algo que está haciéndose.

Hay dos anécdotas que sirven para ejemplificar esta manera de trabajar. La primera la vivió el escritor catalán Javier Cercas cuando le pidió al librero Guillem Terribes de Girona que lo llevara al crematorio de su pueblo porque en la novela que estaba escribiendo (*La velocidad de la luz*. Tusquets, Barcelona 2005) alguien iba a ser cremado y necesitaba entender lo que esto suponía. Así que Cercas y Guillem fueron juntos al crematorio y Cercas lo preguntó todo: cómo entraban los cuerpos al horno, cómo sabían si las cenizas eran las del cuerpo que correspondía, qué material era orgánico y cuál no, a cuántos grados se produce la cremación completa, qué se hace con el ataúd cuando se extrae el cuerpo, si se quema con él, a qué huele, etc. Y cuando finalmente se publicó la novela, el librero Guillem la abrió con emoción en busca de la cremación que había ayudado a escribir. Pero sólo encontró una frase: “Lo cremaron”.

El sintió que era poco, Cercas supo que era la medida exacta de lo que necesitaba.

Y como ejemplo opuesto, otra anécdota: en una ocasión en que hablaba de un libro en la radio el crítico catalán Ricard Ruiz dijo que el libro del que se estaba hablando padecía lo que él había decidido llamar 'efecto candelabro'. Y lo explicó. El autor había situado la novela en la Francia del siglo XVII y la novela estaba repleta de candelabros. De modo que el autor había ido a documentarse a diversos museos, habló con historiadores, comenzó a coleccionar candelabros y no soportó la sensación de desperdiciar todo aquel esfuerzo y puso en su novela un capítulo entero sobre la historia de candelabro que a todos los lectores les daba pereza leer porque era una interrupción.

Mi consejo es que trates que tu novela sea más “Lo cremaron” que “efecto candelabro”. Porque vaciar tiene todo que ver con esto. Hacerse preguntas y preguntas para ver qué consistencia compacta adquieren, no en qué lista se convierten. Porque para escribir, sin duda, debemos buscar sensaciones concretas e incluso reconocerlas fuera de nuestros cuerpos: en materiales, paisajes, olores... Pregúntate por cualquiera cosa que te permita pensar en la construcción de tu novela más allá de la historia, buscando y guardando lo que sea que sospeches que puede tener que ver contigo, cualquier impresión insistente o que sólo se te ocurra a veces.

Ésta es una última anécdota para pensarlo: trasladando este ejercicio a las víctimas de la guerra del narco en México, con las que yo he trabajado y que me han ayudado a entender una parte fundamental de esta sistematización práctica de la literatura, podemos comprender mejor este proceso creativo sin estar inmersos en él. Elijamos la tristísima desaparición de Roy Rivera, hijo de Letty hidalgo, secuestrado en su casa de Monterrey el 11 de enero de 2011. Para entender qué ocurrió la noche que se llevaron a Roy podemos revisar informes policiales, establecer jerarquías de cárteles o investigar qué hacen los criminales con las personas que se llevan secuestradas, por poner tres ejemplos. Todos ellos ejercicios útiles, sin duda. Pero la información que obtendremos de dicha búsqueda y documentación no nos permitirá entender el dolor de una familia ni la injusticia de una desaparición en el contexto de la guerra del narco. Es más, ni siquiera nos permitirá romper la falsa certeza de que las cosas se entienden por sí solas (¿Qué es lo que no vemos del brutal dolor de una madre que busca a su hijo secuestrado? ¿Qué no somos capaces de entender? Mi honesta respuesta es: Todo). La pura información no nos ayudará a construir nada comprensible porque la información es tan anónima y tan poco subjetiva que no cobra cuerpo, no tiene vida. De hecho, si yo

me viera obligada a denunciar ante la policía del estado de Nuevo León la desaparición de un familiar, tal y como le ocurrió a Letty Hidalgo, es probable que mi caso se archivara en una carpeta con un nombre tipo “Familiares desaparecidos” que contendría cientos de casos sin resolver. O, yendo un paso más allá y suponiendo que el investigador al cargo hiciera bien su trabajo, tal vez habría subdividido esta carpeta para ordenar esos cientos o miles de casos en categorías: los que desaparecieron de noche, los que desaparecieron de día, por género, segmentos de edad, etc. Y tal vez incluso con esta categorización encontraría patrones comunes. Pero aún así, el material utilizado por esta brigada especializada y resolutive (que no existe) seguiría siendo sólo información. La literatura no, la literatura sólo puede acercarse a este hecho como si fuera brutalmente humano (que lo es).

Letty Hidalgo fue la primera persona con la que yo pude probar si este pensamiento literario era también un pensamiento de paz que se pudiera aplicar para escribir el secuestro de su hijo Roy. Y en el álbum que yo misma hice de aquella novela pegué la entrada de un concierto de uno de los grupos de música que le gustaban a Roy; pinté una página de color amarillo, que es el color de su equipo de futbol favorito; puse un mapa de Italia, que es el país en el que Roy quería estudiar; una bolsa de la misma marca de tortillas que cenó la noche antes de que se lo llevaran... cosas que para la policía y para la investigación tal vez no sean importantes, pero que para escribir una novela son las únicas que tienen sentido. Lo que le ocurrió a Roy y a su familia sigue siendo incomprensible, para ellos, para la policía y para todas nosotras y todos nosotros. Pero como escritora tengo la posibilidad de crear un espacio en el que poner enfrente a Roy y su familia, un lugar en el que el lector puede entrar para acompañarlos y encontrar no lógica a lo que vivieron (que no la tiene) sino su sentido. Es más, puedo lograr que al lector le ocurra lo que me ocurrió a mí durante el transcurso de la escritura del libro *Roy, desaparecido* (Lolita Bosch, Roy Desaparecido, Ediciones B, México 2015) y que tenga, como tuve yo, la sensación de conocer más a Roy, de quererlo. Porque, literariamente hablando, la creación de este espacio en el que Roy habita es mucho más importante que el informe que tiene la policía. Obviamente que lo esencial sería el informe policial si sirviera para encontrar a Roy. Pero para hacer un libro, para guardar humanamente a Roy y el dolor y el esfuerzo y la valentía de Lety Hidalgo, su mamá, es imprescindible acercarnos a él con curiosidad, no con certezas.

Y eso lo que debemos buscar en nosotras y nosotros para hacer nuestro propio

álbum de los sentidos antes de la escritura. Debes buscar dentro y fuera de ti algo radicalmente tuyo. Preguntándote qué hay antes de la información y qué se esconde detrás, porque de otro modo la lógica de la información acaparará la novela y la convertirá en un texto técnicamente bien hecho pero sin la huella humana que nos permite encontrarnos los unos con las otras y reconocernos. En esto debemos pensar antes de tratar de diferenciar la intención, la intuición y el deseo en el siguiente paso de este método.

Porque si bien el objetivo final es encontrar a Roy, la intuición se alimenta con cómo nos indignan y nos duelen las desapariciones forzadas en México y el deseo sería restituir la dignidad de las víctimas de esta tragedia. De modo que si construimos un mundo literario podemos ir mucho más allá.

Mucho más.

Para que la creación de un mundo literario nos permita entender (que no aceptar) que hay un lugar en el mundo (muchos lugares, de hecho) en el que los jóvenes desaparecen sin tener ningún vínculo con el crimen organizado y sin ningún motivo. Simplemente porque sus cuerpos valen dinero. Que alguien va a sus casas, a los bares, a las universidades, los parques y las calles y se los llevan. Y que para contar una catástrofe social de estas magnitudes en una novela debemos crear un mundo en el que una desgracia así sea posible. Es muy difícil, porque en la realidad no nos parece posible (aunque es donde ocurre) y porque nos resistimos a aceptar incluso lo que ya sabemos sobre la desaparición forzada en México, por continuar con el caso de Roy Rivera. Pero en nuestra novela esto no puede suceder. Nuestra novela debe ser un mundo en el que un hecho incomprensible como la desaparición de Roy se vuelva comprensible y, por lo tanto, posible. Por muchísimas razones, tanto éticas como literarias.

Y es nuestra intuición la herramienta que más nos sirve para lograr hacer algo así.

La documentación y la investigación conforman un momento del proceso en el que en efecto debemos revisar los archivos, pedir los nombres de las personas que han desaparecido de noche, ver segmentos de edades... Pero preguntarle a Lety Hidalgo si ha vuelto a comer papas con chorizo, que es lo que cenó la última noche que cenó con su hijo, es algo que sólo la novela puede resolver y, paradójicamente, dar a entender. O dicho de otro modo: compartir. Profunda, humana, honestamente compartir. Y esto es

lo importante. Lo que le pasó a Roy, lo que le pasa a Lety, lo que le pasa a México y lo que nos pasa a nosotros por escribir un texto como éste. Y evidentemente todo esto tan fundamental no se puede sustituir por una historia.

Un último consejo: Si pueden (aunque sé que es difícil después de pensar en el secuestro de Roy: a quien seguimos buscando) traten de disfrutar su álbum de manualidades, escojan una música para hacer la novela, piensen en el álbum como parte de la escritura, dedíquenle un rato, apaguen el móvil y verán cuantas cosas ya saben de sus libros. Son las más importantes: lo literario, personal y sagrado que no pueden desperdiciar.

La semilla de sus libros que está ya en todas y cada uno de ustedes.

3. El deseo

Sin pasión uno escribe en el cielo o en la arena de la playa

Katherine Mansfield

Tras habernos replanteado algunas falsas certezas, y después de haber pensado en el orden de la creación y vaciado en gran medida lo que nuestra intuición literaria ha estado construyendo, debemos enfrentarnos al deseo: ¿De verdad quiero hacer esta novela? Sólo si lo que sentimos es un deseo (y no un estímulo) nos embarcaremos en la construcción de una buena novela. Y eso sucederá de manera natural por dos razones: Porque la creación, ya lo hemos visto, tiende al orden. Y porque todas nosotras, todos nosotros, tenemos intuición literaria y estamos no sólo aprendiendo a usarla sino también educándola. Antes, apenas hemos recurrido a ella porque no hemos pensado en nuestra intuición literaria como en algo útil, pero a medida que avanzamos en la comprensión de la creación nos damos cuenta que la intuición es, sin duda, nuestra capacidad literaria más poderosa. Y que educar esta intuición para convertirla en una herramienta es la única manera de escribir una (buena) novela.

3.1. ¿Quiero explicar una historia o escribir una novela? / Diferenciar el deseo.

El deseo de hacer una novela surge de manera absolutamente incomprensible, no se puede argumentar y es, en apariencia, absurdo. Incluso muchas veces nos parece inútil. Y suele aparecer porque creemos tener una de estas cuatro variables que intuimos como puntos de partida para empezar a trabajar:

- el tema (ej. quiero escribir sobre la pérdida)
- el personaje (ej. quiero escribir la vida de Dickens)
- el yo (ej. quiero escribir sobre mi padre)
- la historia (ej. lo que sucedió a un aeronauta en el México prerevolucionario)

Pero pensar que cualquiera de estas cuatro variables contiene en sí misma una novela o será capaz de generarla porque así es como se hace la literatura, como ya estamos

comenzando a entender, es falso. Peor, es una falacia que no sólo nos confunde sino que nos impide pensar literariamente; porque reduce nuestro deseo a narrativa.

De modo que lo primero que debemos hacer para proseguir es discernir cuál es nuestro deseo inicial: si explicar una historia o escribir una novela. Porque estos dos deseos son, de hecho y en la práctica, radicalmente distintos: por lo que significan, por la forma en la que los pensaremos y los abordaremos, por el orden que estableceremos para llevarlos a la práctica y por su construcción y su finalidad. Para evitar enfrascarnos en un trabajo que en realidad no queremos hacer, por el que no tenemos el suficiente interés ni la suficiente resistencia. Y para eso es preciso recordarnos una y otra vez que una historia y una novela son dos cosas distintas. Y que lo que no sucederá de ningún modo (permítanme que insista: porque no funciona así) es que por el mero hecho de saber explicar una historia sabremos también construir de manera inconsciente y casi espontánea una novela. Un poco porque sí. Aunque internamente muchas de nosotras, quizás sin haberlo pensado, creemos que esto es algo que nos podría suceder.

Explicar una historia sin abordarla literariamente es un modo de mirar, de tratar de entender y de guardar los sucesos del mundo; no los nuestros. Es decir: una manera de buscar lo extraordinario que hay en el mundo, afuera. Escribir una novela¹⁸, en cambio, es reconocer en nosotras algo extraordinario y construir un mundo que lo contenga y que le dé sentido. Y sólo con lo extraordinario, que a todas y cada uno de nosotros nos hace únicos, seremos capaces de identificarnos con un texto y de conseguir que una lectora también se identifique (como si ella misma lo hubiera construido; lo que en efecto sucede).

3.2. ¿Sé si quiero hacer narrativa o literatura? / Diferenciar el género.

El filósofo catalán Xavier Rubert de Ventós explica que hacer filosofía es preguntarse por las cosas que vivimos como si ya las hubiéramos entendido o como si no pudieran explicarse: qué es el amor, el dolor, la esperanza... Y yo (que estoy convencida que la filosofía es uno de los géneros literarios más exquisitos) diría que escribir una novela es preguntarse lo mismo; pero que en lugar de querer saber qué significan estos conceptos fundamentales, la escritura los pone en acción y hace que le ocurran a un personaje y

¹⁸ Y cuando hablo de novela me refiero propiamente a la novela, pero también al ensayo narrativo, la crónica novelada o la autobiografía.

que le ocurran también a un lector (que para entender al personaje necesita replanteárselos).

Hasta tal punto esto es así que construir un mundo que tenga sentido no tiene que ver con la comprensión del mundo real (que de hecho es totalmente incomprensible), sino que la mirada literaria genera una pulsión radical, íntima y fuerte que tiene que ver con nuestro modo de reconstruir el mundo para entrar en él (nosotras y la lectora, de la mano): con el modo en que una historia se inserta en nosotros, el modo en que un tema nos atraviesa o el modo en que un personaje nos comprende y nos enseña a comprenderlo, por poner tres ejemplos. Es decir que la novela no habla del mundo sino de nuestra capacidad y nuestra necesidad de reconstruirlo para entenderlo y formar parte de él.

La intención de explicar una historia, en cambio, no precisa de esta búsqueda porque no habla de algo que me ocurre a mí sino de algo que nos ocurre a todas y todos nosotros y porque lo que cuenta ya tiene un sentido dado que se inserta en un contexto social, ideológico, de género, etc. La novela no parte de algo que existe. O dicho de otro modo, lo único que existe en una novela antes de su escritura soy yo. Podríamos decir que una novela me pasa dentro y una historia nos pasa fuera. Aunque obviamente para escribir lo que ocurre fuera tenga que recurrir a lo que ocurre dentro y viceversa.

3.3. ¿Entiendo que escribir es una construcción? Diferenciar el consciente y el inconsciente literarios

La manera más precisa de decirlo es precisamente ésta: “escribir una novela es construirla”. En una tesis que hice para un posgrado en letras mexicanas¹⁹, investigué de qué modo las novelas generan sus propias posibilidades de existencia. Como un charco, que se forma con la lluvia y en el que no sólo salen los renacuajos sino el alimento necesario para que se conviertan en sapos; y del mismo modo que los mundo encerrados que genera posibilidades de supervivencia tratamos de comprenderlos de manera completa (como el Gueto de Varsovia o los campos de trabajo de los jemereros rojos Camboya); las novelas, al ser espacios cerrados y finitos, generan todo lo que necesitan

¹⁹ Lolita Bosch: La propuesta narrativa de Mario Bellatin. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

para ser. Mi conclusión de aquella tesis fue que la escritura genera sus posibilidades de existencia, entre muchos otros motivos, porque es una pulsión de vida.

Y la vida está en nosotras, en nosotros. Y en quien nos lee.

De modo que para construir a una novela no podemos, sino, reconstruirnos a nosotras mismas y al mundo, casi como si no hubiera existido antes de nuestra escritura. Lo que de hecho, y literariamente hablando, es cierto. Es evidente que por el hecho de haber vivido cierta situación, habernos informado sobre algo o alguien o haber presenciado algún suceso (traumático o alegre), no tenemos por qué saber escribirlo. Es más, ni siquiera tenemos por qué saber pensarlo literariamente. De otro modo, podría haber 7mil millones de novelas sobre el nacimiento o la vida y todas ellas podrían tener pretensiones literarias. Pero eso, ¡por fortuna!, no es así. Y no es así porque la literatura es, antes que nada, un modo único de pensar que nos resultaría útil en muchísimos aspectos de nuestras vidas pero que parece que no *usamos* de manera consciente, aunque podemos *aprender a utilizar*: todas nosotras tenemos la capacidad de aislar nuestra intuición literaria, convertirla en una herramienta y utilizarla para un proceso de creación. Lo dice la escritora británica Jeanette Winterson cuando escribe que “Nuestra necesidad de contar historias es previa a nuestra necesidad de matar ballenas” (Jeanette Winterson, *La niña del faro*, Lumen, Barcelona, 2005. No solo contamos historias constantemente, sino que para hacerlo utilizamos recursos literarios sin percatarnos de esta habilidad que nos es propia porque es inherente al lenguaje. Nos es propia.

3.4. ¿Sé qué cosa es mi intuición literaria y cómo funciona? Aislar la intuición.

Hay una pregunta que ya podemos hacernos porque ya hemos comenzado a activar la herramienta esencial que es la intuición literaria, aunque todavía no seamos conscientes de cómo aislarla ni de cómo ponerla a funcionar: ¿Qué parte de mí es necesaria para que la novela que quiero escribir sea comprensible?

Probablemente haya algo intuitivo en nuestra manera literaria de mirar el mundo que estemos usando de manera equivocada (o insuficiente). ¿Por qué? Porque tenemos la falsa certeza de que la intuición sirve para saber si algo está mal o bien cuando en realidad la intuición no interpreta porque no es lectora, sino escritora. Y ésta es una

diferencia importantísima.

¿Y cómo funciona esta intuición? El filósofo alemán Friedrich Hegel decía que él no sabría decir con precisión qué es una manzana, pero que sí sabía reconocer su sabor, su tamaño, su textura y su forma; y que, por lo tanto, suponía que si todo eso que él reconocía estaba junto era porque lo que estaba viendo era una manzana. Es decir que si bien no sabía decir qué era una manzana completa, sí sabía suponerlo pensando sus partes.

La intuición literaria funciona de una manera muy parecida. A gajos. Como una mandarina. De hecho, no hay nadie en el mundo que pueda describir con precisión qué es y qué nos hace la literatura. María Moliner dice en su diccionario exquisito que la literatura es “el arte que emplea como medio de expresión la palabra escrita”. Y un niño o una niña pequeña, de una manera más pragmática, nos dirían que la literatura es su ejemplar de Caperucita Roja. Y tendrían razón. Porque la literatura es *la obra que se hace*. Y aunque no podamos *hacerla* de manera completamente consciente, sí podemos hacer consciente una parte, utilizar lo que ya sabemos y crear los recursos literarios necesarios para crear cada mundo literario personal y único.

3.5. ¿Sé cómo se alimenta el deseo? La construcción de un deseo íntimo.

No todas las historias que tenemos en la cabeza son novelas. Hay historias que no sirven, sobre todo muchas de las que nos parecen deslumbrantes. Son trampas. A veces hay una anécdota o una persona que nos impresiona pero que no se puede sostener hasta convertirse en un deseo. También hay historias que compartimos socialmente y que necesitan un tiempo para que podamos convertirlas en novelas. El impacto es casi siempre un estímulo; y el estímulo es algo exterior que carece de la fuerza suficiente para convertirse en una novela. Primero porque es externo. Segundo porque es caduco, casi efímero. Y tercero porque está a punto de suceder otra cosa en el mundo que nos impactará exactamente igual. Recordemos el tsunami de Indonesia o los peores terremotos de Italia, por poner dos ejemplos. Son dos de los muchos sucesos que nos impactan y nos llevan a (mal)decir que ahí hay una novela. Pero no. Ahí es justamente donde no hay ninguna novela. Porque la novela no nace en el exterior sino en algo que está dentro nuestro: el deseo. El deseo tiene mucha, muchísima fuerza; el estímulo es sólo un resorte. Y muchas de las historias que escogemos pensando que sabremos

convertirlas en novelas tienen que ver con un impacto, algo potente que viene de fuera, un shock social o personal... hay que descartarlas.

El deseo genera inercia y es sostenido, el estímulo no.

No es explicando cualquier historia que se reflexionará y quizás se entenderá qué ocurre. De hecho, si algo se hace sin esfuerzo ni rigor la lectora lo detecta en seguida. Porque es trampa y si lo que quiero escribir no me interesa profundamente, es imposible que le interese a una lectora. Por muy impactante que sea la historia, el momento o el personaje. En cambio, si lo que sentimos es un deseo honesto puede convertirse incluso de manera natural en una novela:

1) Porque el deseo lleva consigo una necesidad.

2) Porque la escritura de una novela es una manera de pensar.

Cuando les pregunto a mis alumnos y alumnas por qué quieren escribir el libro que están escribiendo, me dan respuestas diversas: porque es divertido, entretenido, apasionante, porque escribiendo se aprenden muchas cosas, porque tienen algo que decir, porque es un compromiso... pero no todas estas respuestas sirven. Muchas no pasan del mero estímulo que ha generado un impacto, una sorpresa, un shock. Frente a eso (que nos parece más comprensible porque es más lógico), no obstante, hay muchas cosas que se sostienen de manera caótica y que es cuando las empezamos a escribir que se ordenan. Es por eso que deberíamos escribir sobre algo que necesitemos entender o incluso curar, una cosa que nos preocupe, íntima e importante, que se sostenga. Confiar que la literatura es un proceso en el que nos insertamos. Quien ha escrito una tesis reconocerá esta sensación de tener varios hilos sueltos que esperamos que se conecten y cobren sentido, la necesidad de descartar todo lo que se nos ocurre pero que no puede tejerse con el resto, las 'ideas' que van apareciendo en el proceso y que no podemos utilizar. El escritor peruano español Mario Vargas Llosa dio hace tiempo un consejo en el campus de verano de la Universidad Complutense que "no todo cabe en una novela". Es cierto. Muchas de las cosas que nos llegan cuando estamos escribiendo una novela son estímulos caducos que hay que hacer un esfuerzo por descartar, lógicas que hay que combatir, lo aparentemente comprensible que se impone. Hay que superar la tentación de entender y encontrar el deseo sincero de reconoceremos, de buscar algo que ya está en nosotros y que sólo cobra sentido en un mundo literario; algo que incluso puede lograr que un lector tenga la sensación de saber dónde está. Y cuando un lector tiene la

sensación de saber dónde está, se queda. Es una verdad fascinante que nos ocurre cuando leemos y es la misma razón por la que una niña pequeña nos pide una y otra vez que le leamos el mismo libro: porque escuchándolo sabe dónde está y qué va a ocurrir. De hecho, es también la razón por la que rezamos, repetimos mantras, meditamos... porque el lenguaje, que tiende al orden, es un espacio que nos hace sentir seguras. En él estamos bien. Y esto el estímulo no lo puede lograr, esto sólo lo genera el deseo. De manera que debemos confiar en dos cosas cuando nos embarcamos en la escritura de una novela: en que la literatura tiende al orden y en que nosotras y nosotros no sólo tenemos intuición sino que somos capaces de educarla. Y eso, que parece muy básico, es muy difícil de asumir a la hora de escribir. Confiar es complicado. Porque una jerarquía social y un mal aprendizaje escolar han logrado que confiemos más en William Faulkner o en una editora de prestigio que en nuestra propia intuición literaria. Entiendo que es difícil creérselo y actuar en consecuencia, porque pensamos cosas como “tal editor tiene criterio y ha hecho una colección literaria”. Y sí, pero ese editor no puede hacer que el mundo ocurra a través de ti. Puede recibir tu novela y valorarla de acuerdo a sus gustos; pero si nosotros estamos haciendo lo mejor que sabemos hacer, si trabajamos con rigor y con una curiosidad profundas, debemos también confiar en que *la literatura es un mecanismo extraordinario que hace comprensible la vida*. Que todo lo que sabemos es gracias a la literatura y que es la literatura quien guarda la memoria de la humanidad. Y ahora ustedes pueden sumar su trozo de memoria a este tejido común. ¿Por qué? Porque para hacerlo van a utilizar una manera de mirar el mundo que es radicalmente única. Es su intuición, su manera de mirar y aprehender las cosas; todo lo que no sabemos decir pero que he tenido el privilegio de observar en el minucioso proceso de creación de mis alumnos y mis alumnas, que avanzan de una manera pausada y atenta, y me permiten formar parte de su proceso para entenderlo. Todo lo que van descubriendo mientras escriben.

Regresando a los desaparecidos de México, si la mamá de Roy cuenta su historia puede llegar a parecer una histérica (que no lo es), pero si lo explico yo desde la crónica periodística o la literatura se espera que sea ecuánime (que no lo soy) y, por lo tanto, capaz de generar credibilidad. Esta injusticia se da porque yo estoy usando el lenguaje para construir y ella para reclamar. Su prioridad no es que se entienda, sino que se se acabe. Yo en cambio tengo la posibilidad de pedirle que me preste su relato, sus palabras, sus respuestas a mis preguntas literarias y todo lo que ella necesita que se acabe para tratar de construirlo literariamente de forma que se entienda. No pensando

en quién lo leerá sino en si yo puedo convertir un hecho terriblemente injusto y brutal en algo literariamente comprensible. Puedo. Es algo que no tiene que ver sólo con la desaparición de Roy sino con el mundo del que Roy ha sido arrebatado. Decía el escritor ruso Leon Tolstoi: “Cuenta la historia del mundo y no estarás contando nada. Cuenta la historia de tu pueblo y estarás contando la historia del mundo”; porque en nuestro pueblo cada quien verá el suyo. Y porque esa es la finalidad última de un libro: que el lector se identifique suficiente con él como para querer (re)construir(lo). Que se produzca este encuentro tan rabiosamente humano y verdadero que logra que el hecho literario suceda.

Busquen en su memoria el primer momento en que dijeron: “yo sobre esto, necesito escribir”. El primer momento en que sintieron la necesidad de guardar algo que todavía no termina. Guardar y escribir son actos muy parecidos y aunque el escritor mexicano peruano Mario Bellatin diga a menudo que no es mejor ser escritora que no serlo (y tiene razón), nosotras y nosotros hemos tenido la suerte de *reconocer una necesidad que encuentra en nuestra mundo algo que cuestionar*. Esa es la razón por la que se escribe una novela. Porque en el fondo pensamos que si escribiendo cobrará sentido. Y sucede.

Recuerdo a dos alumnas que eran hermanas y querían hacer una novela a cuatro manos sobre su historia familiar. Tras darle vueltas y más vueltas, en una clase finalmente una de ellas le dijo a la otra: “No le demos más vueltas. Lo hacemos porque queremos mucho a mamá”. Y yo pensé que aquella sí era una razón para escribir una novela. Una razón tan íntima que no puede sino generar un deseo genuino.

Ahora busquen ustedes en qué momento aparece su deseo y con qué tiene que ver. Si han sido víctimas de algún dolor puede ser que piensen que, por justicia “esto no se acaba aquí y ahora lo voy a escribir”. O si tienen la sensación de que lo están escribiendo es pura ficción, podrían pensar algo como “uso la historia de un niño porque estoy obsesionado con su infancia, su amigo y esta sensación que se mantiene de que sus padres podrían ser exactamente del mismo color”, como me dijo un alumno. Las razones por las que mi alumno decidió dedicar dos o tres años de su vida a unos padres que podrían ser exactamente del mismo color, es una pregunta cuya respuesta está en él. Y encontrarla no es sencillo. Ni siquiera es absolutamente necesario para la escritura. Pero yo les sugiero que traten de perfilar esa razón de la manera más precisa posible, que se hagan preguntas y preguntas hasta que den con una pregunta que ya no puedan

contestar sino es escribiendo.

Sirva como ejemplo la conversación que mantuvimos en una clase sobre el deseo de una alumna que quería escribir sobre el maltrato laboral.

YO: ¿Por qué?

ALUMNA S.: Para que se entienda el sufrimiento que significa pasar por una situación así.

YO: ¿Por qué?

ALUMNA S.: Porque es una injusticia que saca a la luz todas tus debilidades, porque es muy grave y ocurre mucho, porque se frivoliza siempre sobre el tema...

YO: ¿Por qué quieres escribir una novela que lo desfrivolice?

ALUMNA S.: No lo sé. Por una necesidad interna... porque estoy enfadada.

YO: ¿Por qué?

ALUMNA S.: Porque me ocurrió a mí y fue demasiado fácil superarlo y creo que no debería ser así...

En aquella conversación seguimos cuestionando en grupo el deseo de Silvia C. hasta que llegó a un momento que no tuvo respuestas para darnos; y que como deben haber imaginado no tenía que ver con la pregunta inicial de la que había partido sino con algo anterior. Esto es lo que les sugiero que hagan ahora ustedes: buscar ese momento inicial y escudriñarlos hasta que no tengan respuesta. Porque aunque tengamos la sensación de estar escribiendo ficción, detrás de una novela siempre hay una razón íntima.

Eso es el deseo.

El escritor mexicano Emiliano Monge me dijo en una ocasión que cuando estás enamorado estás tan contento que no te detienes a pensar por qué estás enamorado. Que en general, nadie escribe una novela para cuestionarse su propia felicidad. Sino que escribimos porque tenemos un deseo interno de entender o resolver o guardar memoria de algo. Cuestionarse hasta llegar a ese deseo verdadero y genuino es algo que sólo pueden hacer ustedes, alcanzar el un momento sin respuesta y encontrar dónde brota su novela. Su necesidad de (re)construir algo para entenderlo.

3.6. ¿Cómo se transforma el deseo en un proceso literario?

Con nuestra intuición.

3.7. El deseo y la intuición // HOJA DE EJERCICIOS. 1

No hay respuesta genérica para este ejercicio. Al terminar, pasa al ejercicio siguiente.

1. ¿Ya sé diferenciar si quiero explicar una historia o escribir una novela?
2. ¿Sé diferenciar si quiero hacer narrativa o ficción?
3. ¿Entiendo que escribir es una construcción?
4. ¿Sé qué cosa es mi intuición literaria y cómo funciona?
5. ¿Sé cómo se alimenta el deseo?
6. ¿Sé cómo se transforma en un proceso literario?

3.8. Intención, intuición y deseo // HOJA DE EJERCICIOS. 2

No hay respuesta genérica para este ejercicio. Al terminar, pasa al ejercicio siguiente.

Escribe qué aspectos positivos crees que pueden ayudarte a hacer la novela que quieres hacer y qué aspectos negativos pueden entorpecer tu proceso:

	3 ASPECTOS POSITIVOS	3 ASPECTOS NEGATIVOS
Estímulo		
Deseo		
Intuición		
Historia		

4. La intuición literaria

Ahora que hemos podido preguntarnos sobre el deseo, es cuando debemos preguntarnos cómo transformarlo en un hecho literario. Y aunque es probable que no encontremos ninguna respuesta única, ese no es un motivo para dejar de preguntarnos; al contrario. La literatura no busca definiciones sino que se plantea, cuando le ocurren a alguien, qué son los conceptos, las preguntas esenciales que compartimos con todas las épocas y todos los habitantes de este planeta. Casi podríamos decir que pone el quehacer filosófico en acción. Por eso insisto en recordar la frase (probablemente apócrifa) de la escritora británica Virginia Woolf: “Una novela es algo que le ocurre a alguien en algún momento y en algún lugar”. Y también en lo que dice el filósofo catalán Xavier Rubert de Ventós qué la filosofía es: la filosofía, dice (y aquí pueden cambiar la palabra filosofía por la palabra novela), es “preguntarnos lo que vivimos como si no tuviera respuesta o como si su respuesta fuera tan obvia que ya la hubiéramos entendido”. ¿Qué es la guerra?, por ejemplo. No lo sé, nadie de nosotros lo sabe, pero cuando le pasa a Klaus y Lucas en *El gran cuaderno* de Agota Kristof²⁰ esta pregunta se inserta dentro de una historia; cuando lo cuenta el escritor angoleño Pepetela, en otra; y cuando sucede en el México contemporáneo y lo mira Sabina Berman, ocurre de una manera distinta. No es necesario buscar ninguna respuesta única porque lo más probable es que no la haya. De hecho, en cada uno de esos conflictos que acabamos de enumerar una guerra son muchas cosas distintas y a la vez. Pero literariamente hablando puedo conseguir que la guerra pase. Y si pasa, muy probablemente, se podrá entender mejor. Porque la literatura es una herramienta muy poderosa para entender el mundo en el que vivimos. ¿Pero cómo lo hacemos? Paso a paso. Y cuando hayan llegado a este deseo último y sin respuesta, tendrán dos cosas que podrán utilizar: 1) un elemento literario que les interesa especialmente y 2) la certeza de que, en efecto, quieren hacer esta novela.

Es posible que después de haberse hecho tantas preguntas la mayoría de ustedes se dé cuenta que tiene un personaje, un argumento o un tema. Y digo que es probable que en lugar de una historia, un personaje o una época, tengan un tema (que es algo más interno, a veces, que los argumentos y los personajes) porque nosotras y nosotros pensamos en conceptos.

Mis alumnos y mis alumnas me dan muchísimas respuestas distintas cuando les

²⁰ Agota Kristof, *Klaus y Lucas*, El Aleph, 2012. Barcelona.

pido que sinteticen en una sola palabra aquello sobre lo que quieren escribir: reconstrucción, despertar, mediación, vergüenza, miedo, injusticia, ansiedad, angustia, búsqueda, duelo, amor, tranquilidad, soledad, lucha, pueblo, voz, felicidad, amor... Palabras que en muchos casos todavía no son temas pero que son a las que llegamos cuando nos preguntamos sobre el deseo. Es entonces cuando deben cuestionarse por qué les interesa este tema. Dejen que les comparta dos respuestas que me han dado en clase:

ALUMNO P: “Yo pensaba que lo que quería escribir era ficción y basta. Pero ahora me doy cuenta cuando comencé a pensar esta historia estaba en el instituto y me hacían bullying. Estaba muy solo, no tenía amigos y necesitaba plasmarme en un personaje”.

ALUMNA C: “Quiero hablar de un periodo que parece no existir y está marcado por un duelo familiar. Quiero entrar a ese universo para entenderlo y, de algún modo, dilucidar por qué veo cosas de determinada manera. Tal vez a alguien le pueda servir y leyendo pueda entender la muerte y la infancia; así como yo he podido entender tantas cosas gracias a mis lecturas”.

¡Qué curiosa manera de pensarlo! Pero sí, me lo dicen mucho: Quiero escribir para ayudar a que los demás entiendan. Como si de antemano supiéramos algo sólo porque lo queramos escribir. Pero la finalidad de la literatura no es que nos haga bien, sino que nos identifiquemos y a veces eso nos permita entender algunas cosas que no hemos vivido. Para bien y para mal. Por eso cuando llegan a un tema inicial, todo lo que ustedes son no les servirá para hacer una novela. Porque todo lo que quieren hacer con ese concepto, todo lo que quieren pensar, recrear, afianzar, poner en duda o enraizar no es literario. Todo, no. Es decir que deberán buscar también en ustedes la parte que les resulte útil para escribir, para construir el mundo que quieren construir. Y eso a menudo lo logramos preguntándonos por algo que no tenga que ver propiamente con la novela; cuando buscamos formas de acercarnos a ella. Por ejemplo: ¿Quién, además de ustedes, les serviría para entender esto? Imaginen, por ejemplo, que deciden escribir una novela sobre el bullying que hicieron o padecieron. Yo escribí mi experiencia sobre el bullying (Lolita Bosch, *La rabia*, Círculo de lectores, 2017. Barcelona) y comencé pensando que en efecto estaba explicando mi propia historia. Pero durante el proceso de escritura conocí a adolescentes que estaban padeciendo bullying en aquel momento y me permitieron ver en ellas algo que no había pensado: El sufrimiento que causa el

bullying más allá de mí; jóvenes a los que necesitaba observar porque les estaba ocurriendo algo que si no escribía no lograría entender; la sensación de tener un país que no te cuida... Porque a pesar de que escribir sea un acto de comunidad (sagrado), lo cierto es que la mayoría de escritoras y escritores somos muy malos perdiendo. El esfuerzo que hemos hecho para entender cosas, para crear mundos con otras personas o para resignificar lugares, nos ha costado tanto que no estamos dispuestos a perder el resultado de ese trabajo. Porque nos tomamos la construcción del mundo muy en serio. Sabemos cuánto cuesta lograr que algo sea comprensible y, por lo tanto, interpretable. Piensen en una separación o un divorcio, por ejemplo. Si perdemos a alguien que amamos, tenemos la sensación de necesitar escribirlo porque hemos construido un mundo con nuestra pareja que el día que nos separamos desaparece. Se evapora. Ya no nos servirán más algunos códigos, algunas palabras concretas, las bromas ni los juegos del lenguaje que compartíamos y construimos juntas, juntos. Todo lo que funcionaba porque la otra persona estaba ahí ya no funciona más. Es entonces cuando nos percatamos del esfuerzo que ha supuesto construir ese mundo con esa otra persona, el esfuerzo que supone construir mundos posibles, y decidimos que no lo queremos perder.

Cuando murió mi padre, Rómulo Bosch i Díaz (Barcelona, 1944–1999), quise escribir la historia que habíamos compartido y la relación que mantuvimos durante 29 años de mi vida porque no estaba dispuesta a que desapareciera. Pero no sólo eso: Quise también guardar el mundo que mi padre había construido para mi hermano, para mi hermana y para mí con las anécdotas de la historia familiar vistas desde su imaginación desbordada. Y tardé mucho, pero finalmente publiqué *La familia de mi padre* en el año 2008²¹. Y todavía hoy, cuando abro el libro, estoy con mi padre de una manera absoluta. Lo he guardado a él y he guardado otros lugares que comparto con su familia o con sus amigos y amigas. Y lo he guardado porque construirlo fue un esfuerzo de vida y quiero salvar el mundo que hice con él y el mundo que él hizo para mí. Quiero guardar los códigos que creamos para habitar esos mundos juntos. Y quiero crear la empatía que condensa ese espacio tan íntimo. Y ésta es exactamente la parte de ustedes que les servirá para hacer sus novelas; aunque luego no tengan por qué ponerla explícitamente en sus libros. Pero sí les servirá saber qué mecanismo dispara nuestra necesidad de hacer una novela. Detectarlo.

²¹ Literatura Mondadori, Barcelona.

Porque lo que hará la escritura con esa necesidad es conseguir que el tiempo pase más lento y cuando el tiempo pasa más lento las cosas son más comprensibles. Tú que estás leyendo esto, por ejemplo, enfadada, eres incomprensible. Pero literariamente, eres absolutamente comprensible. Porque el enfado real es distinto al enfado literario. El enfado literario es una creación, no una reacción. Y cuando las cosas se crean utilizando el pensamiento literario son mucho más comprensibles que cuando son acciones que hacemos fuera de los libros. No solo para ti sino también para los demás. Si no fuera así, no podríamos leer la novela del escritor ruso Fiodor Dostoievski *Crimen y Castigo* y compadecernos de Raskólnikov: el protagonista que asesina a su vecina y a quien luego le atormenta la culpa. Pero la literatura sí. La literatura lo consigue porque en ella se encuentran una persona que escribe y se acerca mucho a otras persona a la que le suceden cosas (el personaje), y otra persona que se acerca mucho a ese mismo personaje para entenderlo. Así es como las escritoras y las lectoras generamos un diálogo tan íntimo y conseguimos entendernos. Es más, conseguimos entendernos hasta el punto de que podemos darnos cuenta, cualquiera de las dos, que estábamos equivocadas y pongamos en duda cosas que creíamos saber.

Cuando en la escuela nos enseñaban música nos daban una flauta y en clase de pintura no daban una caja de colores. En clase de literatura, en cambio, nos daban libros terminados en lugar de darnos un papel y un lápiz. Y así crecimos con la percepción de que la literatura es algo bien hecho y terminado. Porque siempre hemos leído las versiones terminadas de los libros y apenas hemos tenido acceso a las obras en proceso. Pero lo cierto es que no existe ni una sola persona en el mundo que se siente y escriba una novela. Eso no sucede así, aunque sea una fantasía recurrente entre quienes quieren escribir: sentarse sin saber nada de la construcción literaria y que nazca una novela, porque tenemos una historia muy buena, un personaje único, una época fascinante, alguien que ha vivido algo alucinante... No. No sólo es falso pensar en la construcción literaria de este modo tan naif y romántico y absurdo, sino que es contraproducente. Porque nos lleva a creer que sentándonos a escribir una historia traerá con ella la novela que la contenga. Es como si pensáramos que por el hecho de saber respirar me resultará sumamente fácil convertirme en un experto en yoga. No. Nuestro acercamiento a la construcción literaria es un proceso que podemos obviar o que podemos aprender lentamente a recorrer para tratar de aprehender todas las cosas que sea posible aprehender. Sólo de este modo la novela será verdaderamente nuestra. Y para tal fin debemos romper ideas preconcebidas que no hemos pensado pero que hemos

escuchado y sospechamos que pueden ser ciertas porque sí. Literalmente, sólo porque sí. Que si sabemos contar una historia sabremos escribir una novela, que si hemos vivido algo sabremos explicarlo o que conocemos tan bien un tema que somos capaces de escribir sobre él. No. Este no es el camino a la escritura sino a la tremenda frustración literaria. Un sentimiento insoportable para alguien que quiere escribir bien.

Pensémoslo de otro modo. Lo normal es que no tengamos por qué saber hacer una novela a pesar de que tengamos muchas ganas de hacerla o de que hayamos leído mucho. De hecho, esto es algo que entenderíamos muy bien en otros ámbitos: si un día, por ejemplo, a mí que me gusta cocinar me apetece hacer una cena para veinticinco personas en casa, no comenzaré a cocinar y basta; sino que pensaré cómo, en qué orden y con qué objetivo. Pero la religión, las leyendas y el insoportable romanticismo que envuelve el quehacer literario (y nos impide pensarlo), nos tiene casi convencidas de que las historias son en sí mismas una verdad. No lo son. De hecho, la gran mayoría de historias que están en los libros no necesitan del soporte de una novela. Pero cuando cuento esto en clase mis alumnas y alumnos siempre me acaban preguntando por qué no le doy importancia a las historias. Claro que se la doy. Me gusta contar y leer grandes historias, me gustan las historias épicas o ínfimas, pero radicalmente humanas. Este hecho, no obstante, no me puede confundir como escritora. La historia es uno de los muchos elementos literarios sobre la que nos podemos preguntar, pero no es el eje en torno al que gira todo un libro (aunque casi todos los libros del mundo generen esa percepción). Y más difícil todavía: a pesar de que entendamos que una historia no hace una novela, es difícil actuar (y escribir) en consecuencia, porque nos enfrenta a la pregunta: ¿Entonces, qué es una novela? Y es exactamente cuando esto ocurre, cuando ha llegado el momento de preguntarnos por nuestra intención literaria.

4.1. El deseo y la intuición // HOJA DE EJERCICIOS. 3

¿Quiero explicar una historia o escribir una novela? <u>Respuesta:</u>	HISTORIA	NOVELA
¿Sé diferenciar si quiero hacer narrativa o ficción? <u>Respuesta:</u>	NARRATIVA	FICCIÓN
¿Entiendo que escribir es una construcción? <u>Respuesta:</u>	¿QUÉ SE CONSTRUYE DE MANERA CONSCIENTE?	¿QUÉ SE CONSTRUYE DE MANERA INCONSCIENTE?
¿Sé qué cosa es mi intuición literaria y cómo funciona? <u>Respuesta:</u>	INTUICIÓN	CÓMO FUNCIONA
¿Sé cómo se alimenta el deseo? ¿cómo se transforma en un proceso literario? <u>Respuesta:</u>	ALIMENTAR EL DESEO	TRANSFORMARLO

5. La intención literaria

Detrás de cada obra está la intención del autor (...) La intención no totaliza el resultado final, porque, precisamente, la intencionalidad no es sólo el desgranarse de una serie de momentos que componen el tiempo sucesivo del escritor, sino esa estructura que, en la sustancia misma de cada individuo, lo sostiene y condiciona. Hay, pues, una intención, un pretensión subyacente a todos nuestros actos y nuestras decisiones. Intención universaliza lo que, en cada proyecto intencional, es respuesta concreta a inmediatas urgencias e instancias de lo real. Cuando hablamos, pues, de la intención de un filósofo o de un escritor, nos referimos a un fondo que sostiene su personalidad del que brota el que una determinada obra se sitúe en el espacio intelectual preciso. Lo que podríamos llamar la sustancia ideológica.

Emilio Lledó. El silencio de la escritura.

“Sin intención no hay novela”: La definición de Lledó es precisa y preciosa. O como escribe Ray Bradbury en *Zen en el arte de escribir*: “Si me pidiesen que nombrara los elementos más importantes del carácter de un escritor, aquello que da forma a su material y lo impele hacia donde quiere ir, sólo podría advertirle que pusiera atención a su garra, que se fijara en su entusiasmo. Si uno escribe sin entusiasmo, sin garra, sin amor, sólo es escritor a medias. Pues el primer deber de un escritor es la efusión: ser una criatura de fiebres y arrebatos. Sin ese vigor, lo mismo daría que cosechase melocotones o cavara zanjas”. Dicho de otro modo: El deseo, una vez que tenemos la certeza de que en efecto lo sentimos y hemos comprendido su naturaleza, es de verdad importante y tiene la fuerza suficiente como para alimentarlo tanto que nos permita escribir una novela. Pero la intención de la novela es contar lo que no sabes que ya sabes, lo que tienes dentro y es lo que usas para escribir. “La musa es el inconsciente”, concluye Bradbury. Así, una última pregunta que le debemos de hacer a nuestro deseo es qué parte es consciente y qué parte es inconsciente. Y la razón es esclarecedora: si queremos explicar una historia, la mayoría de las cosas de las que partimos son conscientes y lo que prevalece es la historia que quiero explicar; la guerra de Siria, por ejemplo, porque sé que están muriendo niños y niñas, sé que hay bombas juguete, sé que se venden en tal sitio, que las construye tal empresa, etc. En la novela, en cambio, lo que debe prevalecer es mi manera inconsciente de usar quién soy. Es decir, el deseo inconsciente de saber quiénes somos. Es decir, la historia no es el centro. El centro soy yo.

¿Y qué nos ocurre cuando sentimos este deseo?

Las razones por las cuales yo quiero escribir una novela o explicar una historia

son, básicamente, incomprensibles. No sólo inconscientes, sino incomprensibles. De todas ellas, percibiremos una ínfima parte porque las razones profundas por las que hacemos lo que hacemos, en su gran mayoría, no son pensables. Pero para nuestro objetivo literario, esto no importa. No es necesario conocernos a ese nivel sino saber qué implica buscar. Dentro de todas y cada una de nosotras, de nosotros.

5.1. Bailarinas, funambulistas y vagones de mina.

Cuando sentimos o decidimos que queremos hacer una novela debemos hacernos, pues, tres preguntas esenciales: 1) ¿Quiero escribir una novela o explicar una historia?, 2) ¿El deseo está dentro o fuera de mí? Y 3) ¿Qué parte de mi deseo y mi pulsión es consciente y qué parte es inconsciente? Son tres preguntas importantísimas que modifican, de inicio, muchas de las incógnitas que pueden surgir a medida que avanzamos.

No es necesario avanzar sin saber, cuando menos no en esta parte del proceso. En esta parte inicial podemos preguntarnos y darnos cuenta de lo que sabemos: dos movimientos maravillosos.

Bailarinas.

Si mi deseo es explicar una historia, es probable que quiera hacer periodismo, ensayo narrativo o crónica; pero no ficción. Si lo que quiero, en cambio, es construir una novela necesito crear sentido: ficción. Porque a fin de cuentas en eso se contrae la ficción: en la capacidad de construir sentido desde un lugar radicalmente subjetivo. Entender que lo único que cuenta a la hora de construir una novela soy yo. Y es probable que si este deseo está fuera de mí sea una historia: que es importante para el mundo, para nosotros y nosotras, para nuestras sociedades; no íntimamente para mí. En el deseo exterior hay una necesidad preciosa de compartir algún hecho que nos compete a todas y a todos. En el deseo interior e íntimo, en cambio, hay una necesidad absoluta de hablar conmigo; luego con los demás. Y esto únicamente me puede ocurrir cuando el deseo está dentro, se sostiene y es capaz de sostenerme.

Funambulistas.

Porque en la novela prevalece un deseo inconsciente de saber quien soy, aunque muchas de las razones por las que queremos construir una novela sean inconscientes, aunque el motor del proceso en el que nos embarcamos sea también inconsciente. Sea

como sea, para utilizarlo debemos traer el inconsciente al frente: y esto es precisamente lo que hace nuestra intuición. Por lo tanto, debemos aprender a confiar en ella, a utilizarla, a observar como funciona y tratar de usarla como una herramienta.

Vagones de mina.

Y no, como suele decir el escritor mexicano peruano Mario Bellatin: no es mejor hacer una novela que no hacerla. Del mismo modo que tampoco es mejor escribir una novela que una historia. Pero si queremos escribir una novela debemos someternos a un proceso íntimo. Tanto, que a menudo hay quien cree que es mejor escribir de manera automática, que en nuestra voluntad de hacerlo está escondida la escritura, que los personajes cobrarán vida y decidirán solos. Tampoco es así. Lo que ocurre es que para escribir hay que estar dispuestos a dejarnos llevar por ese inconsciente intangible. Es decir: por quienes profunda, íntimamente somos. A pesar de que lo más consciente, lo que tenga más claro, lo que vea con más nitidez, sea una historia que quiero contar o un personaje fascinante del que quiero hablar; para hacer una novela, debemos seguir escarbando. Como dice en la lápida del poeta Vicente Huidobro: “Abran la tumba, debajo está el mar”. ¿O no es la suya?

5.2. Una novela no es un destino

Considera la kabbalah que existe un orden natural al que todo tiende y obedece no sólo a la convicción de que hay una divinidad que está en nosotros y nosotras, sino a una inercia que nos es propia. Lo propiamente humano, dice la kabbalah, es tender al orden. El filósofo catalán Jorge Wagensberg lo ejemplificaba con los aplausos tras un concierto: empiezan sin voluntad ni de ritmo ni de acoplarse los unos con los otros, pero acaban siendo uno solo. Eso es tender al orden natural de las cosas y eso es en parte lo que hace la escritura. No por mediación de la inspiración ni la puesta en práctica de un talento casi divino, sino por una necesidad genuina e insalvable de sobrevivir: ordenar para ser.

Contundentemente, ser.

¿Por qué? ¿De qué nos sirve esa tendencia al orden cuando escribimos? Ya hemos dicho que la kabbalah ve en el sistema solar el orden perfecto para el universo; en el reino animal y la cadena alimenticia, el orden vital; en el mar o bajo el océano, un orden que logra que todo fluya y funcione. Y se pregunta: ¿Por qué deberían nuestras vidas

individuales ser diferentes? Más allá del propósito de todo (que es algo que no se puede extrapolar a una novela porque una novela no es un destino), la kabbalah insiste en que es probable que no nos demos cuenta de que formamos parte de algo que tiende al orden porque estamos dentro de ese algo. Y se pregunta también: ¿Y si pudiéramos salir de nosotros mismos y mirar desde la distancia?

Podemos. Eso es exactamente la escritura.

En primer lugar, porque recurre a cosas de las que soy consciente. Pero también porque hay un momento en el que inevitablemente se deja llevar. Confía que encajaremos en el orden natural de la literatura porque nuestra intuición nos permite construir. Porque por medio de esa intuición, damos forma al deseo inicial y podemos convertir este deseo en novela. Es como si obedeciéramos nuestra pulsión de vida.

Y, sin embargo, no confiamos en que la intuición sea la verdadera herramienta porque partimos de un error de base: creemos que de intuición literaria se tiene o no se tiene. Pero eso no es verdad. Existe la posibilidad de aislarla y educarla, precisamente, porque se tiene. No se puede ver la intuición, pero sí darnos cuenta de que funciona.

Y esto es a lo que yo llamo la intuición educada.

Intentar controlar el proceso literario es una causa evidente de neurosis. No somos nosotras, con todo lo que somos, sino nosotras confiando en nuestra intuición. De modo que no debemos tratar de controlar lo inconsciente sino de saber que podemos usarlo. ¿Cómo? Aislando la intuición y creyendo en nuestra capacidad para educarla. No es del todo argumentable y apenas es comprensible. No tenemos por qué comprender las razones por las que construimos una cosa y no otra (o no del todo). Basta con confiar en que nos educamos cuando escribimos. Aceptar con normalidad que no tenemos por qué saber las razones de este deseo. Saber que la novela entiende que no todo es adjetivable pero todo es construible. Y que todo se construye con una sensación que no se puede capturar y explicar de manera completa. Precisamente lo que he de construir es un mundo en el que se esta sensación sea posible: con el lenguaje y su silencio en la puntuación.

Construir una novela es cometer el acto voluntario de creer en la intuición.

Confiar en el inconsciente.

Ésta es nuestra capacidad de confiar en la intuición: Identificar un deseo,

someterlo a la intuición y pensar cómo se alimenta y cómo logro que funcione. Es decir, como alimento ese deseo para que la intuición que me permite hacer esta novela se eduque. Porque esta *intuición educada* es capaz de crear. Y eso podría significar, de algún modo, acoplarnos al orden natural de las cosas.

Si a la intuición, finalmente, le sumamos el deseo poderoso de hacer una novela, tenemos mucho más de lo que pensamos que tenemos. Tres aspectos nos permiten tirar del hilo. O dicho de otro modo, el aparente desconocimiento literario de mi misma tiene tres puertas que me permiten acceder al inconsciente literario. Pero primero hay que recordarnos que la creatividad no está en la capacidad de inventar historias. Dice el crítico británico Terry Eagleton que “utilizamos para construir una novela misma herramienta que para comprar el pan”²²: el lenguaje. Y como tenemos la sensación de utilizar el lenguaje en todo su potencial, podemos falsamente suponer que empezando a utilizar el lenguaje que uso en mi vida habitual aparecerá mi voz literaria. Falso. La creatividad es la capacidad de cuestionarme artísticamente, no una estrategia técnica. Rompamos la falsa suposición de que ser creativa es tener imaginación para inventar historias. No lo es. La creatividad es un proceso mas complejo: Es la capacidad de hacer aflorar el inconsciente. ¿Y de que manera podemos acceder a nuestro inconsciente para escribir una novela? Abriendo una de estas tres puertas: 1) el tema: En qué quiero pensar, 2) el espacio: Que mundo quiero construir y 3) la intención: Por qué quiero hacer, precisamente, este libro.

²² Terry Eagleton, *Introducción a la teoría literaria*. FCE, 1988. México.

CONVERSACIÓN EN CLASE CON ALUMNAS Y ALUMNOS - 1

LOLITA: Esta zambullida que se han dado en las palabras está bien, pero todavía tienen que comenzar a diferenciar lo que les interesa de lo que les interpela. Son dos cosas muy distintas. Interesarnos, nos interesan tantas cosas, pero tantas tantas cosas, que no damos abasto. Todo no lo podemos hacer. Es uno de los pocos consejos sensatos que le he escuchado decir a Mario Vargas Llosa: "Todo no cabe en una novela". Tenemos que seleccionar bien de qué queremos hablar y así tratar de buscarlo en distintos lugares. Uno de ellos, es en todo lo que nos han interesado siempre. Y si revisan bien su biblioteca verán que está ahí. Una de ustedes piensa a menudo en el feminismo, por ejemplo. Otra, en la soledad. Puede ser que las circunstancias las empujen a pensar en esto, pero las circunstancias las pueden empujar a pensar en muchas cosas distintas. Lo importante, literariamente hablando, es la brecha por la cual cada quien entra una y otra vez para resolver esa circunstancia. Por lo tanto, no se trata únicamente de lo que les interese sino de lo que les interpela. Porque en lo que las interpela, está la novela. En lo que las remueve, las toca, las emociona. Es una sensación muy subjetiva.

Ahora me dirijo a mis alumnas y alumnos de América Latina, donde en general, si bien no en todos los países, la indagación emocional en relación al arte se hace a medida que vas creciendo como parte normal de nuestras vidas. Por la sensación de belleza que nos envuelve, por lo que tocas, por lo que miras... la relación con el arte es muy distinta a otros lugares del mundo. Es algo cultural, sobretodo en países como Colombia, Argentina, Guatemala o México, donde lo bonito es ley. Donde el arte se impone siempre. Y esto evita que tengan que hacer todo un recorrido que de otra manera tendrían que hacer.

Alumna M: ¿En España no? ¿Lo bonito no es ley? ¿La emoción no va primero que lo demás?

L: Mezclada con el arte, no. En una gran parte de América Latina el sentido de la estética está muy normalizado, probablemente por su vínculo con el mundo indígena. Y la estética popular se considera bonita. Por lo que la estética latinoamericana parece

ser menos clasista, socialmente hablando, íntimamente hablando, que en otros lugares. Y que la cultura popular se imponga en América Latina es muy sano. Porque convertirse en arte no es tan extraño puesto que ya se vive un poco así. Por lo tanto, la posibilidad de convertirse a ustedes mismas en arte no parece una idea estrambótica. Resulta más fácil decir: “Yo me voy a hacer arte” porque en lugares como México, por ejemplo, los objetos que decoran una casa humilde de Oaxaca y la casa de una familia muy rica del Barrio de Polanco en la Ciudad de México son prácticamente los mismos. Y esto resulta impresionante: El mismo diablito de latón, la misma olla de frijol, el mismo molcajete, las mismas muñecas tejidas, los mismos alebrijes... Por lo tanto, convivir con el arte y con lo bello con esa naturalidad es algo que pueden usar porque ya lo tienen. Saben que con su dolor, su tristeza o su extrañamiento se pueda hacer algo bello. Lo vemos a diario en las calles de Guatemala, Bogotá o El Salvador. Y esto es lo que ahora ustedes están tratando de hacer. Están tratando de hacer algo bello, algo que tenga una interpretación más allá. Porque para escribir usamos lo que tenemos. Ocurre, no obstante, que lo que tenemos lo damos por hecho y a menudo no nos damos cuenta de que lo tenemos. En los países donde hay más culturas indígenas, sucede mucho más: Perú, Bolivia o Ecuador. Y sucede menos en países como Argentina o Uruguay; que a pesar de no tener un vínculo estético tan fuerte con sus culturas indígenas, tienen una relación con el lenguaje de verdad extraordinaria.

Es otro tipo de arte.

Por lo tanto pregúntense, cada quien desde su cultura y el sentido social de la belleza en su comunidad o en sus cuerpos: ¿Qué pueden usar para escribir lo que van a escribir? ¿Qué es lo que ya tienen? ¿Han vivido en un país donde la dificultad se entiende en la belleza? Pongamos como ejemplo: un señor vendiendo en un zócalo de una metrópolis con pocos recursos, poca posibilidad de ganar y de salir adelante, que aún así, pone su puesto callejero bonito. Sucede también en muchos lugares de África o del sudeste asiático. Crecer o convivir con este tipo de belleza, lo hayamos pensado o no, ha modificado mucho nuestra manera de pensar, de sentir y de percibirnos. Porque nos ha hecho capaces de ver belleza en lugares en los que en realidad hay desolación y miedo. Lo digo sin ningún folclor y sin ninguna condescendencia. Creo que es así. Y esto es algo fundamental con lo que muchas de ustedes cuentan.

La Alumna M, española de origen y de residencia, ha hecho algo muy interesante en la tarea que me ha entregado, muy bonito. Ha buscado diversas definiciones para un problema que le parece que está entero enfrente ella y que puede, por ella misma, cribar y reducir. Algo que la interpela únicamente a ella. La Alumna M lo explica así: “Quiero escribir sobre la desesperación que produce no poder resolver o arreglar algo, el hecho de tener que vivir siempre con una duda exacta, produce ansiedad y ganas de gritar”. Y me pregunta: “¿Sería esta una manera de desarmar a los lectores?”

Estamos comenzando, claro. Pero si se fijan, se darán cuenta que ya hemos comenzado a utilizar las bazas que tenemos y en las que quizás no nos habíamos fijado antes. Porque nos cuesta darnos cuenta de nuestras bazas culturales o de género o de generación o por trayectoria individual... nos parecen evidencias. Pero cuando escribimos no pueden serlo. Alguien que está años intentando entender algo que no logra entender, tiene una baza. El recorrido en sí mismo ya es una baza. Vivir en un lugar que te pone triste porque representa la ausencia de alguien, por ejemplo, es otra baza. Y todo esto juega a su favor. Saber, como decía Nietzsche, cuáles son nuestras cartas antes de comenzar a jugar.

Yo hice una tesis en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) sobre el escritor peruano mexicano Mario Bellatin²³, a quien he entrevistado mucho y durante muchos años. Y una de las cosas que dice a menudo es que empiezas a escribir bien cuando conviertes tus defectos en virtudes. Por eso insisto en que todas estas cosas que a ustedes les pueden parecer una evidencia e incluso un defecto, probablemente para su literatura sean una virtud.

A mí, por ejemplo, y más cuando comenzaba a escribir, me daba miedo repetirme mucho. Y ese miedo lo convertí en una virtud, un recurso literario: en casi todas mis novelas todos los personajes hay un momento que dicen la misma frase sobre sí mismos. Son lo mismo. Le doy a la lectora las mismas herramientas para entenderlos. Hay veces en los que un personaje se definen a sí mismos diciendo lo mismo que otro al que ha asesinado, pero se encuentran en el lenguaje. Por eso les pido que identifiquen qué defectos consideran que tienen para escribir, para

²³ LOLITA BOSCH. La propuesta narrativa de Mario Bellatin. UNAM, México 2004.

convertirlos en virtudes.

Tengan presente algo. Fíjense: A mi me cuesta hacer diálogos, crear personajes y no repetirme, como les estaba diciendo. Pero no todos estos 'defectos' lo he solucionado de la misma forma. Sigo sin saber escribir un diálogo pero he aprendido a intercalar el diálogo en la narración, por poner un ejemplo. Por lo tanto, deberían comenzar por identificar qué defectos creen que les va en contra al momento de escribir para luego ver uno a uno cómo utilizarlos. Y qué cosas les parecen una evidencia que sienten que les saldrá sola o que está en ustedes. Tras pensarlo, seguirá estándolo pero de una manera muchísimo más efectiva.

6. El tema

Pensar en el tema de una novela nos ayudará a diferenciar lo que nos gusta de lo que nos importa y de lo que nos interesa. Porque cuando escribimos o leemos una novela lo que intentamos es crear o entrar en un mundo en el que una novela sea posible. Y este mundo, antes de construir una historia, construye muchas otras cosas: pero sobre todo construye espacio, voz y tema. ¿Sobre qué escribimos? O preguntado de otra forma: ¿Qué construimos? Cuando intentamos escribir solemos recurrir a lo que nos gusta: una historia entrañable, un personaje único, un movimiento artístico, una época... Pero las novelas funcionan mucho mejor si en lugar de escribir sobre lo que nos gusta, escribimos sobre lo que nos interesa. Y lo que nos interesa es algo que nos hemos cuestionado muchas veces, que queremos saber cómo funciona y la razón por la que solemos pensar siempre en lo mismo. ¿Si no, por qué volvemos una vez y otra a ciertos temas? Hay algo inexplicable y no demostrable que tiene que ver con lo que estamos haciendo. Algo que cuesta de asir. No obstante, antes de empezar la escritura física de una novela deberíamos pensar sobre qué queremos escribir. Qué es eso que nos interesa tanto. Porque aunque nos hagamos muchas preguntas que sí nos podemos responder, hay algo que siempre nos interesa que siempre está. Y para escribir debemos saber qué es y utilizarlo. Porque la novela, como ya hemos dicho anteriormente, es una pregunta auténtica y genuina que nos hacemos cuando ya no tenemos más respuestas.

Un acto de humildad que nos humaniza.

Dicho de otro modo: La prosa, piensa.

Pongamos un ejemplo: En México se declaró una guerra entre el crimen organizado cuando yo estaba haciendo una novela sobre el auge y la historia de los cárteles mexicanos. Como todo se imbrica, seguí avanzando sin pensarlo demasiado hasta que un día me detuve para preguntarme: ¿Cómo he llegado yo aquí? ¿cómo en México no lo vimos venir? ¿cómo es la violencia en un trozo de vida de una persona, de tiempo, de espacio? Evidentemente no sabía ni sé decir qué es la violencia: no tenía ni tengo elementos para responderme. Pero la sabía poner en acción y necesitaba comprenderla. Y si bien convertir un concepto en acción para ver cómo funciona (Lolita Bosch, *Campos de amapola antes de esto*, El Aleph 2008, Barcelona) no me ayudó a contestarme qué es la violencia, obviamente, sí me ayudó a seguirme preguntando hasta

encontrar mi ignorancia y convertirla en un motor. Mi humildad. Mi momento en el que a pesar de saber mucho de narcos y mucho de cárteles, a pesar de haber trabajado con víctimas de la guerra, a pesar de haber sido amenazada yo misma por hacer periodismo y a pesar de haber visto morir y desaparecer a amigas y a amigos, hubo un momento de rigor y honestidad en el que la única respuesta que tenía era: “No sé”. Y eso fue lo único que me interesaba escribir (porque como decía Platón, nada haremos tan bien como ser quienes somos). De hecho, casi podríamos pensar en las novelas como si fueran ensayos. Esta necesidad de encontrar en eso que nos interesa qué es lo que no entendemos. Agarrarnos de algo concreto y tratar de contestarlo: “¿En qué momento nos dimos cuenta en México de que habíamos blanqueado tanto a los narcotraficantes que les permitimos que hicieran esta guerra?”. No lo sé, me dije. Y ésa fue la respuesta a la pregunta más concreta que pude hacerme para tratar de entender lo que nos ha tocado vivir en México. No *la violencia*, como un todo, sino la acción concreta que es la guerra, para la que no encontré respuesta ni en lo que sabía, ni en lo que creía saber ni en lo que fuera que era capaz de argumentar en aquel entonces. Pero era algo que de verdad quería saber entender. Algo que me interesaba tanto como para buscar el meollo que no entendía. Porque ahí es donde debemos buscar las novelas, no en lo que creemos saber y sentimos que podemos transmitir. Eso no importa y normalmente no pasa de ser una ilusión. Lo otro, lo fundamental, sí nos importa y logramos que funcione (poniéndolo en acción en el pensamiento literario previo a la escritura y durante la escritura en sí misma) si logramos que le pase a alguien.

Ese es el movimiento literario.

6.1. Tres diccionarios: Fernando Corripio, María Moliner y Ferrater i Mora.

De hecho, cuando Virginia Woolf dice (aunque probablemente sea una cita apócrifa) que una novela es *algo* que le pasa a *alguien* en algún *momento* y en algún *lugar*; el *algo* nunca debería referirse a la historia. Siempre es el tema, y el tema normalmente lo podemos capturar en una sola palabra. Me explico: Hay conceptos que tienen una definición, como la palabra “día”, la palabra “tierra”, o “humano”.

Pero hay muchísimos otros conceptos que no tienen una definición, aunque la fijen los diccionarios, porque no son solo palabras que designan objetos, lugares o personas; si no conceptos que nos hacen pensar, que están vivos y son variantes, que

dependen del momento de la vida en el que nos los planteemos, de nuestra necesidad de acercarnos a ellos, de su trayectoria en la historia del lenguaje y de la filosofía: el amor, la justicia, la muerte... Sin duda hay algo sobre lo que ahora quieren escribir, por alguna razón personal que no es necesario que la compartan, porque es una necesidad sostenida en el tiempo. Si ahora viniese un enanito azul (por no darle nombre a ningún dios) y te preguntara: “¿Tú qué quieres saber?”, qué es lo que le preguntarían. Qué es lo primero que les viene a la cabeza. Qué les provoca tantísima curiosidad como para descartar otros conceptos. Empezando por una palabra y jalando de ella, llegaremos a la *palabra nave nodriza*. Porque para trabajar debemos buscar la *palabra nave nodriza*. Y para hacerlo pueden ayudarse con tres diccionarios que yo uso regularmente para escribir y que son tres maravillas.

Cómo usar los tres diccionarios

Momento 1) Busquen esa primera palabra a la que han llegado para tratar de hacerla más precisa, tras descartar sinónimos y conceptos similares. Tienen que tratar de llegar a la palabra exacta. Y pueden comenzar por el *Diccionario de ideas afines* de Fernando Corripio²⁴. Si en dicho diccionario buscáramos, por ejemplo, la palabra ‘desierto’, encontraríamos todas las palabras que usamos para hablar de desierto: estepa, páramo, arenal, pedregal, yermo, descampado, peñascal, sabana, roquedal, puna, altiplano; los adjetivos que usamos para hablar de desierto: árido, desértico, desierto, estepario, estéril, seco, reseco, infecundo, improductivo, baldío, pobre, devastado, desolado, desnudo; cuando tiene el significado de “despoblado”: desierto, solitario, deshabitado, aislado, solo; clases de desiertos: sabana, tundra, desierto, cálido, arenoso, salino; desiertos del mundo: Sahara, Siria, australiano, Libia, Colorado, Atacama; elementos que podemos encontrar en ellos: oasis, duna, médano, montículo, arenal, arena... plantas, animales, contrarios... Y así, casi indefinidamente. Es un diccionario alucinante que nos ayuda a zambullirnos en las palabras como si fueran (y en efecto son) campos semánticos vivos. Una vez tengamos esa palabra inicial, debemos rodearla; como decía Theodor Adorno que hacía la Dialéctica Negativa alrededor de los conceptos fundamentales de la filosofía: no desvelarlos pero sí acercarnos a ellos desde varios flancos. Rodearlos. Casi aislarlos para que los entendiéramos pristinamente. Porque evidentemente no es lo mismo miedo que pavor, espanto, susto, alarma, tensión,

²⁴ Herder, 1991. Barcelona.

inquietud, desasosiego, pánico, horror, impresión, escalofrío, canguelo, emoción, alteración, conmoción, agitación, cobardía, vergüenza, pusilanimidad... Si bien cualquiera de esas palabras nos puede servir para llegar a la palabra exacta que estamos buscando. Por eso debemos leerlas con suma atención. Porque quizás pensemos que estamos escribiendo sobre el miedo; pero que no sea el miedo en sí lo que nos interesa sino algo que está cerca. Y para esto utilizamos este primer diccionario; no un diccionario de sinónimos que nos hace creer que miedo y temor son lo mismo. Sino el que nos ayuda a encontrar el concepto más preciso posible... que normalmente no serán uno, sino dos o tres. Como mínimo. Y eso también hay que irlo acotando.

Momento 2) Es entonces cuando podemos pasar al segundo diccionario: el de María Moliner. Dos volúmenes fascinantes llenos de definiciones humanas, conscientes y responsables. Si alguien dice, por ejemplo, “voy a escribir sobre el vínculo” y le pregunto cómo se informará de lo que es un vínculo más allá de lo que ha vivido, las alumnas y los alumnos suelen responderme: “Buscaré qué dicen los expertos (no, casi nunca dicen ‘las expertas’)”. Pero no hay expertos y expertas; existe la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, la antropología... pero no son sus definiciones las que buscamos. No estamos en un proceso terapéutico, social ni de pensamiento abstracto. No necesitamos que una psicóloga nos diga: “eso que te interesa no es miedo, sino angustia”. No ahora. Ahora lo debemos dilucidar nosotras y nosotros. Encontrar lo que verdaderamente nos interesa, nos resuena, nos interpela y nos conmueve. Y cuando tengamos la sensación de haberlo encontrado, buscar su definición en el diccionario de María Moliner.

Momento 3) Y cuando hayamos descartado algunos conceptos y hayamos dado con la palabra más precisa, finalmente, es momento de recurrir al *Diccionario de Filosofía*²⁵ de Ferrater i Mora. Una joya literaria que utilizamos misteriosamente poco. ¿Y para qué sirve buscar un concepto en un diccionario filosófico? ¿Qué aporta? Si por ejemplo en la búsqueda del tema que queremos pensar en la novela hemos llegado a la palabra ‘eternidad’, Ferrater i Mora la pondrá en contexto y revisará qué ha significado ‘eternidad’ como algo vivo, cambiante, que no es lo mismo en una época que en otra. Que tiene muchas, muchas posibilidades. Es por eso que debemos buscar aquella con la que más nos identifiquemos. No sólo con la que tenga que ver con nuestro (efímero) momento de vida.

²⁵ Hay una versión en línea maravillosa.

Si un tema no está en estos tres diccionarios es porque tiene una definición. Y sobre una palabra que tiene una sola definición no podemos escribir una novela. Por tanto lo que deben precisar es esa palabra, encontrar una definición que les resuene y buscar su recorrido en la historia. Porque es probable que no les interese lo que esta palabra signifique hoy ni en ningún momento concreto de la historia, sino todo lo que se ha pensado en torno de ella. Mi consejo es que busquen en el diccionario de Corripio y en el de María Moliner (que son fáciles de encontrar en muchas bibliotecas del mundo) y que cuando tengan una palabra, fotocopien el recorrido de dicha palabra del diccionario de Ferrater i Mora, se lleven la palabra a su casa y busquen qué es lo que les interesa de esa palabra que han escogido. Esta es la manera que yo trato de hacer consciente lo inconsciente que me interesa sobre el tema que tengo interés en escribir.

E importante: Les recomiendo que lo busquen dejándose llevar, confiando en que algo les resonará y que lo que les resuene es importante. La experiencia de hacer algo que te interesa es brutal: pensar en mí y en la condición humana; cómo me hago cargo del amor, del origen, de la libertad, de la justicia... el tránsito literario para contestarnos a estas preguntas fundamentales es fascinante y no tiene nada que ver con lo que está afuera. Escribir es tener curiosidad por ti misma, darte cuenta de que eres de verdad interesante y absolutamente incomprensible.

6.2. El tema no soy yo

Dicho esto, quiero dejar muy claro que ustedes son la intención, no el tema. Y que aún así el tema lo pueden encontrar en tres preguntas que les competen directamente:

- 1) ¿Qué estoy intentando entender?
- 2) ¿Qué no sé (ahora mismo) de la realidad que (ahora mismo) podría usar?
- 3) ¿Qué me interesa mucho y me pregunto siempre? E incluso: ¿En torno a qué lo pienso todo?

Y, de nuevo, la historia se convierte en una tentación lógica que nos hace creer que hay respuestas para estas preguntas:

- 1) La historia que me interesa ya trae un tema.

2) El tema está tu experiencia personal.

3) Sé sobre lo que quiero escribir, como por ejemplo, la violencia. Y supongo, sin haberlo pensado demasiado, que hay una cosa que es la violencia y que la puedo buscar comentada por otra persona y entender. No sólo porque la he padecido (o no), sino porque la ha padecido alguien más que sabrá contármela. Es decir, que voy a investigar sobre la violencia. O sobre quién sabe lo que es: la gente que la ha sufrido o la gente que la ha cometido; voy a leer a otras filósofas, otras escritoras; y voy a encontrar una verdad sobre la que voy a escribir. Y no. Esto no ocurre así. En una novela sólo puedo construir aquello de la violencia que me habla a mí. Hay algo de la violencia que me habla a mí y no es mi experiencia personal sino algo que me llama. Necesitamos encontrar la fisura, la grieta literaria por la que nos podríamos colar en un concepto. La sensación que nos permite entrar en el mundo de una manera literaria. Claro que no se puede construir la violencia literaria de verdad, ni puedo siquiera explicar exactamente lo que me ha pasado a mí. Tampoco sirve que la propia historia de la novela sea violenta. De modo que lo que necesitamos es pensar. ¿Cómo? Siguiendo la estela de las preguntas que nos hacemos y le hacemos a las posibilidades que nos ofrece el lenguaje.

Veamos algunas respuestas de mis alumnos y alumnas presenciales:

ALUMNA M: Tengo la necesidad de explicarme algo de mi generación, porque creo que estamos constantemente pensando que haremos un cambio de vida.

ALUMNO E: No lo tengo muy definido. Tengo un tema global que podría incluir todos los otros que se me ocurren.

ALUMNA C: Tiene que ver con el sentimiento de no pertenencia, con la soledad, con no comprometerse en nada porque nada es sustancial.

ALUMNA K: Quiero escribir una historia de una casa pero la casa no va a hablar. Es una familia de 7 hermanas, en un pequeño pueblo de México y la historia empieza con una casa que no existe, que al inicio sólo es un terreno que se compra.

ALUMNO A: Estaba estancado. He estado pensando mucho y al final lo que me interesa es cómo la gente sabe lo que quiere y toma decisiones.

Es en esta dispersión aparente, donde hay que buscar; en esta perturbación inicial que nos hace titubear. No sirve pensar que voy a explicar algo como si lo supiera e incluso algo que el otro no sabe. Porque la única verdad literaria es subjetiva, de modo que no debemos aspirar a escribir una novela que genere una verdad para todos y todas.

Parece una obviedad, pero es necesario recordarlo.

Estamos en un momento incipiente de la escritura, antes de la escritura física, pensando en todo lo que nos podemos plantear en lugar de esperar que la escritura física lo traiga consigo o de buscarlo en una historia. Y por ahora lo que tenemos es lo que que nos resuena. Nuestra intuición, nuestro deseo, nuestra intención y ahora nuestro tema. Y es muy importante utilizar ese algo inicial que tenemos porque para hacer literatura sólo usamos una parte de nosotras (todo lo que somos no sirve para escribir). Digamos que hay una parte de ti que hace literatura y otra parte que hace otras cosas. Y que la totalidad de la persona que somos no es la persona que escribe. La persona que escribe mira las cosas de cierto modo, habla de una determinada manera, encaja las cosas de otras formas... No es como eres tú, sino que es una parte de ti muy depurada. La persona que escribe tiene que intentar convertirse en algo muy preciso: una herramienta. Identificar lo que sí tiene y usarlo. Intentar hacer lo que una es.

Pensemos por ejemplo que quisieras escribir sobre la soledad. ¿Qué te deslumbra de la soledad? ¿qué te inquieta? ¿qué malestar te produce? Porque el tema no puede ser la soledad como algo objetivo cuyo significado debemos encontrar, sino que es la soledad a través de ti, de esa especie de malestar que sientes. Y para llegar a esto, hay diversos recursos. En primer lugar, debemos pensar que solemos escribir sobre lo que no nos pacifica el ánimo. Que si conseguimos saber lo que nos inquieta conseguiremos encontrar el tema... O ni siquiera. Para empezar basta con encontrar fisura, la grieta por la que acceder. Y esto lo conseguimos con un proceso ordenado de cuestionamiento:

1) Precisar el tema (con la ayuda de los tres diccionarios)

2) Filtrarlo en nosotros de manera literaria

3) Partir de que no tenemos que explicarlo, sino construirlo. Porque la auténtica verdad de la literatura es subjetiva. No hay una verdad universal.

Supongamos que queremos escribir, por ejemplo, sobre la mentira. Que es lo que específicamente queremos saber cómo es, que nos inquieta de la mentira, qué nos

deslumbra de la mentira, qué nos fascina... Es así como se llega al tema subjetivo. Buscando algo más pequeño que el concepto (de la mentira, en este caso) a lo que llegaremos por aproximación buscando algo cada vez más pequeño hasta alcanzar lo que nos inquieta o nos irrita.

Usemos otro ejemplo: un padre tira a su hijo por la ventana. Eso es algo que yo no entiendo, algo que me inquieta sobremanera. Pero para entender algo que me inquieta tanto tengo que hacer que ocurra de manera muy lenta. ¿Cómo? Transformando el pensamiento en acción para que, en cierto modo, te ocurra también a ti y, por lo tanto, también al lector. Así es como se genera la empatía. Aunque no hay una manera bien hecha de lograrlo. Lo que está mejor es lo que más resuena en ti. Tú eres la única medida posible. Y como las cosas que se parecen a ti, mientras las usas, a veces no las puedes reconocer, el único recurso que tienes es pensarlo a trozos.

Como una mandarina.

Ahora ya sabemos que se debe coger una novela y desgajarla como una mandarina. Cada gajo es una cosa y hay que pensar las cosas a trozos. Las cosas enteras no las podemos pensar. La única persona que puede ver en un libro una cosa entera es el lector; la escritora no. La escritora ve una cosa en construcción y sabe identificar todos los trucos que debe hacer para que alguien lo vea completo. Y en este momento de nuestro proceso lo que debemos plantearnos es qué cosa necesitamos pensar y queremos que el lector piense con nosotras, con nosotros. Porque de este modo, el pensamiento se expande y surgen muchas más posibilidades. Normalmente, lo que creemos que somos capaces de hacer es una parte ínfima de lo que realmente somos capaces de hacer. Porque en realidad somos capaces de hacer que alguien se crea cosas como que hay un señor en la esquina sacando conejitos blancos por la boca (si nos lo cuenta Julio Cortázar lo ves y te lo imaginas perfectamente). E incluso puedes hacer que la gente dude de la realidad: ¿Alicia soñó de verdad? Y es que cuando consigues que alguien reinterprete la realidad es cuando tu escritura funciona. La finalidad a la hora de escribir no es que nuestro texto guste, sino que alguien esté dispuesto a usarlo para repensarse y repensar la realidad. Establecer un diálogo profundo con el otro y con la sociedad. Eso es lo que hace el arte. Ésta es su función. Su acto en comunidad. Ayudarnos a pensar la realidad sin pretender crearla. Es un filtro, y nos sirve muchísimo más de lo que solemos imaginar.

Por eso una gran parte de la escritura literaria se hace pensando, que es algo a

menudo desprestigiado y poco usado. Tenemos la sensación que las cosas se resolverán en un ordenador. Pero la literatura es un ejercicio de pensamiento intenso. Hay una frase popular que nos recuerda que “la prosa piensa”. Y en efecto escribir no es solo una manera de pensar sino una gran herramienta para la humanidad de la que formamos parte. Es impresionante. Toda la memoria que tenemos de la humanidad nos la han dado los escritores y las escritoras. Todo lo que sabemos del mundo lo han hecho los artistas y hemos podido tener la sensación, gracias a su trabajo, de estar en lugares que no hemos transitado, en épocas en las que no hemos estado y de ser personas que no hemos sido. Todo, todo esto, el arte lo sabe guardar. Principalmente, la escritura. Pero la realidad, no. La realidad es muy limitada porque la realidad necesita hacer grupos para todo: Esta gente es de la generación de los 90, esta nació en Senegal, esta vive en China, ellos son de derechas, aquellos tienen pelo crespo... La literatura, no. En la literatura no existe el *esta gente*. Siempre es *esta persona*. Única y exclusivamente. Es la manera más humana que tenemos de reconocer a alguien. Con la literatura nos acercamos a una persona y hacemos un esfuerzo para entenderla mucho más potente que el que solemos hacer por la persona que está sentada a tu costado mientras lees. Es una curiosidad humana potente. Pero como escritora, además, esta herramienta tan potente que nos pone en comunicación con personas, tiempos y espacios que no somos y no hemos vivido, se intensifica cuando te preguntas cómo es ser una persona que no soy yo. Pero como es *en serio*. Aunque sea yo misma, ¿cómo es ser yo misma vista desde este ángulo nuevo?

De la realidad, la literatura coge un trozo muy pequeño y lo entiende. Es casi un milagro. De hecho, Albert Einstein decía que hay dos maneras de relacionarnos con el mundo: vivir como si todo fuera un milagro o vivir como si nada fuera un milagro. Para escribir aconsejo verlo como si todo fuera un milagro y preguntarnos cada vez cómo son las cosas. Si tenemos la respuesta, probablemente no sea necesario escribir nada. Si tenemos la soberbia de pensar de que lo hemos entendido porque lo hemos vivido, hemos leído mucho o hemos hablado con personas a las que les ha ocurrido, no podremos escribir bien. Porque sólo se puede escribir de verdad como si lo que escribiéramos nos pareciera fascinante y nuestra humildad y curiosidad fueran dos motores resistentes. Encontrar lo que de verdad nos parezca fascinante y planteárnoslo como si fuera un tema. Y si lo pensamos, es increíble en sí mismo el hecho de pensar que podemos entender cosas en medio de esta vorágine de información, textos, cultura, viajes, guerras. Porque lo cierto es que pasan muchas cosas (o sabemos que pasan

muchas cosas) y quisiéramos a veces pararlo todo para entender algo pequeño que a mí me importa. En catalán hay una frase que traducida sería algo así como: “yo quiero decir lo mío”²⁶. Y escribir literatura es exactamente eso. Permisito, dicen en Perú con un movimiento de codos para situarse en un lugar desde el que ver o para introducirse en un grupo. Y ese *permisito* es el movimiento que hacemos al escribir para entender una cosa muy pequeña de nosotras mismas, nosotros mismos. No para entendernos sino porque hemos descubierto que tenemos la capacidad de ubicar algo propio y convertirlo en algo comprensible. ¡Fascinante! Porque eso, además de un proceso literario hermoso, a menudo es un gran alivio. Por eso existe esta compulsión de escribirlo todo, porque en el fondo entendemos que es útil. Humanamente útil. Y debemos empezar por algo muy pequeño y subjetivo que localizamos, aislamos y hacemos crecer.

En una ocasión le preguntaron al filósofo catalán Xavier Rubert de Ventos qué era hacer filosofía (que yo siempre he considerado un género literario exquisito). Y su respuesta fue explicar que solemos vivir como si las cosas fundamentales no tuviesen respuesta o la tuvieran sin que tengamos que pensarlo, y que hacer filosofía era precisamente saber que esto es mentira; Que ni tenemos respuesta ni hemos entendido. En la literatura sucede exactamente lo mismo. O si no, díganme: ¿Qué es hacer literatura? Aparte de una pregunta que parece que nunca tendrá respuesta.

²⁶ Jo vull dir la meva.

6.3. Tres diccionarios // HOJA DE EJERCICIOS

FERNANDO CORRIPIO	MARÍA MOLINER	FERRATER I MORA
Palabra 1		
Palabra 2		
Palabra 3		
Palabra 4		

7. El lector: perspectiva y prejuicios

En una novela conseguimos que sucedan cuatro cosas esenciales: 1) que sea vea lo que está pasando, 2) que se entienda, 3) que se empaticice y 4) que se pueda interpretar. Y que se pueda interpretar significa que si dices “en este mundo los señores que usan botas rojas vuelan”, vuelan. Son códigos y se entienden muy fácilmente. Pero obviamente se pueden (y se deben, a menudo) complicar. Por ejemplo para explicar que dos personas que viven vidas paralelas finalmente se encuentran, o para entender que suceden muchos tiempos a la vez. Una vez interpretado, no lo cuestionamos. Imaginen un escenario de teatro en el que hay dos ejes que hacen que role un mural. En este mural pasan las cuatro estaciones del año y delante una madre y una hija pelean. En el tiempo real la discusión dura unos cinco minutos pero detrás han pasado las cuatro estaciones, así que entendemos que madre e hija han estado peleando todo el año. El espectador está dispuesto a convivir con dos momentos temporales, con tres, con más. Porque los asimila e interpreta tan rápidamente que no tiene tiempo de darse cuenta. Si una elipsis dice “pasaron seis años”, es que pasaron seis años en una frase. Y a nadie se le ocurriría reclamar porque le han arrebatado el tiempo. La lectora todos estos códigos los interpreta, por eso puede leer. Si le digo: “casette, Pecos, calentadores”, está un pueblo de España en los 80. Si digo: “ranchera, mujer con traje blanco de botones dorados y camioneta con charola diplomática”, veo México en los 90. El lector lee muy rápido. “Coche rojo, volcán, Italia” y ya está en una erupción volcánica en el sur de Europa. Nunca se detendrá para preguntarse por qué está considerando diversos tiempos y diversos espacios. No. Su construcción es demasiado veloz. Y esto sucede así porque la lectora que es capaz de interpretar sabe que está sucediendo alguna otra cosa que le interesa mucho más que lo que se ve. Y lo hace de una manera impresionante rápida. Si pudiéramos vivir de la misma manera que leemos sería insoportable, probablemente: iríamos del antiguo Imperio Romano a la Segunda Guerra Mundial, al Apartheid de Sudáfrica y al nacimiento de Mao en China. Todo muy rápido. Porque cuando estás leyendo, si tardas tres minutos en llegar a la Luna, no dices: “Eh, un momento. Esto es extraño”. En absoluto. Esos son los códigos y los interpretas rapidísimo. De hecho, todo se interpreta. Es decir que el lector interpreta sin estar pendiente de los recursos que la escritora utiliza para hacer que vea una cosa u otra. Le ocurre y basta.

La razón principal de que leas una novela, de hecho, es que la puedes interpretar.

Todo sucede para que alguien pueda interpretar los códigos que tú le das. Por lo tanto este el momento de preguntarnos ¿como conseguir que el lector sea una herramienta para crear? Podríamos decir que una lectora cierra la novela, pero lo que hace es generar posibilidades de lectura. En México se llaman capas. Hay quien en *Claus y lucas* de Agota Kristof²⁷ lee un testimonio sobre la humanidad y hay quien sólo ve dos niños muy gamberros. De uno a otro punto hay, cuando menos, cuatro capas:

Testimonio de la humanidad	esto es literatura
La guerra	
Amor versus necesidad	
Dos niños gamberros	esto es narrativa

Y cuando escribimos intentamos, consciente o inconscientemente, crear esas capas de lectura, esas posibilidades. Lo que implica que cuando estamos escribiendo, en algún momento deberíamos pensar si estamos haciendo la capa superior o la inferior. Y preguntarnos si por el hecho de estar haciendo la mas compleja, significa decir que estamos haciendo todas las anteriores. Si por contra estás haciendo la capa de lectura más evidente estás haciendo es narrativa porque lo que sucede en tu libro es simplemente una historia. Es a medida que vas aumentando capas que un texto va siendo más literario. Es gradual. Hay que recordar que una novela le ocurre a tres personas: escritor / narrador, personajes y lector. Lo que le ocurre a los personajes es puramente narrativo; lo que le ocurre al escritor por escribir y al lector por leer es más literario. Y lo literario es siempre gradual. *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoiwewski o *El corazón es un cazador solitario* de Carson McCullers son el colmo de lo literario, un testimonio sobre la humanidad casi completa. Una verdad humana. Nuestra memoria más exquisita como especie.

De manera que el lector es no sólo alguien a quien le gusta o no le gusta un texto, sino una herramienta para que te exijas más. No es alguien que tiene que entender la intriga o la tensión o los personajes; porque la tensión no solamente la genera la historia (como suele pensarse) sino una cosa fundamental en el arte que es el asombro. El goce, el disfrute, estas experiencias casi sublimes, nos ocurren básicamente cuando algo nos asombra. Del mismo modo que algo nos asombra cuando está muy, muy bien hecho. Funciona así: El escritor construye un mundo totalmente subjetivo y el lector lo

²⁷ Claus y Lucas. Agota Kristof. El Aleph. Barcelona 2007.

interpreta como propio. Si solo hay una historia, el lector no tiene nada que interpretar solo está el que qué, quién, cómo y cuando; pero si alguien ha creado una verdad y la lectora tiene la capacidad para interpretarla, lo que me sucediendo es un hecho literario. *El hecho literario*. Porque *el hecho literario* ocurre cuando alguien genera una verdad literaria y alguien más es capaz de interpretarla. Si una de las dos cosas no sucede no hay (buena) literatura. De hecho al lector lo necesitamos para que termine finalmente la novela, porque es él quien toma las pistas y los códigos y lo interpreta. Y porque escribir, recordando de nuevo a la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, es un acto de comunidad. ¿Y como conseguimos tal cosa? Tenemos que empezar por preguntarnos tres cosas:

1. El tema: ¿Qué queremos que el lector se pregunte? El tema

2. La historia y los personajes: ¿Qué queremos que el lector entienda?

3- El espacio y la voz: ¿Cómo afectamos a la emoción del lector para que entienda las cosas del modo que yo necesito que las entienda? ¿qué hacemos para conmoverlo? Al lector le conmueve, esencialmente, la voz literaria y el mundo literario. Porque estas dos cosas juntas (voz + mundo) crean la atmósfera de una novela. Que sería algo así como la emoción que transpira todo el texto. Cuando el lector se asombra porque es capaz de entender a un nivel muy profundo el mundo en el que están pasando las cosas. Cuando el lector entra en un mundo que no existía y tiene la sensación de construirlo, es decir, de estar escribiéndolo, de completarlo, su goce es casi absoluto: “lo completé”, podría pensar, “terminé esta novela. Se me han proporcionado tan bien las herramientas para la lectura que lo he podido acabar”. Y a eso es a lo que llamamos asombro. Conseguir que el lector tenga la sensación, sagrada, de estar escribiendo; que como buen lector es lo que en verdad hace al leer. Y es por eso que quiere terminar de leer este libro, porque es suyo: cree en lo que él ha construido, en lo que es capaz de hacer, lo que ha aprendido a interpretar. No es un voyeur sino uno de los elementos esenciales para que una novela sea completa. Y esto es lo máximo a lo que puedes aspirar como escritora: Provocar asombro, esta mezcla de extrañeza, satisfacción e ilusión, que hace sentir al lector necesario para la construcción de una novela.

Lo es.

De modo que al lector llegamos a través del espacio y de la la voz. Y por lo tanto resulta necesario diferenciar entre todas las ideas que tenemos sobre las voces en una

novela. Separemos conceptos. Porque no, no son lo mismo el punto de vista, la perspectiva, la voz, el tono, el ritmo y el estilo. Y si bien no es necesario por ahora diferenciar todos estos conceptos, o no de un modo casi académico, sino que basta con saber que son cosas distintas, sí debemos preguntarnos: ¿cómo voy a hablar con un lector si tengo que crear todo esto? Baste, por ahora, con saber: que el escritor es quien inventa un narrador y que este narrador establece un punto de vista que le permite escribir una novela: La distancia que pone el narrador respecto al texto. ¿Y cómo crea un narrador un punto de vista? Con el ritmo. Y eso es algo precioso, difícil de crear y difícil de utilizar y extrapolar. Pero se tiene que inventar el ritmo en la novela porque es el tempo del narrador.

Veámoslo en un listado:

- El narrador es el ritmo, es decir el tempo con el que el lector entra en una atmósfera que le parece un lugar vivo.
- El tono es el modo cómo resuena el ritmo en el lector.
- La perspectiva es la distancia que establecemos para que el lector pueda leer.
- Y el estilo, finalmente, es algo que reconoce el lector pero que no ayuda ni importa en la construcción de la novela.

¿Demasiado confuso? ¿Excesivamente académico, poco funcional para escribir tu libro? Pensémoslo así: Si la novela fuera un espejo, podríamos decir que el ritmo refleja el tono, el punto de vista refleja una perspectiva y el narrador refleja un lector. Y que en la tensión del ritmo versus el tono es lo que realmente te conmueve porque genera una vibración profunda. Como decía mi primer editor, Constantino Bértolo, “debemos escribir en resistencia”.

¿Y en qué momento de la creación literaria hemos de utilizar al lector como una herramienta? En dos: 1) al principio de la novela (Cuando pensamos como parte de la escritura, pero antes de la escritura. Ahora) y 2) cuando editamos la novela. Pero mientras estamos escribiendo físicamente no podemos pensar en el lector. No tiene importancia ni interés ni apenas utilidad alguna. Y gustarle o no, no nos ayuda a avanzar en un texto. Entonces:

7.1. Para qué sirve una lectora

La lectora es un mapa. Es quien sitúa los prejuicios y pensar en ella sirve para que los fijemos. No para gustarle. Si por ejemplo yo quiero hacer una novela sobre una pareja de dos hombres homosexuales portadores de vih, fíjense que no hemos escuchado la palabra ‘amor’ sino la pura anécdota. Y esto es porque existen unos prejuicios previos a la lectura, seamos quienes seamos y leamos como leamos. Por eso el lector es una herramienta maravillosa: para marcar los prejuicios que tienen los lectores y que tiene el propio escritor, la propia escritora. Porque cuando leemos una historia de amor sobre dos hombres homosexuales portadores de vih no estamos leyendo una novela, sino una historia sobre dos gais que pensamos que pueden morir de sida. Es muy difícil ver eso son prejuicios. No sólo porque los tenga yo, que estoy creando, sino porque el prejuicio gana. Se impone ¿Es amor? Sé que suena terrible pero mucha gente antes vería la homosexualidad que el amor, porque son gais. ¿Es cáncer? No, es vih, una de las enfermedades vistas con más prejuicios del mundo. Y estas dos apreciaciones previas, inevitablemente, trastocan totalmente la novela. Un ejemplo evidente es la película *Adivina quien viene a cenar esta noche*²⁸. Una familia blanca y liberal de la costa este de los Estados Unidos invita a cenar al novio de su hijo para conocerlo y el novio es negro. Katharine Hepburn y Spencer Tracy son un matrimonio progresista que al ver a su futuro yerno sienten unos incómodos prejuicios que estaban convencidos que no tenían y no ven en Sidney Poitier a un novio sino a un hombre negro. Romper esto es muy difícil. Pero el lector es la herramienta esencial para lograrlo. Podríamos decir que sirve para avisar a la escritora: “Eh, aquí no te van a interpretar. Aquí el prejuicio social, aunque socialmente no lo tengan, va a ganar”. De tal modo que el lector no te lee sino que solo se queda con la anécdota.

Otro ejemplo de prejuicio es la infancia. Digamos que una niña en novela siempre merece nuestra empatía, aunque mate a su violador meses más tarde de haber sido agredida y con premeditación. Y este hecho se convierte en imposible de interpretar porque el lector va a entrar con la sensación de que ya lo sabe. De tal modo que el escritor ha de detectar donde está el prejuicio, que por supuesto cree que él no tiene. Y el prejuicio normalmente está o bien en la historia o bien en el tema. Una relación de amor homosexual no es una relación de amor. Por definición a los personajes nos lo imaginamos blancos, siempre. Las víctimas son buenas. No nos imaginamos a un indígena mexicano haciendo un doctorado en Nueva York. Si al terminar *el Quijote* nos

²⁸ Guess Who's Coming to Dinner. Stanley Kramer. Nueva York, 1967. Protagonizada por Katharine Hepburn, Spencer Tracy y Sidney Poitier.

dijeran que Sancho Panza es chino diríamos algo tan absurdo como: “entonces hay algo que no he entendido”, porque se supone que ser chino va antes que ser hombre. Como estos, miles. Son inevitables y una de las razones de ser más importantes del quéhacer literario, porque la literatura sólo puede construir mundos donde estos prejuicios no nos sirvan. Al menos, la buena literatura. Porque no sirven.

Y ahora que sabemos que estos prejuicios afectan intensamente al lector, lo que podemos hacer es detectarlos para después romperlos o utilizarlos de la manera que sea más provechosa para la construcción de la novela. Decía la escritora y catedrática de literatura mexicana Rosa Beltrán que la máxima aspiración que debemos tener con referencia a una lectora es que llegue virgen al texto, que nos necesite para plantearse incluso lo que cree saber. Y a eso yo le añado que no sólo es fundamental para que la lectora se deje llevar sino porque de este modo el narrador genera una credibilidad (si hay suerte) infalible. Es la única manera en que el lector pueda leer (de verdad, leer) una novela. Es decir, interpretarla. De otro modo los prejuicios le impiden leer. Parece increíble porque estamos convencidas, convencidos, de ser personas poco prejuiciosas, pero sucede así. No tiene nada que ver con la bondad ni la normalización, simplemente para leer recurrimos a una concepción social de muchas cosas porque estamos construyendo a muchísima velocidad y nos detenemos a plantearnos qué supone para nosotros cada persona o comunidad. Ahí radica la manipulación de la escritura. En decirle a lector: “todo esto que tú te crees que sabes te lo voy a convertir en una duda, para que la única manera que tengas de resolverlo sea leyéndome a mí. Tú puedes decir que matar es malo y yo demostrarte que no en todos los casos. Este es nuestro pacto. Yo te considero un ser extremadamente inteligente porque sé que lo puedes detectar (y que es, no lo olvidemos, un prodigio intelectual y empático que así sea)”.

¿Cómo lo hacemos, cómo localizamos pues los prejuicios? Buscándolos, sobre todo, en dos lugares:

1. En la historia: En lo que en periodismo se llama las *w* (quién, cuándo, cómo y qué / who, when, how and what).
2. En el tema. La sociedad está organizada en bolsas gigantes de prejuicios que nos incluyen y nos abarcan a todas. Y si yo escribo una novela sobre dos estudiantes de poesía del Camerún que llegan en patera a Melilla, la respuesta del lector, previa a su lectura, puede muy fácilmente ser: no me interesa porque no me interesan ni la poesía ni el Camerún, ni las pateras. Funciona así. Es alucinante,

pero funciona así.

Recuerdo cuando yo entregué a una editorial catalana una novela sobre el discurso que se construye con la desmemoria y el dolor. ¿La anécdota principal? Una violación infantil y una amnesia pánica que lleva a la protagonista de 11 años a olvidarla. ¿La respuesta inicial de la casa editorial? “No nos interesan las violaciones”. Es desconcertante que alguien lea así, pero leemos así todas y todos: escritores, editoras, correctores, editoras de mesa, críticos y catedráticas. Quiero añadir que esto no sólo sucede con las historias, porque la misma casa editorial, tras publicarme aquella primera novela que en principio parecía que no querían leer, cuando recibieron la segunda novela que les envié me dijeron que “no se podía publicar una novela que empezara con la palabra No”. Es más: en otra casa editorial, esta infantil, cuando les presenté un manuscrito (que finalmente publicó otra editorial) sobre la historia de una niña que llegaba de Senegal a buscar a su hermano e iba a un hospital público en compañía de cuatro senegaleses más (todos de raza negra porque sí; también hay senegaleses blancos) el editor que estaba leyendo la novela me dijo:

Editor: Esto no puede ocurrir en una novela infantil.

Yo: ¿Por qué no?

Editor: Resulta sospechoso.

Yo: ¿Qué cosa?

Editor: Que entren cinco negros en un hospital público buscando a un doctor.

Yo: (Tras respirar profundamente tres veces) ¿Sospechoso por qué?

Editor: Ellos, ellos parecen sospechosos.

Yo: ¿Por qué?

Editor: Porque son todos negros.

Yo: ¿Y eso los convierte en sospechosos de?

Editor: Lolita, es evidente. ¿En serio no puedes verlo?

Y ahí terminó mi relación con aquella casa editorial. ¿Era el editor un racista? Internamente no tengo ninguna duda de que sí. ¿Pero se estaba comportando como un

racista en su trabajo o genuinamente creía que cinco negros en un hospital son motivo de sospecha para un lector infantil? No me hagan responder, no sé que es peor. El conjunto, eso sí, me parece una barbaridad pero no inusual. Sino una barbarie profunda que está enraizada no sólo en nuestras raíces sociales sino muy a menudo literarias. Por definición, y en general, cuando leemos, vemos en los personajes hombres, blancos y europeos.

No se trata de decirle al lector: “tú eres un tarado y no entiendes” porque no es cierto. Decía Julio Cortázar que siempre hay que tratar a la lectora como el ser más inteligente del planeta. Lo es. Lo somos cuando estamos leyendo. Por eso identificar los prejuicios no es juzgar al lector sino decirle: “aparentemente el mundo necesitas clasificarlo para que tenga una explicación; pero la literatura tiene otra porque tiene otro ritmo, otro tiempo. En el mundo hemos ser más pragmáticos, pero en la literatura podemos ser más humanos”. Ésta es la manipulación, y para que sea efectiva el lector nos tiene ayudar a ver que prejuicios tenemos nosotros y qué prejuicios podría encontrar un lector. Porque todas y cada uno de nosotros tenemos nuestros prejuicios. Podemos decir que no y escribir pensando que estamos siendo neutras (De verdad: ¿Quieren ser neutrales?) o utilizar al lector para preguntarme lo que me necesito preguntar para escribir un buen libro. Siempre. De otro modo partimos de que lo creemos saber (y no es así). Busquemos qué es lo que no sabemos en lo que nos importa, es la única manera de contar algo.

7.2. La manipulación literaria

Las lectoras necesitan que hagamos este mapa de prejuicios porque si sus prejuicios interfieren en su manera de leer, los códigos que ha creado y que le permitirían interpretar habrán dejado de funcionar. Y la manipulación consiste en utilizar los prejuicios a favor de la novela, no sólo en sacarlos (o ponerlos). Para decirle al lector: “Todo lo que tú creías que sabías no lo sabes y ahora me vas a necesitar para interpretar este mundo, para leerlo y construirlo”. Porque la lectura es un proceso intelectual y emocional tan rápido que la lectora no tiene tiempo de pensar si el mundo puede no funcionar con los prejuicios que ella arrastra. Un campesino no escucha música clásica, un narcotraficante no lee y los gays son más infieles. Las niñas y los niños no son culpables. Las víctimas son buenas personas, los agresores son malas personas. Peor aún: Hay buenas y malas personas. Y como estos, cientos... El lector es tan rápido que

no tiene tiempo de cotejar con su crítica al discurso que trata de neutralizar la realidad, ni con la literatura que ha leído (aunque éste sea un buen camino para cancelar la posibilidad de adquirir nuevos prejuicios); por lo tanto usa sus prejuicios para leer e interpretar. Y el narrador debe decirle de alguna manera: “tus prejuicios aquí no te sirven de nada. Me vas a necesitar a mí, narrador, para interpretar este mundo”. Porque la clave principal de la novela es que alguien la quiera interpretar. Y si una lectora quiere interpretar mi novela va a necesitar mis códigos y mis pistas. No las de la realidad y no las de los prejuicios.

La literatura es una forma de manipulación y la principal manipulación es ésta: Ubicar los prejuicios y convertirlos en preguntas para que el lector pueda seguir. Como si lo estuviéramos dando elementos que ayuden a interpretar. Así, de la misma manera que tu has tenido que dudar de ti mismo, tienes que hacer que el lector dude de sí mismo. Porque cuando el lector llega a tener la experiencia del escritor (es decir, ponerlo todo en duda, volvérselo a replantear, crearlo) le funciona mejor la literatura.

A fin de cuentas todo se resume en una pregunta que no podemos contestar ni desde la realidad ni desde los prejuicios que es: ¿qué es lo brutalmente humano que yo no se decirte? Porque eso es lo que voy a tratar de conseguir que ocurra. Por eso, si yo te hablo durante seis días de *El extranjero* de Albert Camus, (e incluso si digo Albert Camus asumiendo que tu sabes su nacionalidad pero en cambio cuando hablo de un autor peruano debo mencionarla) seguirás si tener la experiencia que sólo puedes conseguir con la lectura. La literatura es demasiado humana y no se puede explicar oralmente. Hay que leer el texto; construir un mundo posible. ¿Y qué es lo brutalmente humano que yo no se decir? Para responder a eso no bastan los prejuicios, la realidad ni tu vida. Sino que tienes que hacer que ocurra. Podríamos decir que la literatura es un mecanismo que te permite contestar esa pregunta. Ante este tema y esta anécdota, ¿qué es lo brutalmente humano que yo no se decir? Eso es lo que tiene la literatura que la vida no te ofrece. Un mecanismo para responder a estas preguntas. Lo que nos conmueve es que alguien supo decir algo. Porque intentamos que el lector tenga la percepción que el mundo que hemos construido (tan real o más que el mundo en el que está sentado donde está leyendo). No se puede leer desde la realidad (que en verdad no entendemos, es inabso, con una extraña voluntad objetiva y normalmente falsa) sino diciéndole a una lectora: “Todo lo que tú sabes de la realidad, aquí no sirve. Me necesitas”. En la literatura infantil es evidente: los animales y las cosas hablan. Y en las

tragedias griegas los coros que replican son también códigos asumidos. De modo que la pregunta final sería: ¿cómo puedo hacer que este mundo literario sea más verdad para el que lo está leyendo que su propia realidad? ¿cómo hago para que esto parezca natural? Por esto aconsejo pensar antes de la escritura. Probablemente si el lector tiene el prejuicio de que una muerte de sida no es tan triste (porque socialmente se le ha dado una explicación; injusta, claro, pero explicación), ¿cómo rompemos este prejuicio?

En primer lugar haciendo un esfuerzo de humildad personal y de confianza en el lector. Ni yo no tengo prejuicios ni el lector los tiene todos. No. El lector aquí nos sirve para ubicar dónde se esconde un prejuicio y decidir si lo usamos a favor de la novela o lo descartamos. De una manera muy básica, y respondiendo al ejemplo de la pandemia del sida (que supera los 35 millones de personas muertas), es distinto decir que lo sufren dos homosexuales (¡Que incómodo es escribir esto! Pero es cierto...) a decir que lo sufre una niña de tres años porque le hicieron una transfusión. ¿Es justo? No. ¿Sucede? Obviamente. A cada rato.

Déjeneme que use un último ejemplo: Kenzaburo Oe. En su magistral novela *Arrancad las semillas, fusilad a los niños*, la lectora puede acabar concluyendo que la muerte de unos niños y niñas pequeñas no es exactamente injusta (en contra de su propio sentido de la justicia y de la ética). O en un libro anterior del mismo autor: *Una cuestión personal*, en el que se cuenta el inminente nacimiento de un niño con alto grado de discapacidad psíquica. Antes del nacimiento todo en su entorno parece estar influido por los nervios y el ritmo de la novela parece acelerarse mucho. Cuando el protagonista sale a la calle tiene la sensación de que la gente va muy rápido y se avecina una catástrofe.

8. La creación de un mundo con sentido

Crear sentido es un conjunto de muchas cosas. No es algo aislado. Y es necesario pensarlo para diferenciarlo. Pero lo pensamos de una manera demasiado personal. Y no es tan, tan personal... o no deberíamos de planteárnoslo sólo así. María Moliner dice que crear sentido es conmover (no incorporar lógica). Y solemos pensar, sin haberlo pensado, que conmover es siempre emocional y siempre tiene que ver con la compasión y la empatía. No es así. De hecho, los tres elementos fundamentales que tenemos para crear sentido son:

- a) la autobiografía, porque nosotras para nosotras mismos tenemos sentido (aunque no todo el tiempo y no siempre completo).
- b) enfrentarnos la lógica, que nos parece que tiene sentido en sí misma (no tiene).
- c) crear espacio y no realidad (que es lo que Woody Allen define como el lugar donde te puedes comer un bistec con patatas fritas).

Pensémoslo paso a paso. a) La autobiografía nos parece comprensible porque podemos acercarnos mucho a nosotras mismas y buscar algo que lo explique todo (o la parte que estamos tratando de escribir). b) La lógica es capaz de demostrar que las vacas vuelan; la cual cosa no tiene sentido, sino, efectivamente, lógica (que es otra cosa). c) Y la realidad es totalmente inasible y, por lo tanto, no podemos concluir qué sentido tiene (si acaso tuviera alguno de manera global y para todas y todos). Porque lo del sentido, si no lo hemos pensado y digerido, es una ilusión en la que confiamos y nos lleva a decir frases como: “yo creo un mundo comprensible, en el que alguien podrá entrar y entenderme”. Eso es mucho ambicionar, así, de entrada, pero además que ‘yo cree un mundo en el que alguien pueda entrar y del que pueda salir’ no significa que sea un mundo real ni que sea un mundo comprensible y ni siquiera que sea exactamente mío. Por otro lado, en una novela un mundo lógico sería casi surrealista. No existe una novela lógica. La lógica está para demostrar cosas como que “las vacas vuelan”. Pero en literatura, si quieres demostrar que las vacas vuelan hay que lograr que eso suceda. Por lo tanto es pertinente concluir que la lógica no es una medida del sentido. Muchas veces decimos con convicción algo como “eso no se lo creería nadie” o “en la realidad eso no pasa”. ¡Nosotras, nosotros! Que leyendo nos hemos creído tantas cosas y que nos gusta tanto, tanto, repensar la realidad a partir de ellas.

Y aún así la lógica, la realidad y nosotros, nosotras, son suficientes para hacer una novela. Porque en literatura la lógica tiene una función muy específica. En literatura la lógica la aplicamos a cosas muy concretas que tienen que ver con la historia, con el tiempo y con los personajes. Si lo vemos separadamente: el tiempo y los personajes suele creerse que tienen coherencia (algo muy parecido a la lógica); y la historia es lógica porque si pasa una cosa tiene que pasar la siguiente: es totalmente continua y causal (a diferencia de la realidad, que parece ser rabiosamente casual o incomprensiblemente casual). Y a eso es a lo que se agarra el lector. No obstante siga siendo una ilusión: porque el lector sigue siendo capaz de creer que un señor con botas de agua rojas vuela (Superman); que alguien tarda tres páginas en comerse una madalena (Proust); o que sólo se tarda una frase en pasar seis años (elipsis). Ilusiones. La segunda ilusión que debemos tener en cuenta cuando pensamos en la lógica literaria es la autobiografía, que parece tener pleno sentido para quien la escribe porque es su propia vida. Ilusiones. Y la tercera, como ya hemos dicho, es la realidad: la peor asesora literaria posible. La peor y la más molesta. La realidad es cuando decimos “esto pasaría seguro” o “eso no pasó así”, “eso no lo creerá nadie”... La veracidad de esas frases las anula, fácilmente, el personaje de Cortázar al que le salen conejitos por la boca²⁹. Si lo sacas de un cuento y lo pones en un periódico no se lo creería nadie, porque a pesar de lo que suponemos saber sobre su proceso de creación, la literatura es bastante inverosímil. Debemos tener en cuenta esa inverosimilitud. Son dos barómetros diferentes y muy alejados: por un lado la verdad literaria y por otro la afirmación real.

De nuevo, ilusiones.

Así que si ni la realidad ni la lógica ni yo misma somos suficientes para crear sentido, contra lo que se piensa habitualmente, ¿qué crea sentido?

El sentido es la identificación con la verdad. Es lo que nos permite conectarnos a otra persona. Y es la intimidad que se genera, el espacio casi sagrado que ocupan la lectora y la escritora cuando se encuentran. Es más: si no hubiésemos establecido esta relación de intimidad no necesitaríamos generar nada ni sincero ni que fuera verdad. Es ahí donde nace. El interés estético, conseguir que se vea cómo se cumple la intención, levantar el artificio justo, no abusar de recursos reiterativos porque todo lo que es excesivo deja de ser verdad (lo dice la máxima literaria de “menos es más”), todo esto funciona si se genera esa intimidad que emana del sentido. Porque crear sentido es

²⁹ *Bestiario. Carta a una señorita en París*. Julio Cortázar. Alfaguara.

construir la posibilidad de que un lector lea de verdad. Es decir, que vea la vida desde fuera, que se conmueva. Que se implique. Que participe. Que forme parte del proceso creativo. Generar sentido quiere decir que el lector casi, casi, tenga la experiencia de la construcción de la novela. Es como una comunión perfecta. Es abrir una rendija que nos permita ver las cosas radicalmente humanas. Saber que las palabras son insuficientes. Que no bastan. Que es necesaria la lectura. Es necesario que el mensaje llegue y se transforme.

Las grandes novelas que nos interesan tienen que ver con cosas rabiosamente humanas, radicalmente humanas, absolutamente humanas. Cosas que nosotros y nosotras hemos vivido y quizás no hemos sabido expresar. Porque sólo se expresan en comunidad. Es la escritora Cristina Rivera Garza³⁰ quien nos recuerda una y muchas veces que sólo se escribe en comunidad. Que las cosas sólo adquieren sentido cuando pueden llegar a todas, a todos. Porque crear sentido es decirle a alguien: “aquí tienes las herramientas para leer”. Y eso es así porque no. No se puede crear sentido estando sola. Una novela funciona si otra persona es capaz de construir alguna cosa con ella.

¿Y cómo se crea el sentido? Se puede intentar de cuatro modos:

Primero.- Que la novela quiera expresar algo. Que el lector tenga la sensación de entender algo aunque después no le sirva para entender la realidad. Que tenga la experiencia de la lucidez.

Segundo.- Que al lector le sirva. No con un saber utilitario, sino que le sirva para entenderse a sí mismo, para entender el dolor, para entender la historia, para entender la guerra, para entender la tristeza, para entender la humanidad, para entender la crueldad... Que le sirva más allá de sí mismo. La literatura es un saber intelectualmente muy útil, abstractamente muy útil. Pero lo cierto es que entendemos mejor el mundo mientras más leemos.

Tercero.- Que el lector pueda interpretar. Y eso tiene que ver con los códigos de los que ya hemos hablado y a los que volveremos más adelante.

Cuarto.- Que el lector pueda construir. Esto es fundamental.

³⁰ *La novela según los novelistas*. Coordinadora: Cristina Rivera Garza. Participan, entre otros, Jorge Volpi, Ana Clavel, Álvaro Uribe, Rosa Beltrán, Eduardo Antonio Parra y Francesca Gargallo. Fondo de Cultura Económica de España. 2008.

Cielo, rojo, coche, volcán. ¿qué ven? Sin pensar en nada más, lo primero que les venga a la cabeza: ¿Qué ven? Con lo que se puede construir con esos cuatro conceptos podríamos estirar del hilo. Por ejemplo: un coche en una carretera junto al Cañón del Colorado. Y empezar a preguntarnos: ¿a quien le está pasando? Puede ser un hombre o una mujer. ¿Qué edad tiene? ¿El rojo es una amenaza o una puesta de sol? Porque así es como construye el lector: con cosas muy pequeñas. Con cosas muy grandes el lector no tiene espacio suficiente para construir. Por eso las cosas pequeñas se convierten en elementos tan importantes. Y deben ser muy precisos. Cielo, rojo, coche, volcán, mujer despeinada quiere decir una cosa. Cielo rojo, coche volcán, pareja, quiere decir otra cosa. Cielo, rojo, coche volcán, pareja de dos personas transgénero, quiere decir otra. Cielo, rojo, coche, volcán, padre e hijo huyendo, una distinta. Parece confuso, pero es un recurso literario. La escritora manipula para que el lector construya algo. No dices todo lo que está pasando sino que dejas el espacio para que el lector lo construya (y ésa es la manipulación: porque espacio lo has creado tú y tiene los códigos de tu novela). El lector sólo puede darle sentido a algo que construye por sí mismo, por sí misma. Piénsenlo, sólo recordamos las cosas que hemos hecho nosotros. No las cosas que han hecho los otros. O sea, a partir de las cosas que han hecho los demás, nosotros (re)hacemos. Si preguntamos a diez personas adultas de qué eran las casas de los tres cerditos unos dirán que de paja, otros de barro, otros de cañizo, otros de hoja de palma... Y eso pasa porque nosotros sólo recordamos lo que hemos hecho. Y eso es algo que el lector entiende perfectamente cuando lee. No conscientemente, seguro que no. Pero de todos modos lo sabe. Lo sabemos cuando leemos. Por eso entendemos tan claramente los libros que nos han impactado, porque los hemos ido haciendo mientras los leíamos. No porque estén muy bien hechos, sino porque nos han dejan intervenir para hacer(nos)lo nosotras. Sigamos con el cielo, rojo, coche, volcán; añadan: padre e hijo huyendo; añadan: del otro lado de la carretera están secuestrando niños. Y no hace falta mucho más: la lectora sacará las consecuencias de esta información. Y las cosas que le damos, mientras más pequeñas sean serán más significativas para su construcción porque la lectora las considerará más suyas. De hecho, a la lectora le gusta la novela porque es suya. No sólo porque la ha podido interpretar (que también) sino porque está siendo capaz de construirla mientras la lee. Es un movimiento impresionante entre intimidades. De modo que debemos darle a los lectores lo que deben construir, no lo que deben ver o entender o empatizar o interpretar. Lo que les damos le tiene que servir al lector para construir(se) él también en el libro. Es como si interpeláramos, como si le

estuviéramos preguntando: ¿Tú no lo harías? ¿Tú reaccionarías de otro modo? ¿Tú te compadecerías? Y este tipo de preguntas son necesarias para que yo lectora me entienda a mí.

Sentido también es llegar a la conclusión de que lo humano es así. La literatura guarda pequeñas explicaciones. Y lo humano es así. Eso es una manipulación pura, pero es así como se crea un mundo con sentido. Hemos de conseguir que alguien construya porque sólo así generará una verdad. ¿Por qué? Porque es suya. Hemos de utilizar la intención (que es cuando sabes qué quieres hacer, pero no sabes qué quieres decir) porque la creación será un proceso para entenderlo. No olvidemos que escribir es una manera de pensar. Por tanto la intención es: “qué quiero hacer” (no, qué quiero decir) y muchas veces, lo más importante de una novela es que construye la verdad. Que a mí *Crimen y castigo*, por ejemplo, me ha dicho la verdad. En mi formación literaria, la culpa me remite a Raskólnikov, pero lo que significó para el escritor, lo que entendió haciendo esta novela, no lo podemos ni imaginar... O casi. Porque el proceso de creación es parecido a la experiencia que he vivido yo como lectora de esta novela. Con otro ritmo y dedicándole mucho más tiempo (aunque si yo la leo en una o dos semanas, puedo volver muchas veces a la novela porque siempre es verdad). Es como un estuche de tiempo que siempre es verdad. Siempre está vivo. El principio de *Cien años de soledad* no es un artificio, está allí, porque el escritor ha construido una cosa que yo necesitaba para entrar en un mundo. Por eso es mejor el mundo si leemos. Porque encontramos en él muchas puertas y caminos. Leyendo entiendes más la vida y tienes la sensación de que estar más en el mundo. Y el proceso se completa cuando otro construye porque utilizando la creación de sentido como un elemento de creación, al escribir pensamos: “¿Qué construirá el otro con esto que le he dado?”. Porque crear un mundo con sentido es ver inconscientemente lo que estamos haciendo bien y perfeccionarlo. Nuestra intuición entiende perfectamente todo este proceso, por eso podemos hacerlo sin esforzarnos intelectualmente para entenderlo. Simplemente lo hacemos porque el movimiento literario (nuestra inercia) es así.

Durante el proceso de escritura, además, esto se convertirá en un manual de manipulación: ¿Qué quieres que construya el otro? ¿qué quieres que interprete? Estas son preguntas útiles para escribir. ¿Qué quieres decir?, en cambio, no es una pregunta útil sino difícil y a menudo incontestable (no obstante sea la que nos hacemos con más frecuencia). Pero manipular es pensar con toda la precisión posible qué le tengo que dar

al lector para que construya lo que yo necesito que construya para que la novela funcione.

De modo que a la lectora, para crear sentido, le tienen que pasar tres cosas: construir, interpretar y utilizarlo. Le tienen que pasar las tres cosas porque sin ellas no puede generar sentido. Además, necesita el espacio para construir e interpretar. Usemos, de nuevo, el ejemplo recurrente y brutalmente visual de Superman. Su mundo es un lugar donde hay superhéroes, donde se diferencia perfectamente el bien del mal (los buenos son buenos y los malos son malos) y en el que cuando Superman no es superhéroe es un ciudadano. Estos son los códigos básicos. Y con estas tres cosas Superman puede volar, congelar el espacio para castigar a alguien que quiere hacer daño (sin hacerle un daño excesivo él en retorno) y enamorarse. Y para que esto se interprete solo se necesita unas botas de agua y una puerta giratoria. Para que la cruce rápido, se transforme y sea absolutamente consecuente con su idea de la bondad en el mundo. Y cuando este sucede, la espectadora empieza a buscar puertas giratorias cuando hay un problema para que Superman pueda imponer el bien.

En otro ejemplo más complejo, la película *United 93*³¹ pone en evidencia hasta qué punto el espectador es capaz de reinterpretar lo que ya sabe y hasta que punto tienen poca importancia la lógica, la realidad y nosotros. *United 93* es el nombre del cuarto vuelo que salió con terroristas dentro (or so they say) el 11 de septiembre de 2001. Se dirigía a la Casa Blanca o al Capitolio, pero se estrelló con todos los pasajeros en un campo en Pensilvania porque la tripulación y los viajeros y viajeras enfrentaron a los terroristas. La película narra lo que ocurre en el interior del avión, y algunos de los actores y actrices son familiares de personas que murieron en ese vuelo y que habían contactado por teléfono con ellos y ellas antes de estrellarse. Dicho esto, la película se comienza a ver sabiendo de antemano lo que pasó, pero hay un momento en el que se puede pensar que la tripulación, las pasajeras, los pasajeros e incluso los terroristas se pueden salvar. Por eso debemos preguntarnos: ¿Hasta que punto nos puede hacer dudar la literatura de la realidad? Mucho. Muchísimo (por suerte). Y uno de los principales recursos para lograrlo es trastocando el tiempo. Porque en la literatura seis años equivalen a una frase de tres palabras: Pasan seis años. Menos de un minuto de lectura. Una aceptación sin cuestionamiento. Lo que podría llevarnos a creer que en la literatura el tiempo no tiene consistencia. Y que eso permite que el lector lo interprete, aunque no

³¹ *United 93*. Dirigida por Paul Greengrass. USA 2006.

sea consciente. De modo que sí, una escritora puede hacer creer a una lectora cualquier cosa. Por ejemplo: que los hombres vuelan. Si la lectora lo construye y lo interpreta, vuelan. No porque tú le hayas dicho: “Aquí los hombre vuelan”. Sino porque le has demostrado cómo le hacen y le has dado la opción de construirlo. Créerselo porque es capaz de construirlo. Y esto, aparte de un intercambio intelectual y emocional maravilloso, es una forma de hablar para construirnos y construir también nuestras sociedades; porque la literatura las interviene mucho más de lo que solemos pensar.

La literatura no es una religión (aunque compartan recursos y merezcan adoraciones similares, según quién lo considere). No podemos usar frases convincentes y basta como “Dios es bueno” o “Lo primero fue el verbo”. Porque lo único que se cree el lector es lo que él mismo interpreta. No lo que tú le dices. Por eso no es como una religión: No basta con decir que dios es bueno. Deberías también mostrar de qué dios se trata, como vive y a que horas duerme.

Primero: quiere decir algo	
Segundo: que sirva	Humano
Tercero: que interprete	Códigos
Cuarto: que construya	Lectura

Eso es lo que la lectora necesita para crear sentido. Y si no lo hace ella no tendrá sentido. La escritora, cuando escribe, siempre está intentando crear sentido. Los niños tienen la sensación clarísima que alguien ha de interpretar lo que ellos dicen y procuran proporcionar todos los códigos. Todos tratamos de darnos a entender constantemente. Es inherente al lenguaje y es inherente a la ética. No me cuentes solo las cosas. Dame pistas para que yo las pueda interpretar.

De lo que se trataría no es de decir. “ahora tengo que hacer esto”, sino que se trataría de decir “voy a ver como he intentado hacer esto hasta ahora y convertirlo en una herramienta”. El escritor siempre intenta que el lector construya y que interprete. Que quiera decir alguna cosa es simplemente un proceso al que el lector llega. El lector no recibe cosas, las construye. No se queda esperando. Lo que hace lo hace porque es capaz de construir un mundo. La religión, que tiene muchos recursos literarios, se basa mucho en esto. Ejemplo, un teólogo que dice: “que dios existe es evidente ¿no oyes

trinar a los pájaros?” Eso, que es una interpretación primaria, puede complejizarse hasta el extremo de ser capaces de entender a un asesino o a un asesino en serie.

Por ejemplo: la guerra de México. Yo quiero explicar eso que estoy viviendo. Es brutal, es descarnado. Y no solo quiero que lo entiendan afuera, sino también entenderlo yo. ¿qué he de hacer para que el otro lo entienda?. He de construirle algo que le permita tener esta experiencia. Hay que saber de qué está hecha esta experiencia. De miedo, de tristeza, de desolación, de esperanza, de hermandad, de empatía, de comunión y de muchas otras cosas. Por eso en la novela sobre el narco dudé varios años sobre la voz. Porque depende a quien se lo diga construirá una cosa u otra. Primero la explicaba un narco, después un ranchero. Ninguna servía. Finalmente dije: nosotros el pueblo de México. ¿por qué? Porque tú, lector, formas parte de nosotros el pueblo de México. Yo, escribiendo la novela, puedo entender por qué estamos en guerra o tener la sensación de una guerra mientras la vivimos. Yo ¿qué quería?. Yo quería habitar ese momento. Esa era mi intención. Yo quería vivir allí dentro. Y me di cuenta que eso era lo que han venido haciendo el narcotráfico y el mercado negro desde hace más de cien años. Yo hice lo mismo., vivir dentro, desde otro ángulo. Lo importante es que yo formo parte de esto. Usted que está leyendo, y yo, el pueblo de México, queremos hacer posible que esto se pueda entender. El lenguaje nos permite entender el horror. Conclusión: una guerra no es un hongo, una guerra es algo reseguible y evitable. La intención era poder vivir algo y entenderlo.

Lo que yo puedo manipular como escritora es que el lector la construya y la interprete. La intención se convierte entonces en una cosa práctica . Yo puedo construir eso (la familia de mi padre) para que un lector entienda la familia de la que vengo y la pueda contemplar sin los prejuicios de clase.

En realidad lo que tenemos que preguntarnos es ¿qué quiero entender? Y esta pregunta la has de desglosar en ¿qué quiero hacer? O ¿qué puedo hacer? Es decir, ¿qué haré para el otro construya? ¿Y qué haré para que el otro interprete?

Mucha gente tiene esta aparente necesidad de saber que quiere decir. Cuando en realidad tenemos poco que decir y en cada novela es necesario volver a hacer ese proceso. Escribir es pensar. Lo que podemos, por tanto, es manipular al lector porque la literatura es un proceso que se da sólo en comunidad. Si yo hago un texto sin posibilidad de lectura estoy ahogando la posibilidad de la lectora de participar en la construcción. Querer controlar lo que debe imaginar el lector es no dejarlo leer. Es pensar que el libro

es sólo del escritor. El libro tiene sentido cuando existe al menos una posibilidad de lectura. Si no es interpretable no es una novela: es una historia. Decir posibilidades de lectura supone que el lector puede ir más lejos y hasta donde considere conveniente. No existen límites. Es muy difícil saber que hará el lector con lo que tú le proporcionas. El lector hará las cosas que él necesite en aquel momento. Porque como Tolstoi decía: cuenta la historia del mundo y no estarás contando nada, cuenta la historia de tu pueblo y estarás contando la historia del mundo.

Lo que hemos de pensar en relación con el sentido es lo siguiente: ¿qué hará el lector con los elementos que yo le doy? Y no puedes prever las conclusiones a la que llegará, pero sí ver hacia donde puede ir. No podemos controlar la imaginación del lector. El lector utiliza su imaginación para leer, que quiere decir construir un mundo con los materiales que el escritor le proporciona. De tal modo que generar sentido es dejar que el lector lea el libro. Y eso es así porque no se puede explicar la verdad. Sólo se puede escribir algo que permita extraer una verdad que no sea anecdótica y que permita entender lo humano o esencialmente humano (lo universal). En Grecia, se estudiaba el concepto de *kalokagatia*, que significa que algo es, a la vez, bueno, bello y verdadero. Y se decía que el arte tendía a la *kalokagatia*. Bello, en un sentido ético, estético y verdadero. Porque hay un sentido ético y estético que a nosotros nos define en la vida; y porque la literatura tiene que construir la verdad. Que sin duda tiene que ver con la ética y la estética. Pero la ética y la estética dependen de millones de cosas. La ética no es la moralidad, la ética es un posicionamiento frente a una situación social. Porque en realidad construir lo humano es construir todo lo humano. Radicalmente humano y no hermosamente humano. Lo humano no es sólo la parte que nos gusta de nosotras mismas.

Crear un mundo con sentido, por tanto, es construir el túnel por el que deben pasar los textos para convertirse en novelas. Porque crear sentido es un conjunto y aglutina muchas de las cosas que han estado haciendo. No es una cosa aislada pero yo creo que deben detenerse a pensarlo porque hay que diferenciarlo de otros procesos que ya han hecho y también para diferenciarlo, porque uno de los problemas es que lo pensamos de una manera muy personal, como si el sentido fuera algo muy personal. Y no lo es. De hecho, María Moliner dice que crear sentido es conmovier en lugar de hacer algo lógico. Es una definición maravillosa. Y que rompe la idea de que crear sentido es poner lógica en el texto. Nada más alejado.

Los tres referentes que tendríamos para crear sentido serían:

- 1) la autobiografía es decir, que para nosotros mismos tenemos sentido;
- 2) la lógica, que es algo que nos parece que es un sentido que casi compartimos con los demás, de hecho la lógica es una manera de demostrar que las vacas vuelan;
- 3) y la realidad que es algo totalmente inasible que creemos que tiene sentido.

Pero ninguna de estas tres cosas es un referente al que recurrir. Lo del sentido es una ilusión que nos creemos y por eso decimos: “yo creo un mundo comprensible en el sentido de que alguien podrá entrar y entenderlo”. Esto no quiere decir ni que sea un mundo real ni un mundo lógico. Porque un mundo lógico en una novela sería absolutamente surrealista. No hay una novela lógica. La lógica está para demostrar cosas como por ejemplo, que las vacas vuelan. Me acuerdo de un maestro de Lógica que me decía, harto de mi incapacidad para creerme los silogismos: “Si yo digo que las vacas vuelan, las vacas vuelan”. Y yo le preguntaba: “¿Pero cómo vuelan?”. Porque en la literatura si queremos demostrar que las vacas vuelan, que sin duda pueden volar, tenemos que hacer que ocurra. Es decir que la lógica no es una medida del sentido. Aunque muchas veces digamos: “eso no se lo creería nadie”, “eso en la realidad no pasa”, “eso no sucede así”, o peor aún: “sucede así porque yo lo he vivido”. Muchas frases casi hechas que pondrían por delante de la literatura la lógica, la realidad y esta ilusión de que el sentido es lo que yo, de manera individual, creo. Por lo tanto, las medidas que tenemos para calcular nuestra ilusión de posibilidad (la lógica, la realidad y nosotros mismos) son algo que únicamente nosotros tenemos la sensación de entender. Por eso es que digo que el sentido no lo ponemos nosotros; porque ninguna de estas tres cosas por sí mismas son suficientes para hacer una novela.

En literatura, la lógica la aplicamos para cosas muy concretas que tiene que ver con la historia, el tiempo y los personajes. El tiempo y los personajes tienen coherencia, que es algo muy parecido y se encuentra en muchos aspectos con la lógica. La historia que sucede en nuestras novelas es lógica pura porque si pasa una cosa, tiene que pasar la siguiente. Es totalmente continuo, que es lo que la hace lógica. Y a esto es lo que se agarra el lector, y está bien, porque esa es su manera de seguir un recorrido para creerse algo. Para creerse algo que le estamos contando. Pero es una ilusión, porque en realidad el lector, y nosotros como lectores, somos capaces de creernos que una vaca o un señor con botas rojas vuelan. O que alguien tarda tres páginas en comerse una magdalena

(como en el libro de Proust) y en cambio solo tarda una frase en pasar seis años como cuando dice: “seis años más tarde”. Todo esto, como pueden ver, es una ilusión.

La otra ilusión es la autobiografía. Nosotros creemos que nuestra vida tiene sentido porque nos ha ocurrido a nosotros. Pero nosotros, vistos por otra persona, somos muy incomprensibles. De hecho, nosotras, incluso vistas por nosotras mismas, muy de cerca, somos incomprensibles. Nuestra vida es continua pero no tiene mucho sentido. Más allá de las creencias de cada quien, de las razones por las que creemos que ocurre, nuestra vida no es propiamente lógica. Ni es lógica ni es comprensible. Muchas veces decimos frases como: “la realidad supera a la ficción” o “si esto pasara en una novela, nadie se lo creería” porque nuestra vida, nuestra autobiografía no tiene mucho sentido. O por lo menos no un sentido que podamos construir.

Y la tercera ilusión con las que les decía que tratamos de construir sentido en nuestras novelas es la realidad; sin duda, la peor asesora literaria. La realidad es cuando decimos: “esto pasaría así” o “esto pasó de este modo” o “eso no se lo cree nadie”. Pero estas frases se anulan y pierden credibilidad cuando un personaje de Cortázar consigue que le salgan conejitos por la boca y nosotros no lo ponemos en duda. Si esto lo sacamos de un cuento y lo ponemos en un periódico no se lo creería nadie. Pero la literatura puede sustentar lo que en la realidad sería inverosímil.

Por lo tanto, ni la lógica, ni nosotros mismos, ni la realidad somos suficientes para crear sentido; en contra de lo que creemos pensar. Si estas tres cosas no bastan para crear sentido, ¿qué creen ustedes que logra crear sentido en una novela?

Cuando les pregunto a los alumnos y a las alumnas presenciales cómo creen que están generando sentido, normalmente dicen cosas como que el sentido sale del tema, o que el sentido es que acaben de leer el libro, o que lo identifiquen con la verdad, o el momento en que se conecta con el otro, o el hecho de escribir de manera sincera, o la sinceridad, o que el lector nunca pierda la idea ni el hilo conductor o que la lectura es el último acto íntimo de sentido que nos queda. Y en efecto es en ese acto de intimidad entre el lector y el escritor donde hay más verdad que sinceridad.

El sentido también puede generarlo el interés estético, construir la verdad es realizar la intención o construir un artificio justo o que nada sea reiterativo o que todo lo que es excesivo deje de ser verdad... Todas estas son respuestas que me han dado alumnas y alumnos que se toman muy en serio el proceso de escritura. Y yo siempre les

respondo que aunque lo que dicen es verdad, parece que supieran de entrada qué es lo que quieren hacer. Que lo supieran de inicio, antes de comenzar a hacerlo. Y esto, que es algo que nos ocurre a todos, es en verdad extraño. No solo porque de entrada no se es plenamente consciente de la intención de la literatura. Si no porque si de entrada fuéramos conscientes de lo que queremos hacer, no sería necesario hacerlo y podríamos construirlo de otro modo. Y esto no es así porque es en el proceso de la propia escritura, es en la manera de pensar que es la literatura donde descubrimos qué es lo que queremos hacer y qué es lo que tenemos que transmitir.

De manera que, “en manzanas”, como se dice en México (más o menos lo que en España es “al grano”), crear sentido sería construir la posibilidad de que un lector lea de verdad. No *mi* verdad. Si no *de* verdad. Es decir que vea la vida desde fuera, que se conmueva, que se implique, que participe, que forme parte del proceso creativo. Crear sentido quiere decir que el lector, casi casi, tenga la experiencia de que está construyendo una novela. Es como una comunión perfecta. Es un encuentro muy hermoso entre dos personas. Es como abrir una rendija que nos permite ver las cosas de una manera radicalmente humanas. Encontrarnos ahí. Darnos cuenta de que las palabras son insuficientes. Que con las palabras no basta. Se necesita de la lectura porque es necesario que el mensaje llegue y se transforme.

No solo que llegue.

En realidad, las grandes novelas que nos interesan tienen que ver con cosas rabiosamente humanas, radicalmente humanas y absolutamente humanas. Cosas que nosotros hemos sentido y que no hemos sabido expresar. Porque solo se expresan en comunidad. Porque escribir es un acto de comunidad y de encuentro. Y las cosas solo adquieren sentido cuando pueden llegar a otro y ese otro la transforma. Cuando no tienen que ver solo con nosotros mismos. Crear sentido, a fin de cuentas, sería decirle a alguien que tiene muchas ganas de leer cosas buenas: “aquí tienes las herramientas para leerlo”. Porque no se puede crear sentido de manera individual.

Lo más autobiográfico de una novela suele ser el tema y el espacio. De hecho, la otra persona participa en la creación de este sentido porque puede reconocer el tema y el espacio, e incluso puede confundirlos con un espacio propio y empatizar con un tema que también le preocupe. Esto es lo más autobiográfico de lo que compartimos. Pero el resto es parejo. Una novela solo funciona si el otro es capaz de construir alguna cosa con el texto que le estamos pidiendo que lea.

Y se puede crear sentido intentando hacer 4 cosas:

1) Que la novela quiera decir algo. No que yo tenga un mensaje y se lo voy a dar a alguien. Si no que el lector tenga la sensación de que entender algo, porque aunque ese algo no sea la realidad es un acto importante en sí mismo. Luego lo puede usar o no para cambiar su opinión de la realidad. Pero el acto de entender a otra persona es algo importantísimo. Que una novela quiera decir algo quiere decir que logra que el lector tenga esta experiencia de la certeza. De tal modo que hemos de intentar, cuando escribimos, que la novela para el lector quiera decir algo. No transmitir un mensaje sino decir algo para sí mismo. Nuestra novela es su manera de encontrarlo.

2) La segunda cosa que crea sentido es que, a la lectora, leer nuestra novela, le sirva para algo. No como un saber utilitario si no que le sirva para entenderse a sí misma, para entender el dolor, para entender la historia, para entender la guerra, para entender la tristeza, la felicidad, la humanidad, la crueldad, la alegría, la esperanza. Que le sirva. Es un saber intelectualmente muy útil y abstractamente muy útil. Pragmáticamente a veces no sabemos desgranarlo. Pero somos conscientes, y por eso escribimos y fomentamos el gusto por la lectura, que entendemos mejor el mundo mientras más leemos.

3) La tercera cosa que logra crear sentido es que el lector pueda interpretar la novela. Y aquí esto no significa que pueda interpretar cuáles son las verdades, cuáles son los códigos que hay en esa novela. Sino que pueda interpretar la novela como una sociedad posible, como un mundo posible. Como si fuera posible, de hecho, extrapolarlo.

4) Y el cuarto recurso, y el más importante para crear sentido, es que el lector pueda construir. Que el lector pueda construir e insisto, es la máxima aspiración de una novela: que la lectora tenga la sensación de estarla escribiendo a medida que la lee. Cuando esto ocurre, aparte de que es una lectura muy ética, la sensación de asombro aumenta. Y lo que más nos inspira a quedarnos en el lugar del otro es esta sensación de asombro.

Les voy a poner como ejemplo cuatro palabras: cielo, rojo, coche, volcán. ¿Qué han visto? Con estos cuatro conceptos tan pequeños se puede construir algo de lo que podemos empezar a jalar. Por ejemplo: un coche en una carretera junto al Cañón del Colorado. ¿A quién le está ocurriendo? Puede ser un hombre o una mujer ¿Qué edad

tiene? Puede ser entre treinta o cuarenta. Eso es lo que va construyendo el lector. Si decimos: cielo, rojo, coche, volcán. El lector construye inmediatamente un lugar en el que estas cuatro cosas son fundamentales y de ahí, si le empezáramos a preguntar, él podría ir contestando la historia. Casi que ni nos necesitaría. ¿Qué es, una amenaza o una puesta de sol? ¿Una huida o un encuentro? Así es como construye el lector, a esta velocidad. Y con cosas muy pequeñas. Con cosas muy grandes, con verdades absolutas, con vistas panorámicas, a la lectora le queda muy poco espacio para construir. Entonces, nosotros añadimos cosas pequeñas en las que el lector se va a fijar. Tenemos que ser muy cautelosos con qué cosas añadimos porque si decimos cielo, rojo, coche, volcán, mujer despeinada, quiere decir una cosa. Cielo, rojo, coche, volcán, pareja, quiere decir otra. Cielo rojo, coche, volcán, gris es otra. Cielo, rojo, coche, volcán, padre e hijo otra. Lo que hace la escritora es manipular al lector eligiendo las palabras exactas para que construya este sentido del que estamos hablando. No le decimos lo que está pasando si no que lo manipulamos para que él tenga la sensación de estarlo construyendo. Porque el lector solo se creará una novela y solo le encontrará sentido si tiene la sensación de estarla construyendo él. Y esto es algo fascinante en lo que pensamos muy poco. Nosotros, como lectores, solo recordamos las cosas que hemos hecho nosotros. No las cosas que han hecho los demás. O dicho de otro modo, a partir de las cosas que han hecho los demás, nosotros hacemos cosas nuevas. Es evidente, por ejemplo, en la literatura infantil. Si hablamos del cuento de los tres cerditos, y decimos que “la primera casa era de paja”, habrá quien la haya hecho con otro material: “No. Era de barro”. O si en la Caperucita decimos que “el lobo sí se comió a la abuela”, no falla: alguien dirá que no, “no se la comió”. Cada quien tiene su opinión de cómo recordamos las cosas. Y esto es porque recordamos las cosas como nosotras las hemos asumido. Eso es algo que la lectora entiende perfectamente cuando no se lo contamos. Y es que no hace falta contárselo. Nosotros, como lectores, entendemos perfectamente que esto sucede así. Por eso entendemos tan claramente los libros que nos han impactado, porque los hemos ido haciendo mientras los leíamos. No solo porque estén muy bien hechos si no porque nos han dejado espacio para construirlo nosotros. Es muy importante tomar eso en cuenta, fundamental abrir espacios para que el lector pueda decir: “ah, esto ya la entendí porque deduje lo que se tenía que deducir”. Y nosotros prever qué se podrá deducir poniendo las cosas de un modo o de otro. Porque al lector le gustan las novelas porque son suyas. Única y exclusivamente. Y que son suyas quiere decir que él las ha interpretado. Nosotros le hemos dado los elementos para que construya y los hemos puesto de tal

modo que logramos que lo entienda de cierta forma o de otra. Lo que no hacemos es dárselo masticado porque el lector ni es un voyeur, ni es un bebe. No necesita que le digamos cómo tiene que leer, qué tiene que interpretar, qué tiene que entender. El lector, y este es un consejo de Julio Cortázar, es el ser más inteligente.

Que le sirva una novela a un lector quiere decir que se siente interpelado. Que leyendo se pregunte: yo cómo lo hubiera hecho. O “yo también lo hubiera hecho”. O “yo no hubiera hecho esto de esta manera”. Y todo esto le sirve para entenderse a ella, a sí misma. Es muy importante: A nosotras escribir nos sirve para entendernos a nosotras mismas y al lector le sirve para entenderse a si mismo. Y eso no es poco.

De hecho, es muchísimo.

9. Cómo funciona la lectura

Normalmente cuando escribimos tenemos la sensación de que cualquier esfuerzo que hagamos para que el texto funcione, cualquier idea que tengamos, cualquier guiño, cualquier juego de palabras, cualquier cosa que tengamos que pensar, si nos sale de una manera intuitiva, el lector lo va a saber. El lector se va a dar cuenta de que hemos pensado algo para hacerlo entrar en el juego y va a entender el juego así de inmediato. Esto, lamento decirles, no sucede así. Y no sucede así porque el lector construye el texto a medida que lo va leyendo, con sus propias herramientas y usando lo que es él, lo que él trae, pero nosotras no podemos saber lo que trae cada lector distinto porque depende del momento, de la emoción, de millones de cosas. Lo que sí es una constante en el lector es su capacidad de velocidad vertiginosa. Si yo les digo ahorita: “Mozambique, 1970, ruedas de plástico quemadas en una carretera”, ustedes ya tienen un mundo en donde entrar. Si les digo: “Rojo. Niña. Cometa/Papalote” saben donde tienen que entrar. Y esto sucede así porque con lo que tenemos, con los pocos elementos que tenemos como lectoras, aportamos nuestro mundo al texto y construimos un mundo literario a muchísima velocidad. Aunque, más simplemente: esto sucede así porque la lectura funciona así. Esto es porque muchas de las cosas que pensamos que el lector necesita detectar para poder usarlas en el texto, no van a funcionar. Es decir, que hay que hacer una especie de jerarquía que necesitamos que el lector perciba.

Inventamos cien recursos literarios para hacer una novela: Desde “cómo hacer que le caiga bien el vecino del protagonista” hasta “de qué modo consigo que el lector aquí se ponga nervioso”. Si inventamos cien recursos literarios, un buen lector se percatará de veinte. Y otro buen lector de otros veinte. Y una crítica literaria a lo mejor se percatará de treinta. Y un estudiante de doctorado que se dedique a hacer una tesis de doctorado de nuestro trabajo, de cincuenta. Pero, en general, el lector no se detiene a ver qué recursos hemos utilizado para poder construir un texto sino que con lo que le vamos dando va construyendo a esta velocidad desbordada, absolutamente desbordada. Esto por un lado. Tenemos que tener presente que el lector construye mucho más rápido de lo que lee. Esto quiere decir dos cosas: que hay muchos recursos que nos desilusionará que no vea, pero que no va a ver; por un lado. Y por otro lado que hay muchas cosas que nosotros ponemos en un texto y luego no utilizamos y que el lector se defraudará cuando vea que no las hemos utilizado porque de algún modo, le estamos reclamando que

ponga su atención en algo que no sirve. Por ejemplo, si nosotros decimos tres veces que en una casa hay un teléfono de color rojo porque a nosotras cuando éramos pequeñas nos llamaba la atención un teléfono de color rojo que había en la casa de nuestros abuelos, por decir algo, cuando no lo usemos el lector se sentirá defraudado porque inconscientemente, y con razón, pensará: “¿por qué ha hecho que yo me fije en esto si luego no lo va a utilizar?”. Así que tenemos que pensar muy bien qué le estamos pidiendo a un lector que haga en nuestro texto. Para que él tenga la sensación de que leer ese texto es un hecho absolutamente natural que le sale sin esfuerzo. Sin esfuerzo me refiero a que puede encontrar en el texto todos los elementos que necesita para construirlo y que no estamos abusando de él. Creo que esta es una máxima literaria. Hay que tratar al lector como si fuera el ser más inteligente del planeta, que probablemente lo sea porque es capaz de condensar el mundo en algo y hacerlo comprensible. Por lo tanto hay que tratarlo como ese momento de esa persona que es. Es decir, alguien muy inteligente que está fijando su atención en algo que nosotros hemos hecho y sin abusar de él. No tratar de hacer un virtuosismo para deslumbrarlo ni apantallararlo. Y esto, tenemos que hacerlo consciente, ocurre a menudo. Ocurre con el lenguaje que utilizamos que a veces nos parece súper bonito pero no quiere decir nada. Yo recuerdo siempre una frase de Baudrillard, el filósofo francés que dice: “el tiempo es el maullido de un gato”. Es cierto. Pero el tiempo también es abrir un microondas o darle un golpe a una mesa, sucede que no suena tan bonito. Es más bonito decir “el tiempo es el maullido de un gato” que decir “el tiempo es lo que tardamos en abrir una botella de Coca Cola” porque ya no tiene ninguna especie de romanticismo ni literatura ni nada. Y la mala educación literaria nos lleva a pensar que siempre hay algo de romántico detrás de los textos buenos.

Así que por un lado abusamos del lenguaje y la lectora lo nota. Y, por otro lado, abusamos también del contenido. En el sentido de que, muchas veces no le damos la información que necesita en el momento para construir porque creemos que de esta manera generamos una intriga que hará que se quede... No es cierto. Hay que dosificar la información de tal modo que la lectora vaya teniendo la que necesita para construir en cada momento. Y eso llevado al otro extremo provoca lo que una vez en un programa de radio en el que estaba participando, alguien llamó “efecto candelabro”. Que es: yo escribo una novela que sucede en el siglo XVII en Francia y para hacer esta novela hago una investigación sobre los candelabros que iluminaban los palacios de la zona del Loira francesa. Hago una investigación, voy al museo del candelabro, leo todo lo que

encuentro e incluso acabo comprándome un candelabro por fetichismo literario... Hago todo este recorrido en torno al candelabro y cuando llego a la novela me doy cuenta de que no necesitaba todo aquello, pero como ya lo investigué lo cuento porque yo me eché ese viaje, me costó ese esfuerzo y necesito que el lector lo entienda. Otra forma de abusar del lector. El equivalente a decir: “Lo siento, me fui al museo del candelabro, que es un lugar lejísimos y me leí no sé cuántas páginas sobre los candelabros y las estrategias de iluminación de los palacios franceses y ahora tú lo vas a escuchar”.

Todas estas cosas logran que nosotros vayamos perdiendo credibilidad. Cuando creemos que es más importante nuestra emoción que la emoción del lector y nuestra atención que la atención del lector, vamos perdiendo credibilidad. Porque el lector dice: “Sí, es bonito. Está bien dicho el tiempo es el sonido de un gato”; pero el texto solo sirve si yo lo puedo utilizar para construir el mundo como lectora, si no es una muestra de virtuosismo. Y yo, como lectora paso una muestra de virtuosismo, otra muestra de virtuosismo y quizás una más; pero a la quinta siento que el texto no lo estamos construyendo juntos y yo necesito formar parte de este proceso. Necesito como lectora estar incluida. Y si tú escritor no me incluyes a mí, lector, no estás escribiendo una novela. Estás haciendo un acto de onanismo literario muy poco útil para el mundo fuera de uno mismo.

Para incluir al lector en el texto, en cambio, debemos pensar que la lectura funciona a la velocidad vertiginosa que les decía. Pensar de verdad qué necesitamos que utilice el lector para construir nuestra novela. Y lo que necesitamos que utilice el lector para construir nuestra novela, ponerlo. Esto en literatura, sobre todo en algunos países de América Latina, se llama “sembrar”. Es decir que si nosotros ponemos dos veces el teléfono rojo que usaban mis abuelas para llamar cuando yo era chiquita, lo voy a tener que utilizar. En algún momento tiene que sonar. O yo lo tengo que utilizar para hablar. Porque, acuérdense que la literatura es causal y la vida es casual, a pesar de que encontremos explicaciones astrológicas, religiosas, antropológicas. Y este pacto de causalidad, el lector lo entiende perfecto. Obviamente, la literatura es un tipo de manipulación. Es artificial. No existe. Y nosotros decidimos en lo que queremos que se fije el lector. Pero una vez que hemos decidido que el lector se fije en algo, una vez que tratemos de atrapar la mirada del lector y ponerla en algún sitio, cuando esto sucede, tenemos que darle algo que pueda utilizar. Lo que no podemos hacer es utilizar la mirada del lector por capricho, porque en la situación de escritoras podemos hacerlo, o

para hablarle solo de nosotros mismos. No. Tenemos que hablar de nosotros, incluyendo al lector. Lo resumía Tolstoi: “cuenta la historia del mundo y no estarás contando nada. Cuenta la historia de tu pueblo y estarás contando la historia del mundo”. Si tú escribes de verdad, profundamente, sobre la relación con tu pueblo de una manera muy íntima, el lector logrará entrar en el suyo. Si tú, en lugar de esto, tratas de hablar de cómo es la vida en los pueblos y qué certezas tenemos la gente que hemos crecido en un entorno rural que una persona urbana no sabe entender, por ejemplo, el lector saldrá. De entrada porque no sabemos quién es el lector. Y segundo porque esta no es la misión de una novela. Lo que deberíamos hacer cuando escribimos sería más una cuestión más ética, decirle al lector: “Pásale, entra a mirar. Checa lo que hay aquí y ve a ti que te ocurre por leer esto”. No pensar de inicio qué le va a ocurrir al lector por leer nuestro texto.

Y para que construya lo que nosotros necesitamos que construya acuérdense de la máxima literaria de que menos es más: muchos elementos cierran el acceso y pocos lo permiten. Los elementos concretos más que panorámicos. Si nosotros decimos: “Imagínense el Zócalo de México a las cinco de la tarde el Día de la Independencia” o “Imagínense las ramblas de Barcelona durante agosto”, estamos proponiendo visiones muy generales del mundo. El lector no nos necesita para construir estas imágenes panorámicas y generales porque ya las tiene. Las tiene igual que las tenemos nosotros. El lector nos necesita para que le digamos cómo entrar ahí. Que le digamos: “imagínense que en el Zócalo de la ciudad de México, el Día de la Independencia, a las cinco de la tarde hay un niño que quiere regresar a casa antes de que se llene el Zócalo porque olvidó el gato encerrado en el armario y se acordó que ahí dentro tiene un bote de goma blanca y teme que el gato pueda morir y la mamá no lo quiere llevar a la casa porque quiere dar el grito de Independencia”. Esta es una manera de ver lleno el Zócalo, que es distinta a decir: “zócalo, día de la independencia, tres horas antes del grito”.

De modo que piensen no en ustedes, no todavía en sus historias; sí en sus lectores. Vean qué les están pidiendo que hagan y para qué. Y qué elementos le dan para que consigan hacer eso que le están pidiendo. No se vale, después, decir que una lectora no entendió una novela. En todo caso, nosotras no nos explicamos bien y si lo hubiéramos pensado de inicio, probablemente, lo hubiésemos construido mejor.

CONVERSACIÓN EN CLASE CON ALUMNAS Y ALUMNOS – 2

LOLITA: ¿Alumna E, cómo empiezas a hacer una novela con todo lo que tienes? Tienes mucho, eh.

Alumna E: Pues yo siento que no tengo nada.

L: ¿En serio? Tienen mucho... ¿Y ahora cómo empiezan?

Alumna E: No lo sé. Tú dices a gajos, a trozos. Como una mandarina.

L: ¿Y tú que dices?

Alumna: No lo sé. No me siento todavía preparada para empezar.

L: Pero si empezaras ahora, ¿por dónde empezarías?

Alumna E: Creo que empezaría por anécdotas. Explicando momentos, situaciones.

L: O sea, historia. ¿Y tú, Alumna N? ¿Por dónde empezarías a escribir?

Alumna N: ¿Por dónde? No sé... Creo que empezaría a definir. Ya sé más o menos lo que quiero escribir, así que empezaría buscando como la aproximación a eso que quiero decir: la historia, quién la va a contar o por dónde voy a entrar.

L: ¿Eso lo pensarías?

Alumna N: Yo quiero escribir del amor, ya ustedes saben. Listo. Voy a escribir sobre eso, pero ¿desde dónde? Es lo que yo empezaría a preguntarme.

L: ¿Escribiéndolo o pensándolo?

Alumna N: Pensándolo. Haciendo gráficas o dibujitos. De todas formas, yo creo que tiene que haber una línea de tiempo porque la historia tiene que ser algo lógico. Y tengo que saber cuál es la historia, cuál es el tiempo. Voy a hablar aquí o allá. Quién la va a contar.

L: Entonces, empezarías también por la historia.

Alumna N: No, porque ya la tengo clara.

L: ¿Y tú, Alumna E?

Alumna: Yo ya empecé un poco.

L: ¿Ya empezaste?

Alumna: Sí, empecé antes de apuntarme aquí. Y vi que no sabía escribir y dije: me voy a apuntar al curso de Lolita. Pero antes había empezado a contar el día de la muerte.

L: ¿Y tú, Alumna GV? Por dónde empezarías?

Alumna GV: Creo que sigo demasiado dispersa.

L: ¡Tienen que estar dispersas! Al inicio de la escritura tienen que mantenerse dispersas todo el tiempo que puedan. Pero contéstame sin pensar en tu novela, si no en cómo se empieza a hacer una novela. En general.

Alumna GV: Tal vez investigando un poco. No sé.

L: ¿Sobre qué?

Alumna GV: Yo había encontrado algo que hablaba de lo sublime y de la soledad.

L: ¿Y tú GP?

Alumna GP: A mí me pasa que siempre empiezo así como en pedazos. Como si fueran piezas de rompecabezas que después las voy pensando, indagando y de a poquito van juntándose. Es como si estuviera el rompecabezas sin armar.

L: ¿Pero escribes qué?

Alumna: Me pasa cuando escribo. Cuando tengo la idea de un cuento o de una novela.

L: ¿Pero qué cosa escribes, por dónde comienzas a escribir?

Alumna: Siempre empiezo por un fragmento disperso. Una escena.

L: ¿Hay historia?

Alumna: Hay como la descripción de una situación. Es como si fuera una foto que a mí me aparece. Y de ahí empiezo a indagar. Quiénes son, en dónde están, por qué, para qué. Y de a pocos le encuentro el alma a la historia, digamos. Más allá de la anécdota, le encuentro el alma que es lo que le estamos buscando ahora. Yo lo llamo así, como el alma de la historia.

L: ¿Y tú, M?

M: Bueno yo he pensado muchos comienzos. La verdad no me acabo de decidir. Pero he pensado que quizá un buen comienzo sería un capítulo donde se narre en paralelo, que se vaya de una historia a la otra, del padre jugando en un casino, apostando dinero, y la madre comprando compulsivamente; luego hacer como un flashback y volver e ir de una historia a la otra como para señalar la problemática principal o una de las problemáticas principales. No sé, es lo que se me ha ocurrido. Pero la verdad es que no lo sé.

L: ¿Y tú, S?

S: Bueno, a mí lo que me falta es mucho contexto histórico, ¿ves? Porque ya la historia ya la sé, es una historia popular. Ahora la historia del personaje principal... sé en qué año nació, en 1538 y sé dónde nació, pero cómo aprendió herbolaria no lo sé. No sé cosas porque no sé cosas concretas.

L: O sea, en general empezarían casi todas, buscando o la lógica de una historia sobre la que encimarse para poder atravesar un mundo o un personaje muy interesante o tratando de investigar sobre una emoción. Cuando escribimos hay una tentación constante, que es la historia. La historia sería el diablo, en este momento de la escritura. Porque cuando comenzamos a escribir tenemos la sensación, nos damos cuenta hasta qué punto somos incomprensibles, que es una cosa de la que nos damos cuenta en la vida fuera de la escritura. Pero escribiendo descubrimos que somos incomprensibles y buscamos algo que tenga lógica, que es la historia. Y la historia tiene lógica porque la historia transcurre en el tiempo y nos parece que el tiempo tiene lógica. Pero es el tiempo compartido el que tiene lógica. El tiempo artístico no tiene exactamente esta lógica. Lo que tiene lógica compartida en todas las culturas del planeta y en cualquier disciplina es el tiempo. Esto es lo único que nos parece que tiene una lógica porque avanza siempre de la misma manera. Es lo que se repite. Pero esto es una trampa porque cuando nosotras escribimos tratamos de crear sentido; no lógica. Y son dos cosas muy distintas.

10. La emoción, la sensación, el sentimiento

Una cosa es la sensación, otra la emoción y otra los sentimientos. El sentimiento sólo lo pueden sentir los personajes y es mentira. Es parte de la ficción. Y cuando se abusa del sentimiento se cae en el sentimentalismo. La emoción y la sensación están en otro sitio. ¿Y cuál es la necesidad de crear emoción y sensación en una novela? ¿Para qué necesitamos poner emociones y sensaciones en los libros? Cuando pregunto esto en clase, mis alumnas y alumnos presenciales siempre contestan que para enganchar al lector o porque es la única manera de que una lectora empatice y, por consiguiente, colabore en la construcción de la novela.

SENTIMIENTO.- Una cosa es lo que sienten los personajes. Esto aquí no se contempla porque este aspecto es fácil de utilizarlo para manipular. La misma anécdota hace que un personaje reaccione de una manera o de otra. Es una reacción que tiene el personaje, porque un personaje no es un ser completo.

EMOCIÓN Y SENSACIÓN.- En realidad, lo que construye la novela es la emoción, que es la fibra de la novela. Tanto la emoción como la sensación las ponemos porque es lo que consigue la finalidad última de la literatura: que el lector te escuche y construya y que finalmente se conmueva. No que se emocione ni que se sienta feliz, sino que se conmueva.

A una lectora le interesa un libro porque le conmueve, si no, no le interesaría. Pero si la construcción del libro no te sacude a ti, escritora, si no te hace algo a ti y te pasa antes, no dice nada. Porque no solo es el asombro, lo que buscamos. De hecho, en lo que se refiere al lector, tratamos de conseguir dos cosas: una son los sentimientos de los personajes. Esto la lectora lo percibe, lo entiende, pero no lo siente. Un lector que sienta la tristeza que siente el hijo de Pedro Páramo, por ejemplo, sería un lector muy naif que estaría haciendo una lectura muy básica. Lo verdaderamente importante es que te hace sentir tristeza a ti, lector, no al personaje. Por eso las novelas baratas no nos sirven porque apelan a los sentimientos. A un buen lector, Corín Tellado no le diría nada. Es una escritura muy básica que sólo hace mostrar a alguien que está sintiendo alguna cosa. Pero eso, es obvio, no es suficiente para llegar a un lector inteligente. Cuando lo

único que se hace es construir sentimientos, a nosotros no nos llega porque es muy superficial. Y, además, porque el sentimiento no es nunca contradictorio. Además, la enunciación de una emoción no tiene por qué emocionarte, no tienes por qué empatizar. La escritora ha de conmover a la lectora, no a los personajes. La necesidad de poner sensación y emociones en el texto es de cara al lector.

Y cuando cuento esto a mis alumnas, a veces, me preguntan cómo pueden pensar en una emoción que no lleve aparejado un sentimiento. Y yo siempre uso un libro para contestar a esa pregunta: *Crimen y castigo*. El personaje se siente culpable. Eso es un sentimiento. ¿Pero acaso a ti te hace sentir culpable? No. Puede generar inquietud y empatía; pero no culpa. O el libro de Agota Kristof *Claus y Lucas*: los dos niños comparten el sentimiento de abandono. Pero de la emoción y la sensación los personajes no participan. Eso llega al lector. Una cosa es lo que siente el personaje y otra lo que le pasa al lector. ¿Y como se hace algo así? ¿Cómo se logra? Partiendo de que el sentimiento, la sensación y la emoción son tres cosas diferentes y se consiguen de forma distinta. De modo que siempre les pregunto a mis alumnas y alumnos cuál de los elementos de la novela genera sentimiento, cual genera sensación y cual genera emoción. Ellas me dicen: la sensación está en los objetos. La emoción está en el tema. En la historia. En la trama. En la anécdota. En las escenas. La emoción está en la estructura. Los sentidos. El espacio. El tiempo. Lo que se aprecia por todos los sentidos. Lo que nos hace iguales. Pero las buenas novelas construyen la verdad. De modo que la pregunta para responder cómo se hace, la debemos reformular así: ¿qué nos conmueve? Nos conmueve la verdad, lo que nos es propio, lo que nos hace humanos, lo que nos hace iguales.

Por lo tanto y como conclusión:

1) Los sentimientos es lo que les ocurre a los personajes cuando reaccionan. Obviamente, también le llega al lector pero le llega con el conjunto, con el todo. Por ejemplo, si el personaje comete un acto de valentía, yo lectora me emociono. Pero porque estoy reaccionando a la historia y a algo que está en los personajes: sus sentimientos.

2) La emoción, en cambio, la produce única y exclusivamente la verdad. La emoción logra que la lectora se contagie por algo que le parece verdad y que asume como propio. Contagiándose y asumiéndolo, construye su propia verdad. Es decir, que la emoción la construye el lector. No nosotras.

3) La sensación, finalmente, es algo que aparentemente impregna todo el texto. Es decir, se transmite. El escritor le transmite esta sensación al lector. Y esto es, finalmente, la manipulación. Aunque el lector no lo entienda así mientras está leyendo.

Lo más importante de la novela es construir la verdad. Una verdad que conmueva a la lectora. Que logre que la lectora y el escritor se encuentren. Porque esto nos conmueve: que alguien haya sabido explicarte algo. Es decir, que una escritora de las herramientas y una lectora las utilice para construir. Y así, juntas, es como pueden construir una verdad. Y hacia eso hay que enfocar el sentimiento. Es evidente, pongamos por caso, que la lectora ya sabe lo que es la tristeza. Sabe decir “si se te muere la madre estarás triste”. Lo que no sabe es de qué está hecha la tristeza. Nosotras ahora sí: Emoción, sensación y sentimientos. Y cada una de estas cosas se consiguen de manera distinta. Hay que diferenciar bien cada una de las tres. Busquemos, pues, nuevos modos de diferenciarlas. La sensación es casi un filtro, una pátina que hay encima del texto. Es más superficial y es un recurso para la manipulación pura. La emoción, en cambio, es el núcleo del texto. Es lo más importante. Y consigue que el lector lo asuma como propio y que se contagie. Así ocurre con la buena literatura. Es casi como una comunión. El lugar donde se encuentran el escritor y el lector. Y este núcleo, que es la verdad y que está en todas las novelas buenas, nos ayuda a entender el mundo porque lo que construye es verdad. De hecho, es mucho más verdad que la propia realidad. Así pues la sensación es un filtro con el que manipular al lector; el sentimiento lo tiene el personaje y no nos basta para entender el mundo. No son suficientes. No alcanzan. Son efímeros y dependen de la época, la clase social y otras temporalidades espaciales. No son verdad del todo. Sólo cuando se consigue capturar algo de lo humano, es verdad. Eso es lo que nos hermana, lo que nos hace iguales, lo que nos encuentra. Y conmover sería predisponer a la lectora a que entienda algo de una manera absoluta. Que diga que ‘esto es así’ aunque muchas veces no sea muy consciente de que descubre una verdad. Quizás porque no es una verdad intelectual o emocional sino la impresión de que algo es así. De que está bien explicado. Por eso va mucho más allá del asombro: Porque resuelve algo que le ha pasado y que nunca se la había podido explicar. Eso es el núcleo de la literatura, el encuentro entre dos seres humanos. El personaje, que es el que tiene el sentimiento, es un artificio (es mentira), pero en la novela lo que ocurre es que habla un escritor muy bueno con un lector muy bueno. Es decir, que el lector asume como propia la emoción:

última finalidad cuando el escritor y el lector se encuentran en esta especie de núcleo.

Veamos la diferencia fundamental para la construcción literaria: La lógica está en los personajes y la historia. La sensación está en la manipulación. Y eso está en un sitio muy concreto, en un elemento preciso de la novela: el tema. La manera en la que se trata el tema.

Y de este modo es como trenzamos un recorrido que crea.

El narrador, que es, digamos, el propietario de la novela, crea la voz que puede hablar con el otro. El narrador no forma parte de la novela sino que es quien la puede construir. La voz es lo que en realidad es una novela. Y por supuesto no tiene por qué ser un personaje ni alguien que exista. Ni siquiera si el narrador fuera un personaje seguiría sin ser lo mismo la voz de ese personaje que la voz narradora. Y ahí, yo, escritora, ¿dónde me situó para abordar un tema? En el espacio literario que hay entre el texto y el narrador; entre lo objetivo y lo subjetivo. En la distancia, que no es sino la perspectiva del narrador.

Así pues, y a modo de conclusión, la manera en la que los personajes están viviendo la historia que les está pasando y la comparten, genera una sensación. El tema, es el escritor. El narrador es el núcleo porque el narrador hace un acto de honestidad. Pero en la novela se juntan muchas voces. Y nosotros, igual que pensamos en los sentimientos de los personajes, pensamos en las voces de la novela. De hecho el narrador es lo más cercano a mí (yo persona, yo escritora) que va a haber en la novela. Los sentimientos que hay en la novela son sentimientos de muchas personas que no tienen nada que ver conmigo (escritora). Y son sentimientos ajenos a la escritora, pero comprensibles. Las sensaciones las genera mi manera de abordar el tema. Utilizo la perspectiva para poder explicar la sensaciones. Y eso es una manipulación pura. (el tema, la perspectiva y las relaciones con los personajes). ¿Y cuál es el núcleo de todo este proceso? El núcleo, sin duda, es la voz del narrador. El narrador es el dueño de la novela. Porque ha sido una voz que construida con el único objetivo de escribirla.

11. La documentación: investigación previa

Muchas veces no nos documentamos lo suficiente, no solo sobre el tema. Sino sobre los comportamientos, y no el conocimiento, de lo que está ocurriendo en una novela. Usemos un ejemplo: Kenzaburo Oe hace una cosa maravillosa en su libro *Una cuestión personal*, en el que cuenta el nacimiento de un niño con un alto grado de discapacidad psíquica. Antes del nacimiento todo en su entorno parece estar influido por nervios y parece, también, acelerarse mucho. Sale a la calle y la gente camina muy rápido, se avecina una catástrofe. Prevé mal tiempo. Y todo esto es documentación. Documentación es, por ejemplo en esta novela de Kenzaburo Oe, cómo acelero el tiempo para poner nervioso al lector. Cuando nace el niño, todo el libro se calma, que es como decir: ahora que todo ha sucedido yo voy a cuidar a este ser roto. Y esto también sería documentación, por lo que se refiere al uso de recursos literarios.

¡Hay tanto por encontrar!

Porque no debemos olvidar que intentamos construir la verdad siempre.

No debemos confundir lo que documentamos con lo que buscamos de nosotras o inventamos. La exploración personal no es documentación.

Documentándonos, de hecho, buscamos lo que está fuera y ya está hecho:

- 1) la realidad
- 2) lo que construyeron otras y otros.

11.1. Una casa con súper poderes // HOJA DE EJERCICIOS 1.

Imagina que tienes que construir una casa en la que todo tenga una razón de ser y busque alcanzar un objetivo común. Para ello deberás responder a algunas preguntas. Y a la vez tendrás que poner, únicamente, lo que sea estrictamente necesario. La casa es un espacio pequeño que debe entenderse.

Intención	¿De qué sirve la casa? ¿Cuáles son sus poderes? Más allá de acoger la historia que va a pasar en ella, ¿es buena por qué? ¿En qué destaca?	
Historia	¿Qué ocurre en la casa?	
Tiempo	¿Cuánto tiempo dura?	
Tema	¿Por qué ocurre? Para que quien mira la casa, ¿pueda pensar en qué?	
El narrador	Si la casa tuviera voz, ¿cómo sería? ¿De dónde saldría?	
El tono	Si la casa tuviera una manera específica de hablar (manías, muletas, intenciones, estados de ánimo, etc), ¿cómo sería?	
La atmósfera	Si la casa tuviera una temperatura y una sensación climática, ¿cuál sería?	
Personajes	¿Qué hay en la casa? ¿Y qué hacen ahí?	
Espacio	Para que todo lo anterior sea posible, ¿cómo debería ser la casa?	

11.2. Documentación // HOJA DE EJERCICIOS 2.

Documentación previa. LA HISTORIA

ESPACIO / ATMÓSFERA ¿Cómo construyes el espacio autobiográfico? ¿La autenticidad? Tienes que averiguarlo.	
TIEMPO (real) - Saber cuál tiene lógica y cuál tiene sentido. Averiguar cómo son.	
TIEMPO (ordenado) - Saber qué efecto provoca. Normalmente, se entiende yendo hacia atrás.	
PERSONAJES (REAL) Busco, en el personaje real, el dato literario que yo soy capaz de construir.	
HISTORIA (REAL) Busco, en la historia real, el dato literario que yo soy capaz de construir.	

Documentación sobre las posibilidades literarias. ASPECTOS LITERARIOS

No tengo qué saber qué son sino cómo funcionan. Porque se documentan actos, no definiciones.

INTENCIÓN Necesitas saber cómo hacerla efectiva. Hay recursos. Necesitamos entender sus mecanismos.	
TEMA Necesitas saber cómo hacerlo efectivo. Hay recursos. Necesitamos entender sus mecanismos.	

Preguntas que debemos respondernos sobre la necesidad de documentar ciertos recursos. ASPECTOS CONCRETOS

EL NARRADOR ¿Cómo hacerlo efectivo?	
LA VOZ / EL TONO ¿Cómo hacerlos efectivos?	
LA PERSPECTIVA ¿Qué opciones tengo? ¿Cuál funciona mejor?	
LA REACCIÓN A CIERTAS EMOCIONES ¿Cómo funcionan? Buscar los mecanismos. Siempre, como si no los supiéramos de antemano.	
PREJUICIOS Partimos de que no sabemos cómo funcionan.	
POSIBILIDADES DE LECTURA	

12. La historia y los personajes

*La justificación de un personaje en una novela
no es que las otras personas sean como son, sino que el autor es como es.*

Oscar Wilde

Los seres que aparecen en mis libros no son personas reales. Apenas hay un poco de autobiografía. La mayor parte de la autobiografía se encuentra en los lugares, los escenarios, los ambientes.

Lawrence Durrell

12.1. La historia es una flecha

Cuando nosotras, tratamos que lo que estamos haciendo parezca real, trataremos de que tenga lógica. Si nosotras tratamos que lo que estamos haciendo sea verdad, una verdad subjetiva pero verdad, trataremos que tenga sentido. Son dos cosas muy distintas. Pero mucho. La lógica no nos sirve para escribir novelas ni libro de género o ensayos narrativos. La lógica nos sirve para contar historias. Entonces, ¿cómo es lo que comprendemos a priori y antes de empezar y es lo que comprende la lectora antes de empezar? Digamos que nos encimamos en la lógica como recurso. Y la lógica, siempre he pensado, sería como un raíl de tren. Y la novela, el espacio que atraviesa este tren. De tal modo que si nosotras nos subimos a un vagón y cruzamos este tren, lo estaremos usando para cruzar un espacio; en realidad nosotras somos el vagón y la novela sería el espacio. El raíl no. Ahora lo que estamos haciendo es construir ese vagón. No estamos todavía tratando de contar una historia. Porque si tratamos de contar una historia, ya no necesitaríamos construir un vagón sino que haríamos un tren cargado de prejuicios y cargado de estereotipos y cargado de lugares comunes que diría: mira, si quieren atravesar Antigua Guatemala, hay un trenecito que da la vuelta y para en los lugares emblemáticos. Y dices: ya está, ya lo tengo, uso tres lugares emblemáticos de Antigua y con eso la (re)creo. Pero en realidad lo que has visto es un escenario. Es una cosa que te queda muy lejana, pero te da la sensación, te resuena y ya está, ya lo viste. Pero debemos huir de esa lógica para empezar a escribir. No hay que buscar la lógica para empezar a escribir, ni siquiera intentar ser lógicas para empezar a escribir; porque si empezamos a escribir tratando de ser lógicas, solo contaremos una historia.

Y digo “sólo” porque pueden hacer mucho más.

Lo que aquí tenemos que tratar de hacer, es de dejar de buscar la lógica y empezar a buscar el sentido. Y el sentido no lo tiene la lógica. Porque la lógica no genera sentido. La lógica genera cierta tranquilidad, porque remite a algo que conocemos. Imaginen que yo digo: hay 3 días de duelo de Maradona y el día 4, Argentina se irá a dormir. Esto es algo que yo puedo entender: sucederá así, así y así. Pero el sentido que tiene esto es otra cosa, es lo que en realidad interesa y es otra cosa. No es una anécdota. Es un mundo. ¿Ven la diferencia?

Por ejemplo, yo que desde hace muchos años trabajo, investigo, sufro, padezco la guerra de México, cuando el presidente Calderón declaró la guerra en México, yo ya estaba investigando el narcotráfico porque el narcotráfico es una historia épica. La historia del narco, o la narcopolítica, es una historia de redenciones y perdones, casi un folletín. De modo que yo ya estaba investigando la historia del narcotráfico, sabía de donde había salido el Chapo, de dónde había salido su padrino y sabía de qué territorio ocupaba. Lo que no entendía, y todavía no se entiende ni que pasen muchos años, es el sentido que tiene todo esto para la persona que lo está escribiendo. Y cuando yo estaba investigando la historia del narco para contar una narración épica, que es lo que quería hacer, llegó la guerra. Y esta guerra modificó completamente el sentido que tenía el narcotráfico para nosotras. Y lo modificó hasta tal punto que yo de repente me quedé con una historia lógica pero sin ningún sentido. Porque entendí que esto no es algo que esté pasando lejos. No. Esto es algo que ha permeado el país y lo ha convertido en el país que tenemos hoy. Y encontrarle el sentido a esto parece imposible. Yo lo pensé diciéndome que ya no quería contar la historia del narcotráfico; porque la pura historia del narcotráfico es incapaz de que yo me acerque al dolor que sienten las mamás de los desaparecidos, por poner de ejemplo a un colectivo severamente afectado por la guerra. Ni se le acerca. Una cosa no explica las otras. Y a nosotras lo que nos duele son las mamás de los desaparecidos más que la vida del Chapo. De modo que decidí buscar qué sentido tiene esto que nos ha tocado vivir. Y el sentido se lo encontré pensando en el relato común que hemos tenido que crear para poder habitar un momento como este.

Esto sucede igual, pongamos por caso, en la dictadura argentina, que es un momento contado y contado y contado. La historia no es la historia de Laura, la hija de Estela de Carlotto. La historia es, precisamente, que la propia Estela de Carlotto logra que todo cobre un sentido, sobretodo con la restitución del nieto y demás; porque todo esto tiene mucho más sentido que la desaparición de Laura, su hija. De tal suerte que logra

explicar un mundo entero, no una anécdota. ¿Ven la diferencia? Es brutal. La diferencia es tremenda.

En España por ejemplo, la historia del franquismo se siente mucho más, se capta mucho más, si vas al Valle de los caídos: el monumento más grande al fascismo que existe en Europa (antiguo mausoleo de Franco y que hoy ocupa su vacío). Yo fui al Valle de los caídos a pisar la tumba de Franco, antes de que se lo llevaran, y la sensación que transmite el Valle de los caídos tiene mucho más sentido que el hecho de que yo supiera que ahí debajo hay 30.900 personas enterradas. Pero el hecho es que hay 30.900 personas enterradas, muchos de ellos cadáveres robados desde todos los puntos de España porque Franco quería tener bajo su cripta gente de todos los puntos de España. Y este tumulto de personas muertas, lo logro entender mucho más si me lo explica un chico que va Lleida y descubre que le han robado el cadáver de su abuelo y se lo han llevado y que él ha estado años llorando en una tumba vacía. Hasta que se da cuenta, va al Valle de los caídos y grita: “abuelo, te voy a sacar de aquí”. Esta escena, que no habla del franquismo *per se*, tiene mucho más sentido que toda la lógica fascista y mediocre que impuso Franco en este país.

Y esto sucede con muchas cosas que la literatura logra rescatar.

Porque las historias no alcanzan. Las historias alcanzan para transmitir pero no alcanzan para contar lo que implica el hecho de haber vivido. Pongamos por ejemplo el suicidio. El suicidio lo explica más la bruma, que el hecho único del matarse. Tiene menos sentido el hecho de la violación en sí que el hecho de que te hayan violado y diez años después hayas sido una mujer violada durante 10 años y hayas entendido más cosas. El momento de la violación no explica lo que implica. Las anécdotas no explican lo que implican. Tanto da que la anécdota sea muy grande o muy interesante o muy pequeña o muy jugosa, de mucho suspense, muy bien escrita. Lo que implica esta historia es lo que es una novela. Es cuando nosotros leemos *El extranjero* de Camus, y la sensación de calor resulta insoportable. O si leemos *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez, la sensación de amar se vuelve absoluta. O cuando leemos a Evelio Rosero en su novela *El ejército* y nos invade la sensación de desconcierto por no saber quién está disparando: porque en este país que es Colombia narrada pueden disparar cuatro grupos a la vez. Este desconcierto, sin duda, explica mucho más que si Evelio Rosero nos dijera: en este país, cuando oyes disparos puede ser la policía, los militares, los paramilitares, los narcotraficantes o los bandidos.

Por lo tanto, es fundamental asumir que las historias no transmiten qué sentido

tiene vivirlas. Eso resultaría imposible. La emoción, como ya hemos visto, no está en esa anécdota. Como muestra, de nuevo, una escena de la guerra entre el narco en México. La de una mamá de Ciudad Juárez cuando estaba enterrando a su hija, que golpeó el féretro y gritó: de qué les ha servido estudiar tanto, si no saben decirme el significado de una palabra que sólo tiene ocho letras: justicia. De qué les ha servido. Esta señora, en este momento, preguntándose el significado de una sola palabra, explica la guerra. Absolutamente. Explica de manera total la guerra. Por dos motivos: porque genera sentido y porque genera contradicción.

El sentido surge de la contradicción y en cambio la historia no admite contradicciones. De tal suerte que si empiezan a escribir por la historia, no les va a funcionar. Y no les va a funcionar porque se van a agarrar de la historia como clavo ardiente, porque les parecerá más comprensible. Las patadas de ahogado, se dice en México, sujetarte de lo último que te queda para sostenerte, no sirven para escribir una novela. Con patadas de ahogado, como mucho, se cuenta una historia. ¿Y cuál es la diferencia? Que una historia no necesita una novela. Una novela necesita una novela, pero una historia no. Una historia puede ser un rap, puede ser narración oral o cualquier pavada que hablemos aquí. Y además, las historias no generan sentido. Las historias generan lógica. De hecho, cuando empezamos a escribir y no se nos entiende, o cuando no sé por donde tengo que ir, es porque estamos buscando la lógica.

Pero no la busquen. Al contrario, tienen que desembarazarse de esta lógica para poder comenzar a escribir. Porque lo único que les ayudará a escribir es el vagón en el que se van a convertir. Si el vagón resiste, si el vagón está aislado, si el vagón tiene fuerza o si el vagón es compacto; lo que funciona en sí es el vagón: la idea de poner unos raíles para que avance un vehículo. Pero esto, ni de lejos, es tan alucinante como crear el vehículo que avanza. Para hacerlo, debemos desembarazarnos de varios miedos. Como el que nos lleva a comenzar a escribir buscando una lógica. Porque creemos que necesitamos tratar, antes de cualquier otra cosa, de ser comprensible. No es cierto. Porque si empezáramos por tratar de ser comprensibles, solo lograríamos eso: ser comprensibles. Y en eso no hay ningún sentido. No hay tensión. No hay contradicción, ni resistencia ni pasión.

Es difícil cambiar este paradigma, pero cuando lo hacemos es muy liberador. Dejar de tratar que se entienda quién soy, que se entienda lo que quiero decir, que se entienda cómo hago las cosas. Y preguntarnos: ¿y si en lugar de entenderlo simplemente lo asumo y lo uso? Porque eso sí lo puedo hacer.

Pero hay más. Si viene una mamá de Nuevo León y nos dice: se han llevado a mi hijo porque me han venido a robar y con lo que han encontrado no han tenido suficiente y querían más dinero y secuestraron a mi hijo para que yo les pague un secuestro; a ese momento no le encontraremos ninguna lógica posible. Ni para la mamá ni para el hijo secuestrado ni para nosotras como país ni para nosotras como observadoras. Y no la encontraremos porque no la tiene. En verdad, no lo tiene. No es porque no lo sepamos encontrar, sino porque no la tiene.

12.2. ¿Qué son y para qué sirven los personajes? Una brevísima aclaración.

Los personajes se eligen en función de la historia. Pero no basta con esa imposición. Y no basta porque hay una confusión para escribir, que es la de cuántas voces se mezclan en un texto: narrador, escritora, personajes, protagonistas... y frente a esta confusión, tenemos la sensación que la única voz que reconocemos es la del personaje. Pero las voces de la novela son un tema muy complicado. En primer lugar, porque la realidad es muy ruidosa y pareciera que lo real gana siempre; y en segundo lugar, porque entendemos qué es un personaje pero no entendemos qué es el tono. Es decir, identificamos muy bien la voz del personaje, pero a veces olvidamos que no es él quien lleva la voz de la novela.

De modo que debemos preguntárnoslo de otro modo: ¿Qué son los personajes y para qué sirven? Los personajes son pinceladas de lo humano. No son seres humanos reales pero tampoco son seres humanos imposibles. Son seres humanos condensados que llevan en sí mismos una contradicción que los hace humanos, un contrapunto. Han de tener una complejidad y no representan un sentimiento. Son una pequeña cosa muy humana; pero no un ser humano completo, no una persona. No son prototipos, sino que juntos crearían la humanidad. Y aun así, cuando escribimos podríamos tener la falsa sensación de que cada uno cumple la función de un estereotipo. Pero una cosa es la función que cumplen en el conjunto y otra quienes son. No son ni el estereotipo que representan ni lo que hacen. Son mucho más complejos que una sola cosa.

Una pequeñísima pieza de la humanidad.

Freud decía que las familias se pueden entender más fácil si las pensamos como si fueran novelas en las que cada uno cumple un papel. Lo llamaba 'novela familiar' porque cada una de nosotras cumple en esa 'novela' un rol. Pero que alguien cumpla ese rol no significa que sea eso. A veces creemos que el rol que cumple un personaje es 'lo que es'. Y

no: el rol lo hace en función de los demás. Pensemos por ejemplo: Si tuviéramos tres personajes, uno amarillo, el otro azul y el tercero naranja, los dos primeros lo verían rojo porque así pueden verse a sí mismos como colores primarios. Pero el naranja a sí mismo no se ve rojo, sabe que es naranja. De modo que una cosa es la función que cumple y otra quién es. ●●●. Esto sería una novela familiar contada de una manera muy básica con los tres colores básicos. (*Pueden leer más sobre las novelas familiares en el prólogo de *Deseo de ser piel roja* de Miguel Morey. Un libro que les recomiendo con fervor). Sucede lo mismo con nuestras familias. Cuando en ocasiones nos repiten mucho que somos exagerados o dramáticos o alegres o atentos o preocupones... o una sola cosa, y nos molesta porque nosotras nos vemos a nosotras mismas de manera mucho más completa. Lo mismo sucede con los personajes. Los personajes tienen un rol que hace que, en función de los otros, se definan a sí mismos. Se piensan los unos en relación a los otros. Y así es como se construye un personaje: con esta complejidad que permite que el personaje 'sea' a pesar de quién lo esté viendo. Y el lector debe ver ese matiz: quién es en relación con los otros y quién es a pesar de los otros. Sin olvidar que entre todas las voces de la novela, la que menos conforma una novela es la voz de los personajes. Los personajes podrían no hablar en toda la novela. De hecho, hay muchas novelas en las que los personajes no hablan y se entienden perfectamente. Porque su función no es la de contar novelas; ni siquiera si uno de ellos es el narrador. O piensen en cuántos personajes han leído que sólo se definen por el personaje con el que están y no parecen tener más personalidad. Es decir, que si intentan que el personaje sea sólo el rol que hace, les saldrán estereotipos.

13. La lógica de la historia y la lógica de los personajes (TALP)

Qui ha llegit un text moltes vegades busca la història inicial

Alumno J

Con todo lo que hemos pensado, todo lo que hemos revisado, lo que hemos descartado y lo que nos hemos dado cuenta de que nos apasiona y no lo teníamos previsto, las cosas que hemos afianzado, ya podemos construir una historia. Y la historia es la lógica. Es más: La historia es coherencia, es concordancia y es lógica. Normalmente cuando comenzamos a escribir una novela solemos pensar que es, de hecho, lo más importante. Que el eje de la novela es la historia, que es su pivote en torno al que gira todo. Y esto no es exactamente así. La historia, como ya se ha visto, es el raíl que atraviesa una novela, no su sustento. El estudioso ruso Mijaíl Bajtín decía que la historia no es otra cosa que la flecha que tiras en el espacio. Y su construcción funciona así: Nosotros creamos un mundo. Tenemos un mundo mental de nuestra novela y debemos hacer que alguien lo atraviese. Es como si nosotros estuviéramos del otro lado de una selva muy frondosa diciéndole a un lector: sigue mi voz, es por aquí. Y el lector, porque sí, porque confía en nosotros, se adentraría en esa selva, seguiría nuestra voz y saldría a un lugar menos tupido. Esa es la finalidad. Que el lector entre y salga. Eso es lo que debemos conseguir. Mario Bellatin, de hecho, dice que ese es el logro máximo de un libro: que el lector entre y lo termine. Y cuando digo entre, es porque el lector entra en este mundo que hemos construido y pensado de muchas maneras distintas. Y con eso no me refiero a pensar siempre en lo mismo desde ángulos distintos, sino a trozos: como una mandarina. Hemos pensado a gajos y hemos ido eligiendo y descartando lo que creíamos que funcionaba. A veces de una manera muy abstracta, porque a veces se tiene que pensar de una manera muy abstracta, y a veces con ejercicios más concretos. Y nada de lo que hemos hecho hasta ahora es exactamente lógico. Sí. Había una parte de coherencia, de concordancia, pero no es exactamente lógico. Porque lógico es que el que siembra, recoge. Eso es la lógica. Si nosotras ponemos en la página 3 de una novela un teléfono rojo, como le estamos pidiendo al lector que se fije en él, porque es un teléfono rojo, en algún momento el teléfono tiene que sonar. Eso es lógica. Y se llama sembrar. Por otro lado, como ya hemos dicho, hay que intentar que una novela logre cuatro cosas para que funcione: que se vea, que se entienda, que alguien empatice con ella y que se pueda interpretar. Pues bien: Lo que se entiende es la historia.

Insisto en que lo único que tiene sentido es el mundo habitable que hemos

construido. La historia tiene lógica. Y la lógica es la concatenación de los hechos. Una historia oral, por otro lado, no hace falta que la escribamos porque se puede contar en voz alta; en cambio una historia escrita, no. Porque una historia escrita también cuenta, no solo con las cosas que no se dicen, con el tiempo que marcamos cuando lo contamos, sino con otros recursos. La pregunta sobre ‘¿qué es la historia?’ creemos poderla contestar con muchísima facilidad. Porque nos parece que es muy evidente lo que es la historia. Pero no es muy evidente. La historia está mucho más oculta de lo que parece. Y muchas de las cosas que creemos que conforman la historia en realidad conforman el mundo en el que sucede. Que es este mundo con sentido que nosotros hemos estado creando estos meses. De modo que hagámonos, en este momento del proceso, esta pregunta esencial: ¿Cómo se hace una historia?

13.1. La caperucita roja

Piensen en los cinco hechos esenciales que ocurren en la historia de “La Caperucita Roja”. Es decir, las cinco anécdotas que tienen que ocurrir para que la historia de “La Caperucita Roja” sea posible. Cada quien recuerda una versión distinta, pero no importa. Recuerden la que recuerden: ¿Qué cinco cosas tienen que ocurrir para que “La Caperucita Roja” suceda: para que se vea, se entienda, se pueda empatizar y se interprete? Me gusta plantear el ejercicio de “La caperucita roja” porque es un caso muy evidente de lo que vemos en las historias que contamos o que leemos. Lo cierto es que resulta muy difícil saber qué pasa en los libros. No tanto saber qué pasa en el mundo en el que ocurren las historias, si no qué pasa en las propias historias. Es realmente difícil. Y es realmente difícil porque nuestras novelas visten a la historia. Y a menudo lo que vemos es el vestido, no el andamio, no la casa.

Busquemos una experiencia más o menos compartida, como por ejemplo, los atentados de Atocha en Madrid. Si quisiéramos convertirla en una historia literaria, para pensar en la historia en sí lo primero que deberíamos hacer es limpiarla. Ver exactamente qué ocurrió. Y cuando hayamos elegido las cosas que nos parecen más importantes de las cosas que ocurrieron ese día, tenemos que pensar en función de lo elegido. Es más fácil hacer esto con una historia que está afuera que con sus propias historias; de hecho. Inténtenlo. Podemos decir, por ejemplo, que en España la gente salió a la calle para pedir que no se hiciera una guerra y que a pesar de aquello el gobierno declaró una guerra. Que había un grupo terrorista llamado Al Qaeda que cometía atentados en los países que

habían entrado en dicha guerra y que por esa lógica atacaron Madrid. Si se fijan, no he contado nada de Atocha y, no obstante, esa sería una manera posible de contar qué sucedió en los atentados. Otra manera posible sería contando la historia de alguien que los vivió, que murió, que sobrevivió. De cualquiera de las dos formas estaríamos hablando de los atentados. Pero en ningún momento, en ninguno de estos ejemplos, hemos visto qué ocurrió en Atocha (no por qué ocurrió Atocha o a quién le ocurrió Atocha). Porque hacer esto es muy difícil. En los libros que compartimos sería muy difícil que nos pusiéramos de acuerdo si nos preguntáramos qué ha ocurrido.

Es probable que pensando en la Caperucita, muchas de ustedes hayan escrito algo así:

- 1. Que la caperucita roja necesita llevarle comida a su abuela.
- 2. Que encuentra al lobo y le cuenta dónde va.
- 3. Que el lobo llega antes a la casa de la abuela.
- 4. Que el lobo se come a la abuela y se viste.
- 5. Y que llega caperucita roja.

Si bien aquí estamos haciendo una trampa muy habitual que es poner dos acciones en una. En el número cuatro: se come a la abuela y se viste. Esto lo hacemos porque nos cuesta jerarquizar la importancia de las acciones y tratamos de aglutinarlas. Y en lugar de hacer una jerarquía quiero pensar que es tan importante que el lobo se coma a la abuela como que el lobo se vista de abuela para confundir a la caperucita. Esto no es igual de importante. Pero como sabemos de qué manera darle importancia a una anécdota, las juntamos en dos.

Había otras opciones:

- 1. La caperucita roja sale de su casa.
- 2. Se encuentra al lobo.
- 3. La caperucita sigue su camino hacia la casa de su abuela.

- 4. La caperucita llega y sospecha del aspecto de la abuela.
- 5. Llega un leñador y salva a la caperucita.

De hecho, hay múltiples opciones:

- 1. La caperucita se va a casa de la abuela.
- 2. La caperucita encuentra al lobo.
- 3. El lobo engaña a la caperucita.
- 4. El lobo llega antes a la casa de la abuela.
- 5. El lobo se come a la abuela.

Y así podríamos seguir hasta darnos cuenta de que: o nos faltan anécdotas y con cinco no alcanza o, especialmente, de que como no sabemos jerarquizarlas, lo que hacemos es poner más de una anécdota en un lugar. O que, y esto es lo más importante, creemos que lo que vemos es lo que entendemos. Pero regresemos a las preguntas iniciales: qué se ve y qué se entiende.

Porque lo que se ve no es lo que se entiende.

Ese es el recurso de seducción de la literatura: Lo que se ve no es lo que está pasando, aunque creamos que sí. Como es muy probable que hayan hecho esta lista de cinco cosas, básicamente fijándose en lo que se ve, también es muy probable que en sus propias novelas estén haciendo lo mismo. Que crean que si tienen que elegir cinco cosas (en orden cronológico) esas cinco cosas que elijan tengan que ver con las cosas que se vean.

Con el efecto y no tanto con lo que en realidad sucede.

Ahora es cuando si ustedes fueran mis alumnas y mis alumnos les pediría que rellenaran el ejercicio en el que aparece como una cordillera con cinco cumbres. Esta cordillera con cinco cumbres sería lo que nosotros podríamos utilizar para descartar o para reordenar lo que se ve, de lo que sucede, de lo que implica. Son tres cosas distintas. Es muy distinto lo que se ve de una historia de lo que en realidad sucede en esa historia. O lo que implica el hecho de que suceda esta historia. Es en verdad muy distinto. Y nosotros, la

mayoría de cosas que hemos dicho sobre la caperucita, entendiendo que han contestado alguna de las respuestas que he previsto (o algo muy similar), son cosas que se ven y no cosas que en realidad están sucediendo. O no cosas que posibilitan las cosas que se ven. Es decir, que elegimos lo que nos parece que el lector va a recordar. Por ejemplo, que el lobo se vista de abuela, como tiene una connotación moral y nos hace gracia, todo el mundo lo recuerda sin preguntarse cosas como: ¿cómo pudo comerse a la abuela y que la abuela salga impecablemente vestida? ¿cómo la abuela tiene dos outfits para dormir? ¿por qué la abuelita tiene dos juegos exactos de pijama? ¿por qué la mamá le dice a una niña: ve a cruzar el bosque pero vigila que hay lobos? ¿por qué no va la mamá? ¿cómo sabe la mamá que la abuela está enferma? ¿quién se lo ha ido a decir? ¿cómo dejan a esa señora sola en el bosque si está enferma? ¿vive rodeada de lobos y no puede comer? De hecho, hay muchísimas cosas que podríamos preguntarnos pero nos parece tan atractiva la anécdota de que el lobo se vista de mujer que dejamos de preguntárnoslas. Y eso no quiere decir que “La caperucita roja” no sea un cuento que funcione, funciona perfecto. A mí siempre me ha gustado mucho. Aunque me parece abusivo de parte de la mamá. Pero sin duda es un cuento que funciona. Y funciona porque el hecho de que el lobo se vista de mujer tiene una explicación y tiene un por qué. Y esto es exactamente la lógica, la concatenación de los hechos. Y para crearla debemos repensar cuáles son las cinco anécdotas que tienen que suceder para que la caperucita sea posible.

Finalmente, con esta diferenciación entre lo que se ve, lo que se entiende y lo que implica vuelvan a pensar cuáles son las cinco anécdotas más importantes, en esa jerarquía de acciones, que tienen que suceder para que “La caperucita roja” pueda ser un libro que ha durado tres siglos.

13.2. La caperucita roja 1.// HOJA DE EJERCICIOS

En la punta superior de los cinco triángulos o cinco cumbres escriban cuáles son las cinco acciones imprescindibles para que la novela que quieren hacer (o que usan sin demasiada intención para transitar este libro) ocurra. Recuerden que muchas veces no es necesario que veamos las acciones imprescindibles, simplemente tienen que estar ocurriendo para que la novela sea posible. En la parte inferior de los triángulos pongan qué cinco acciones se retienen. Podríamos decir, por ejemplo, la vestimenta del lobo: que es casi lo que más se recuerda de la caperucita. Finalmente, lo que debería ir dentro de los triángulos es qué implica. Qué sucede por el hecho de que suceda esto.

13.3. Operación TALP

De modo que podemos diferenciar entre lo que ocurre, lo que se ve y lo que implica. Y que nos permitirán saber, finalmente, qué ocurre en los libros. Definamos, por ejemplo, cuáles son las cinco acciones imprescindibles para que suceda “La caperucita roja”.

- 1. Una niña va a casa de su abuela
- 2. Cuando llega, el lobo se ha comido a la abuela.
- 3. El lobo se quiere comer a la niña.
- 4. La niña grita pidiendo ayuda a un leñador.
- 5. El leñador la salva.

Estas y no otras son las cinco cosas que ocurren, las cinco acciones esenciales; pasa que muchas veces no las vemos. Porque vemos lo que se retiene ¿Y qué se retiene? Que la niña va a casa de la abuela, que la abuela está enferma, que la niña tiene que cruzar el bosque con una cestita, que la madre la manda a ella no sabemos por qué, etc. Esto es lo que se retiene. Pero todo esto no es tan importante. De hecho, son cosas de las que podríamos prescindir. La niña podría ir vestida de rojo o vestida de verde con una cestita o una lonchera. La abuela podría estar enferma o podría ser inválida. El lobo podría ver a la niña sin saludarla. Estas no son cosas imprescindibles para que la novela ocurra.

Otro ejemplo. Cuando la caperucita llega a la casa, el lobo se ha comido a la abuela. Nosotros lo único que retenemos es que el lobo, en efecto, se ha comido a la abuela; pero casi es lo que menos pensamos. Es ás, ni siquiera sentimos tristeza de que el lobo se haya comido a la abuela, simplemente sabemos que se ha comido a la abuela por lo que retenemos, porque el lobo va vestido de mujer. Y esto nos lleva a descuidar la acción imprescindible: Que es que el lobo se ha comido a la abuela entera.

Uno más: ahora el lobo se la quiere comer a ella. Pero tampoco retenemos que el lobo está tratando de comerse a una niña pequeña. Porque creemos que la caperucita es una niña muy lista y que sabrá salir de esto. Y así como el lobo no la ha engañado haciéndose pasar por su abuela tampoco va a conseguir comérsela. Y podríamos decir que, en este caso, la acción imprescindible se parece bastante a la acción que se retiene. Porque el lobo se quiere comer a la caperucita pero no nos hace sufrir tanto como si lo más importante de lo que estuviera pasando es que un lobo se quiere comer a una niña.

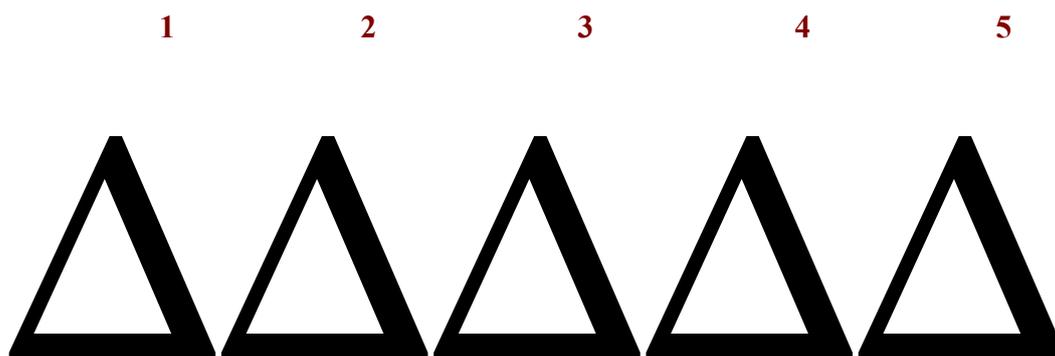
Vayamos a la cuarta de las acciones esenciales: la niña grita pidiendo ayuda porque cuando estaba llegando a casa se ha encontrado a un leñador y por esto sabe que hay un leñador; además es una niña lista y sabe que en el bosque hay leñadores. Pero esto no es lo que retenemos (dicho sea de paso, porque de nuevo una mujer necesitada cuando sucede algo necesita que un hombre la salve; algo que tenemos triste y brutalmente normalizado).

La última acción esencial, el punto cinco, el que casi nadie recuerda, es que el leñador la salva. Y de eso retenemos que la abuela sale intacta, como si naciera, de la barriga.

De tal modo que las cinco acciones imprescindibles para que la novela ocurra no las identificamos con tanta facilidad como las cinco acciones que se retienen. Y esto ocurre también cuando escribimos. Es probable que ustedes tengan la sensación (porque nos ocurre a todas) de que lo que tenemos que contarle al lector es lo que el lector va a retener. Pero no es exactamente así. Porque el lector sólo es capaz de retener algo cuando las acciones imprescindibles están ocurriendo. Si las acciones imprescindibles no ocurren, el lector no puede retener la historia. Porque la historia no tiene lógica. No está concatenando los hechos. Lo que nos lleva a la necesidad de repensar cuáles son las cinco acciones imprescindibles para que una novela concreta ocurra. Algunas, incluso no se ven. Como la primera de las acciones imprescindibles de Pedro Páramo, donde él muere aunque nunca lo vemos. Vemos lo que esto implica, que es que su hijo Juan Preciado se vaya a Comala a buscar a su padre (aunque sea muerto). Y ¿cuál es la acción que se retiene? A Juan Preciado entrando, para buscar a su padre, al mundo de los muertos. Y cuando cuento esto a mis alumnas y alumnos, suelen preguntarme si para hacer una concatenación lógica de las acciones esenciales o imprescindibles, es necesario saber cómo terminarán nuestros libros. En absoluto.

13.4. La caperucita roja 2. TALP 1// HOJA DE EJERCICIOS

¿Cuáles son las cinco acciones imprescindibles para que la novela ocurra?



¿Cuáles son las cinco acciones que se retienen?

1 2 3 4 5

13.5. La caperucita roja 3. TALP 2// HOJA DE EJERCICIOS

1. QUÉ TIENE QUE SUCCEDER PARA QUE LA NOVELA SUCEDA					
2. QUÉ ES LO QUE SUCEDE Y PUEDE VER EL LECTOR					
3. QUÉ LE OCURRE A LOS PERSONAJES PORQUE LES PASE LO QUE LES ESTÁ PASANDO					

14. El espacio no está hecho de escenarios

Ocurren cosas como que nos acordamos, por ejemplo, del lugar en que está sentado el niño de *El guardián entre el centeno* (Salinger, 1951) a pesar de que ese sitio no salga en la novela. Nunca se dice donde está sentado mientras cuenta su historia, pero te lo imaginas. Es decir, lo construyes. Y después de leer la novela podrías imaginar desde donde la cuenta. Tenemos capacidad de ver muchas cosas que no están en una novela. Hasta ese grado se puede (y se debe) manipular al lector. De hecho es mucho más fácil manipularlo por ahí. Si tienes muy claro lo que quieres que el lector vea y que no vas a poner, inconscientemente narras desde un lugar que es así (porque la mayor parte de la creación es una pulsión inconsciente). Sucede así. No es gratuito ni extraño que todos imaginemos el mismo tipo de bosque en el que vive la vecina de Claus y Lucas. Todos imaginamos un bosque común que ella probablemente pensó, o lo tenía de su infancia o era el bosque que estaba al lado de su casa. Como sea, cuando narra, narra desde ese lugar, y aunque no esté, consigue que tú veas ese lugar, porque no sólo narra una historia, sino que crea un lugar en el que pasa una historia. Y para hacer una novela tienes que intentar pensar esto porque si tú narras desde un lugar muy indeterminado es muy difícil explicar algo. Si no sabes si es de día o es de noche. No nos interesa tanto la historia, como la atmósfera del lugar, el estado de ánimo de ese lugar.

Como hemos estado viendo hasta ahora, hay aspectos en la construcción de una novela que podemos decidir previamente y otros que no. El tono o la atmósfera no los podemos decidir, porque que la decidas no quiere decir que la sabrás describir. De modo que lo único que podemos hacer es probar si funciona. Ahora bien, que no las puedas decidir no significa que no las puedas pensar. Y debes hacerlo. Pensar, por ejemplo, en cinco atmósferas diferentes en las que podría haber entrado Juan Preciado cuando va a Comala a buscar a su padre, *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955). Y podemos hacer lo mismo con nuestras novelas: pensar atmósferas diferentes, probarlas y ver cuál me servirá.

Éstas son las cosas que hacen oficio.

Sucede como con las gallinas. Cuando alguien entrena a un perro, una de las pruebas que le hacen se llama 'efecto gallina'. Porque cuando las gallinas llegan a una pared no saben rodearla, tratan de atravesarla y cuando no pueden retroceden. Y las cosas que hacen oficio son las que superan el 'efecto gallina'. Lo que hacen los malos novelistas es, cuando se encuentran con algo muy difícil, se plantean una cosa más fácil y se van por

la tangente. No debe interesarnos alguien que no hace todo lo que mejor que puede hacer. Porque hay otra alternativa que es decir: Voy a inventarme quince maneras de cruzar una pared y las voy a probar a ver si funcionan. Esto es escribir con autenticidad. Porque es entender que no es que tú no lo puedas resolver sino que no se puede resolver: que una pared es una pared. Es decir, que por mucho que piense en el tono, por ejemplo, si no veo que funciona no me servirá para escribir la novela. Y ver si funciona es escribir varios tonos diferentes y mirar las conexiones que tiene con todas aquellas cosas que ya sabemos de nuestras novelas. Comprobar cuál se adecúa a lo que sí soy capaz de pensar. Y elegir en función del resto.

14.1. El espacio. Atmósfera, no escenario.

El lugar literario en este método (Método Mandarina) es un espacio que podemos tener muy hecho antes de avanzar, es un espacio muy básico. Y es imprescindible hacerlo porque así entenderemos que estamos creando un lugar. Que una historia sólo puede pasar en un lugar. De hecho, aunque probablemente sin darnos cuenta, siempre pensamos en un lugar porque no podemos pensar en tiempo: que es en lo que consiste una novela. Sin espacio, es imposible. De modo que ya pensamos un lugar. Cuanto más claro intentamos verlo, más cuenta nos damos de estar creando un lugar. No tiene por qué ser exacto, pero sabemos de qué color es y tenemos la inexplicable sensación de estar explicando la tarde o que hace frío porque es invierno. No importa tanto que París sea París y los nombres estén en francés. Porque cuando creas un espacio literario, estás creando un espacio que es posible, no real. Y esto es así porque el espacio no se construye con escenarios sino con atmósfera. El espacio es siempre construido y, de hecho, es lo más autobiográfico de un texto. El escritor no intenta que el lector entre en una realidad sino que se adentre en una atmósfera. No se puede crear un espacio real (no, el Dublín de Joyce no es un espacio real). La realidad es demasiado grande e inabarcable para ceñirla a una novela. Por lo tanto no se trata de construir un espacio sino de construir una atmósfera. Pero entendiendo que el espacio no es un lugar sino algo construido por la autora. Y para habitar un mundo lo mejor es saber cómo lo has creado y que significado le has querido dar: Un espacio con significado es un espacio construido que tiene que ver con nosotros. En cambio un espacio recreado es siempre aburrido.

Si el espacio está bien construido, por lo tanto, debe tener un significado para el escritor pero también para el lector. Si le doy a la lectora el espacio masticado se aburre,

porque ella tiene que escribir mucha más novela que la que está realmente escrita. Eso quiere decir que se le ha de proporcionar los códigos para que interprete el espacio. Y para resolver esto debemos preguntarnos: ¿En qué le pides que gaste su tiempo a tu lector? Porque él trata de usarlo para crear sentido, es decir: construirlo como si fuera suyo. Y porque de manera inconsciente, y por intuición lectora, sabe que un espacio real no tiene sentido pero una atmósfera sí. Es decir, una sensación de espacio. Y el escritor le debe dar al lector una serie de herramientas sobre la forma de relacionarse con el espacio o la atmósfera que ha creado desde cero.

Tenemos seis elementos esenciales para hacerlo: tema, lenguaje, tono, información, distancia y punto de vista. Combinándolos, tenemos que conseguir que alguien tenga la sensación de estar entrando en un lugar, no la sensación de estar reconociéndolo. El espacio debe tener volumen y este volumen debe irse construyendo. Y el lector tiene que tener la sensación de que lo está construyendo contigo. Yo, escritora, tengo que tener la sensación de deconstruir y construir el espacio, y el lector tiene que tener la sensación de que se está construyendo delante de él.

Veamos ahora cómo utilizar los seis elementos esenciales:

_____ El tema. Cuando se está en la página 1 del texto podemos, por ejemplo, estar a oscuras. Pero en la página 3 ya tiene que haber un límite a la oscuridad. Hay que conseguir que esta sensación del lector de crear el espacio sea paulatina. No algo repentino. Para esto el lector tiene que tener la sensación de estar avanzando en algo que no es la historia sino el tema. El lector, en el recorrido, reconoce un espacio. La literatura revela un espacio y un lugar. Y el tema constituye un simple lugar mental. El tema construye volumen y la comprensión del tema crea espacio.

_____ El lenguaje. Es decir, las palabras que escogemos y las que callamos pero también nuestra manera de combinarlas y nuestra intención. Es muy difícil que las escenas cotidianas construyan un espacio, porque el espacio ha de ser íntimo. El lenguaje crea espacio porque hay alguien detrás. De modo que la elección del lenguaje ha de ser armónica y ha de tender a la belleza. El lenguaje debe ser elegido.

_____ Tono. La repetición y la cadencia crean sensación de volumen. Pensemos por ejemplo en músicas diferentes que explican lo mismo con tonos diferentes. Tiene que ver con el ritmo y la poesía de la literatura. Es su música interna. Su necesaria poesía. Y hay que aprender a reconocer el tono de nuestro texto para perfeccionarlo. El espacio lo crea la

lectora a medida que se adentra en el proceso de construcción, porque construye muy rápido y el tono la mece. Sin duda lo más importante es el tono. Lo que hace que alguien se quede en el texto es el tono. El tono te mece, te acompasa, te acuna. Dice mi alumna A que las “letanías” callan tu voz interior y logra que dejemos de escuchar nuestros miedos.

_____ Información. Dosificación de la información. Has de dar la información que necesita la lectora para entender la historia a su debido tiempo, porque la información crea un recorrido que genera un espacio.

_____ Distancia.- La distancia crea el punto de vista. Desde la intimidad máxima del escritor, del lector, del personaje, hasta la exposición máxima. Entre estos extremos hay todos los grados de distancia que puede poner el narrador. Es la distancia del narrador respecto de lo que está explicando, sobre lo que está contando: hechos, tema, emociones... Desde la intimidad hasta la exposición absoluta hay que elegir desde dónde narramos porque explicar los hechos desde una determinada distancia es lo que crea a un narrador.

_____ El punto de vista.- Es la sensación que tiene la lectora en relación con la distancia que ha puesto el narrador. No establecer distancia supone generar confusión. El punto de vista crea un espacio que da lugar a que lo que suceda sea comprensible. La distancia establece el espacio y, por lo tanto, delimita las posibilidades de construcción de la lectora. Utilizando, de nuevo, su espacio mental.

Además de para construir el espacio, los seis elementos descritos sirven para crear otras cosas en el texto: algún misterio (algo que preocupa especialmente a la gente que empieza a escribir; es un mito que con el tiempo también rompemos), algo inquietante, saber qué está pasando algo pero no saber qué, como si cada personaje se callara lo que les hace perturbadores pero no sabemos por qué, el lugar donde pasa, la sensación de extrañeza, las actividades habituales como si fueran rituales, ver reflejado en la naturaleza la sensación que se tiene de los personajes o que tienen ellos y ellas sobre sí mismos (por ejemplo: crueldad), emociones distorsionadas, pinturas como naturaleza, el entorno donde estamos, donde vivimos, donde crecemos, una amenaza que se huele y gente que quizá vive sin saber que está ahí, que el pasado signifique algo... Y es importante entender que no hace falta que el narrador lo explique todo ni que los personajes traten de hacerse comprensibles delante de los demás.

Por último, debemos conseguir que la lectora se haga esta pregunta: ¿y si en la

realidad fue así y no cómo yo creía?

Veamos cómo han llegado a preguntárselo algunas alumnas y alumnos:

Alumna M: Yo quiero hacer una pregunta. Es que a mí lo que me pasa es que siento que tengo la necesidad de que me entiendan.

L: Claro. Tú y yo. Y ella y todas...

Alumna M: Esto es una locura. No tiene sentido.

L: No es una locura. Porque cuando lo que tú haces es ponerle lógica a tu necesidad de ser comprendida, buscas una cosa neutral.

Alumna M: Sí. Se vuelve aburrido y es un texto nada.

L: Y a parte es neutral. No es tú con toda tu pasión, toda tu curiosidad, todo tu amor a la belleza. Todo esto no está ahí. Es una cosa neutral. ¿Se acuerdan de las veces que se ha intentado en América hacer esto del Panespañol? ¿de buscar un español común? ¿el esperanto?

Vamos a buscar una lengua que entiendan todas las lenguas del mundo. Vamos a hablar un español que el peruano no sienta que lo excluya pero tampoco lo sienta alguien que está en Valencia. Entonces vamos a hablar Panespañol. Que es lo que han intentado hacer editoriales como Anagrama durante mucho tiempo sacando lo que ellos llaman mexicanismos que yo siempre digo: si somos 130 millones, somos mayoría. El español se debería llamar mexicano, pero es una discusión que tendremos otro día.

Pero aparte de eso, el hecho de buscar algo que todo el mundo entienda nos aleja de la posibilidad de tener sentido, porque no todo el mundo le puede dar un sentido a lo mismo.

Hoy estaba hablando con un amigo que son una pareja gay que van a adoptar. Él es catalán alemán y la mamá es alemana y muy moderna y muy abierta. Y el novio es chino. No tiene mamá, el papá es muy cerrado, no tiene hermanos porque los chinos durante muchas generaciones dentro de China no podían tener hermanos. Y entonces se ha sorprendido mucho porque cuando ha dicho: voy a adoptar, el gobierno nunca ha utilizado la palabra gay. Iba diciendo: si dos señores quieren ser papás... y él se iba poniendo histérico porque: es que dos señores no explican mi mundo. En mi mundo no somos dos

señores. Somos una pareja gay. Somos una pareja. No somos dos señores. Pero la señora del gobierno se niega rotundamente a usar la palabra homosexual. No tiene ningún sentido. Y luego van al papá chino y el papá chino dice: Yo no quiero saberlo todo esto. Y el papá catalán dice: Ah sí, de puta madre, un hijo, voy a vacilar en la escuela, con mis amigos. Y la mamá alemana dice: esto no es ni un tema cuando traigan al niño. Y ellos dicen: no entendemos nada de lo que está pasando. Somos una pareja que quiere adoptar. No somos una pareja gay de un medio alemán y un chino. Y esto para él tiene el mismo sentido que para alguien de ultraderecha tendría el hecho de tener su propia familia. Tiene el mismo sentido. Él tiene el mismo sentido de tener una familia que podría tener los dictadores de Argentina que robaban bebés para dárselos a familias ultracatólicas. Tiene el mismo sentido de la familia. Tienen historias distintas.

Si la alumna M dice: Yo quiero ser comprensible, mi respuesta es yo también. Normalmente se escribe por esto porque quieres ser comprensible sobre todo para la gente que te quiere o está más cerca. Es un proceso increíble porque en el momento en que tu mamá te dice: Ah, esto te pasaba a ti. Tú dices: ha valido la pena. Da igual los años que ha tardado. Ha valido la pena.

Pero esto es porque en lugar de tratar de explicarte a ti misma con historias, les creas un mundo y le dices: mamá yo vivo aquí. Yo estoy aquí. Si me hago para allá, ya no soy yo. No estoy cómoda fuera de mí. Esto es lo que hace una novela.

Lo que hace una novela es que te imposibilita salir de ti. Entonces las novelas no están afuera. No están en un experto que te hable de la soledad, Gabi. Ni está en una fórmula química que explique el amor, Natalia. Ni está en lo que quiere saber la familia de la persona que se suicidó para darle una explicación. No están ahí las novelas. Las novelas están en cómo yo agarro todo esto y vivo con esto. Cómo yo, por ejemplo, vivo con el hecho de ser incomprendida. Cómo vivo con el hecho de querer a alguien que no comprendo. Cómo vivo pensando que mi padre está jugando al casino y mi madre está comprando compulsivamente y yo estoy tratando de mantenerme cuerda en medio de todo esto. ¿Cómo vivo yo ahí?

Es igual que si la historia que has usado para planteártelo es verdad o es falsa, como en el caso de Susana. Si es propia o si es ajena. Pero las novelas no están afuera. No hay alguien afuera que te va a venir a dar unos remedios para que tú te pongas a escribir y se te entienda.

Las novelas están justamente en el tránsito que hacemos de la lógica al sentido. Es decir, no tiene lógica. Yo acepto que las bombas juguete que vende la monarquía española, que son estos cochecitos que explotan en el Yemen no tienen ninguna lógica. Me da igual si generan 40 mil millones de euros al año. No tienen ninguna lógica por más que yo interrogué al señor que hace estas bombas en la frontera de Aragón con Cataluña. Yo vaya y le pregunte al señor de la fábrica de armamentos: pero ¿usted cómo puede dormir tranquilo haciendo una bomba con forma de juguete?

No hay ninguna explicación satisfactoria. Es imposible. Es absolutamente imposible que haya una explicación satisfactoria de algo que nos interpela, nos duele, nos mueve, nos conmueve... Es imposible. Es absolutamente imposible. Si la hubiera, sería mentira. No nos dolería tanto o nos importaría tanto porque sería una explicación como por encima. Como decir: bueno, ¿por qué la derecha está contra el aborto? Porque creen que los hijos los da Dios. Ya está. Es así de pequeñito. Pero a mí esto no me sirve para decidir si aborto o no aborto. No es suficiente. Es una explicación de las cosas, pero no tiene sentido.

Del mismo modo que la explicación de las cosas de los demás para nosotros no tiene sentido, las explicaciones de las cosas que nos damos a nosotras muchas veces tampoco lo tienen. Y para escribir necesitamos sentido, no una explicación. Nadie está esperando, aunque yo la considere capaz, que Natalia encuentre el quid del amor. Es esto, ya lo tengo. No. Nadie está esperando que ocurra esto. Lo que Natalia está esperando es hacerse comprensible, darle sentido a su curiosidad sobre el funcionamiento del amor. Que lo que tenga sentido sea esta curiosidad, no la respuesta.

Otro ejemplo:

ALUMNA: La historia es recuperar historias de México, darles más aire, más chicha, reescribirla.

LOLITA: ¿Quieres usar la historia del niño en Durango?

ALUMNA: es un niño que han matado al padre y quería comprarse un kalashnikov porque quería vengar a su padre. Y el simboliza la desestructuración de México. Cómo un país se puede recuperar.

LOLITA: Vamos a hacer la clase sobre el espacio. Montse, ¿cómo has construido el espacio de tu novela?

ALUMNA: Es verdad que he creado una atmósfera de misterio, de secreto, de algo que está por descubrir. Lo descubres a la mitad.

LOLITA: ¿Cuál es el misterio?

ALUMNA: Una persona se da cuenta que no es hija de sus padres.

LOLITA: ¿Cómo lo has creado?

ALUMNA: de personas que sufren, de palabras que se quedan a medias, de cosas que salen de alguien que llora, de cosas que no encajan. Cada relato dejaba una pizca para seguir leyendo. Dejar incógnitas abiertas. Ella va descubriendo así. Me han salido relatos sueltos. No hay una atmósfera común.

LOLITA: ¿Cómo creas este espacio en Durango?

ALUMNA: Lo invento. Hostil. Duro. Seco. Pienso en la penumbra. Crearía esta atmósfera de sequedad, de cosas muy duras. Filoso.

Un ejemplo más:

LOLITA: ¿Y tú, cómo creas un espacio en la novela?

ALUMNA: Necesito que haya espacios físicos. No los conozco. Ahora la realidad me ayuda a pensar un poco. Pero también me invento mucho. Había pensado cómo era la fonda donde estaba esta chica. Me la imagino de madera, con mucha clientela, una época de penuria y hambre. Me imagino la cocina. El fuego. Fogones.

LOLITA: Que era un campo que llovía y había una señora vestida de negra, ¿te imaginas así la atmósfera?

ALUMNA: El espacio es donde pasan las cosas. Lo entiendo como un espacio físico. Uno es la casa en Bilbao. La otra es la fonda. Y lo otro es Logroño. También tengo una duda de si la atmósfera es algo que envuelve a los personajes, que está por encima y que se respira. No lo sé. El espacio físico, los escenarios. También tengo duda de si la atmósfera que engloba es la misma o la puedes cambiar. No he hecho nada intencionalmente.

ALUMNA: Se me había quedado la idea de un pueblo. Que un pueblo cuando llueve se queda sin luz y eso se me ha quedado grabado y me imagino mucho este pueblo. La

atmósfera de la casa de Zaida, de estar después de una tormenta. Que era época de lluvias y necesitaba ese ambiente de mañana, de silencio, porque ella estaba reflexionando sobre quién es y qué le ha pasado en la vida. Y ha surgido esta idea de mañana, silencio, de cómo va cambiando la luz.

LOLITA: ¿Intentas que el lugar real coincida con el estado o emoción de la persona?

ALUMNA: Lo veo como colores de un cuadro. Que te den una sensación. Creo que ayudará.

Y todavía un último ejemplo:

ALUMNA: intento imaginar cómo sería en casa de la abuela del personaje.

LOLITA: ¿Por qué?

ALUMNA: ¿Las historias no pasan en lugares, acaso?

LOLITA: ¿Pero tú por qué lo haces así?

ALUMNA: Porque existe, porque si no pasa en un lugar no tengo constancia de que pase nada.

LOLITA: Dime algo que veas

ALUMNA: Antes de que lo mataran estaba comiendo una torta.

LOLITA: ¿Cómo construyes la casa de la abuela?

ALUMNA: Con los espacios en donde he estado o en el que he vivido. Me imagino de una manera y después al escribir, saldrá otro. Me imagino que es una cosa gris, como una sensación de incerteza todo, como de intranquilidad. Describiéndolo. Ahora no sé si atmósfera y ambiente son lo mismo.

LOLITA: Te imaginas la casa, la emoción de los que la habitan y una realidad imaginada.

ALUMNA: pienso sensaciones, recuerdos, historias. Ya he cambiado muchas cosas. Y para tomar distancia.

LOLITA: ¿Qué distancia?

ALUMNA: lo decíamos el otro día. Si cambio lugares, o personas...

LOLITA: Dices, ahora lo pongo en Barcelona. Pero dices, para cambiar eso, basta

cambiarle el nombre y le pongo Tarragona o Peñaranda. Le cambias el nombre de la localidad. Imagina que no es Barcelona y le pondré Valencia. Solo cambiar el nombre de la localidad.

ALUMNA: Para mí es igual.

LOLITA: No es igual que algo pase en un lugar de 600 o 60000.

ALUMNA: pero hay cosas que pasan en un lugar de 600 o 60000.

LOLITA: No te estoy hablando de eso, sino del espacio en el que entra el lector.

ALUMNA: es un espacio íntimo, son lugares cerrados. Es intimista.

LOLITA: Tenemos la sensación de que el espacio da igual si es íntimo o global. Es igual que hables de Barcelona o de la casa de la abuela, que le pase a 3 personas o a 100 000. No es igual que pase en un pueblo de 300 en donde se enteran 125, o que pase en un pueblo de 60000 y que se enteren 125. Todo eso es diferente. Pero aparte de eso, tienen la sensación de que deben construir un poco, aunque sea crónica, la realidad. Es así.

ALUMNA: yo quiero construir a partir de una sensación.

LOLITA: Hay una cosa que es la realidad y otra cosa es el texto. Es igual si es literatura o crónica novelada. Lo que vemos de la realidad es absolutamente intrasladable. Es absolutamente imposible. Si en vez de ver San Antonio en Bolivia hubieses visto San Andrés en Perú en internet... da igual. La realidad no es trasladable. De hecho, la manera en que construimos el espacio, el lugar y las sensaciones donde pasa nuestra novela, es una de las cosas más íntimas del libro porque es nuestra manera de mirar. Todo el lugar es nuestra manera de mirarlo. No es una verdad, aunque hayas estado, lo veas y lo reconozcas, Durango no es una certeza. Porque nosotros hemos visto muchos lugares sin mirarlos. Y hemos estado muchos lugares sin fijarnos. Y además, y sobre todo, porque los lugares y nosotros cambiamos de estado de ánimo y de esencia continuamente. Recuerdo, por ejemplo, un tráiler de un arquitecto fascinante que intentó modernizar Camboya. Hizo el estado de futbol, la biblioteca nacional, y cuando llegó la guerra, lo destruyeron pieza por pieza y lo obligaron a mirarlo desmontado. O sucedió también en México con el terremoto. La gente sigue diciendo “Quedamos en el hotel Regis?”. Y ese hotel no existe desde 1985. Porque el lugar lo construimos íntimamente, es igual que exista.

Las cosas que compartimos con la gente con la que hemos habitado ese lugar, son anecdóticas.

Yo hice una antología de nueva literatura catalana. Y le pedí a mi hermana que ilustrara la portada. Le pedí que hiciera la casa de la abuela y ella dibujó una silla que tenía mi abuela desde hace 40 años. Porque con esta silla tenemos una relación íntima. Da igual que exista esta silla. Es nuestra manera de mirar.

Mi abuela, por ejemplo, dice que ella ve cosas que ya no están. Porque forman parte de su mundo. Y porque la manera que tenemos de construir el mundo es íntima. Siempre es íntima. No existe en literatura Barcelona, Durango, la casa de la abuela, Peñaranda, San Antonio. No existen... Pero que no existan no quiere decir que no los uses. Que no exista un lugar quiere decir que lo debes construir. Porque la persona que entra en una novela, entra a un lugar.

Es como cuando leemos a Svetlana Alexievich y entramos a la guerra.

¿Se dan cuenta? Cuando nosotras, como lectoras, leemos una novela tenemos la sensación de haber estado en un lugar. No he estado nunca en San Petersburgo, pero he estado mucho más que otra gente que nunca ha estado en San Petersburgo. Porque he recorrido el río en *Crimen y Castigo* (Dostoievski, 1866) tres veces: las tres veces que lo he leído. O he habitado en las casas de Dickens porque yo las he construido y ahora son mías: son mis recuerdos, mis sensaciones, mis nostalgias... La lectora cree en lo que tiene la sensación de haber construido. Y si lo invitamos a un texto diciéndole algo así como: esta es *mi* realidad y vas a entrar a *mi* realidad, sin duda lo expulsamos. Es igual que exista. Porque todo existe. Todo lo has visto, lo has pensado, te ha emocionado. Pero hay una manera de mirar diferente. Decir, por ejemplo: en esta casa hay juguetes de niños y en la otra no, es una manera diferente.

La realidad es intrasladable. Hace muchos años vi un episodio de una serie catalana que ocurría una estación de metro que podría ser Paseo de Gracia. Y en ella había un bar. Ese bar lo tengo en la memoria porque, a diferencia del cine y del teatro y de las series, no tenemos imágenes para escribir. No existe la imagen ni el sonido. Si decimos: bar de pueblo del Empordá, 1970. Ya estamos. No necesitamos más. Lo vemos perfectamente. O si leemos un guión de una telenovela: Rancho, interior, noche. Lo vemos. Ves los sombreros colgados. Te lo imaginas perfectamente. Porque construyes el espacio mucho más rápido de lo que es capaz de narrarte el escritor. Por tanto, como escritora, has de adelantarte al lector. Porque al lector le dices: casa de la abuela, y ya está. El lector

construye rapidísimo. Construye el espacio con muchísima más rapidez de lo que tú eres capaz de explicarle. Por tanto debes hacerle entender que el lugar donde está pasando no es la típica casa de la abuela, el típico pueblo de Bolivia, el típico puerto oscuro, la típica casa de Durango, el barrio de postal de Barcelona... porque no es así. Porque para un niño personaje el espacio en el que ocurre la novela que vive no tiene nada de típico, es su espacio, su casa, su mundo.

El espacio pasa por una persona y eso lo modifica todo.

Fíjense cuántas veces creamos espacios mentales para explicarnos la realidad. Tan es así que si mañana llegas a Angola y no ves pobreza piensas: ¿qué ha pasado? Porque constantemente te estás haciendo imágenes de la realidad. Tan reales que si te dan una historia de Don Quijote y te dicen que Sancho Panza es chino piensas: ¿cómo va a ser chino? Es un hombre. No es chino o caucásico. Pero si nos dijeran que es chino tendríamos la increíble sensación de no haber entendido nada del *Quijote*.

Es decir, que el lector construye más rápido que nosotros. Y debemos utilizar esto a nuestro favor. Deben aprenderlo a usar. Todas tenemos la intuición de saber cómo se construye un espacio. Y tenemos dos opciones: Darle al lector características reales de lo que, por ejemplo, habría en el bar de una estación. O darle pistas que lo lleven a decir: necesito al narrador para mirar este lugar. Aunque todas las calles sean iguales. Aunque las sillas sean iguales. Debes conseguir que el lector diga: podría ser yo. Y el espacio es una de las herramientas más efectivas y brutales que tenemos para lograrlo.

El escritor de hecho no intenta que el lector entre en una realidad si no que se adentre en una atmósfera. Ahora ya es evidente que no se puede crear ni recrear un espacio real. Pero para la mayoría de nosotros, lectoras, el Dublín de Joyce es casi más real que el Dublín real y cuando vamos a Dublín buscamos a Joyce. Es una sensación que tenemos mucho los que no somos de Buenos Aires cuando vamos a Buenos Aires y tenemos la sensación absoluta de estar en una novela porque muchas de las referencias reales se han utilizado para construir espacios posibles que nosotros hemos leído y, por tanto, en los que hemos estado. Porque dado que la realidad es demasiado grande e inabarcable e incomprensible como para ceñirla en una novela, utilizamos algunos aspectos de la realidad para construirla. Y esto es lo que sucede con ciudades muy narradas como Buenos Aires. No se trata tanto de construir un espacio sino una cúpula, un lugar cerrado con una atmósfera dentro. Cercarlo con paredes de ladrillos y que lo que quede ahí dentro sea el lazo del que hablaba Camus. Cerramos un trocito de realidad y lo que queda dentro es

posible, es comprensible. Es decir que el espacio no es un lugar sino algo construido por el autor con la ayuda del lector. Nosotros solos no nos bastamos para escribir ni para construir este espacio en donde pasan nuestras novelas. Y para permitir que alguien más habite un mundo, tendríamos que intentar saber cómo lo hemos creado y qué sentido le hemos querido dar. Porque un espacio con sentido es un espacio construido que tiene que ver con nosotras. En cambio un espacio recreado, trasladado de la realidad es aburrido porque nosotras como lectoras ya lo traemos. No necesitamos ningún esfuerzo extra. Por lo tanto, si el espacio está bien construido debe tener un significado para la escritora y para la lectora. Recordemos, siempre, que la lectora tiene que escribir mucha más novela de la que está escrita. Y esto quiere decir que se le ha de proporcionar los códigos necesarios para que interprete el espacio que estamos tratando de crear. Y para resolver esto debemos preguntarnos, e insisto, en qué le pedimos al lector que gaste su tiempo. No se lo podemos pedir todo. Y para construir el espacio todo no cabe. Tenemos que hacer una selección porque tenemos que pedirle al lector que se fije en unas cosas y no en las otras. Es decir que el escritor le debe dar al lector una serie de herramientas sobre la forma de relacionarse con el espacio o la atmósfera que haya creado desde cero. ¿Y cómo se construye este espacio desde cero? Creo que tenemos seis elementos esenciales para construir un espacio que son: el tema, el lenguaje, el tono, la información, la distancia y el punto de vista. Aunque yo siempre sugiero que se olviden de los nombres porque en cada país son distintos. Además, no es importante que se memoricen estos nombres sino que aprendan a usar estos recursos. Combinando estos seis aspectos tenemos que conseguir que alguien tenga la sensación de estar entrando en un lugar. No la sensación de estar reconociéndolo, sino entrando. Porque el espacio debe tener volumen y este volumen lo va construyendo el lector a medida que le damos recursos. Por lo tanto el lector tiene la sensación de que lo está construyendo con nosotras. Y yo, escritora, tengo que tener la sensación de construir un espacio y saber que hay alguien que lo terminará: el lector. ¿Tienen la sensación de haber leído esto antes? En efecto, es un lugar en el que ya han estado. Puede parecer un poco confuso, pero el espacio es algo fundamental. Algo que nos define. Y es íntimo.

Me acuerdo mucho de una entrevista a tres astronautas que leí. Los tres habían estado en la luna. Y a los tres, en tres lugares y momentos distintos, les preguntaron qué era lo más increíble de estar en la luna. Todos dijeron: la primera vez que ves la Tierra completa. Es una sensación muy terrible y muy insuperable que no reconocemos porque no en toda la Tierra nos sentimos en casa. Y esto es porque el espacio para nosotros es un

lugar íntimo y por lo tanto absolutamente subjetivo, absolutamente autobiográfico. Y de esa misma manera en que nosotros construimos el mundo, construimos una novela.

14.2. Espacio íntimo

Todos ustedes tienen un pasaje que les calma. Todas van a un lugar. O todas tuvieron un coche que recuerdan. Todos tienen memoria de una habitación. Y es porque nuestra relación con el mundo es íntima, siempre, solo puede ser así. Hay lugares en los que ustedes se encuentran con ustedes mismos. No es que les gusten, es que las hacen sentir en casa. Y esto es así porque el mundo lo construimos, no nos lo creemos tal como es. El mundo lo construimos así.

El mundo de las novelas lo construimos nosotros, pero le hacemos creer al lector que lo construye él. Y para hacerlo debe mirarlo como si fuera único. El Carmel de Marsé, San Petesburgo de Dostoiwevski, Buenos Aires y todas las novelas. Y aún así no podemos pensar un lugar como si fuera “el típico pueblo de”. Eso no pasa funciona. No se construye así porque la realidad es intrasladable y no tiene un sentido. Nosotras le damos un sentido. Y verlos sin sentido es tristísimo. Es un libro malo. Es decir, en resumen, que el espacio es lo más autobiográfico de los textos. Si los lugares fueran estáticos sería totalitarismo. Una manera fascista de mirar el mundo. No se trata de crear algo fijo sino de crear algo íntimo. Y dado que la realidad no se puede trasladar, lo que podemos trasladar de la realidad son las cosas muy concretas que nos permiten dar un sentido espacial a un lugar. Único.

Por ejemplo, para contar la historia de Roy, podríamos usar calcetines, carne congelada y la camiseta de la madre. Pensando en qué tres cosas se necesitan para que ese lugar sea único, hay tres cosas en las que nos fijaríamos: el trozo de carne congelada que es el colomo de lo que le han robado; la camiseta de Leti que dice “Dónde están” y que usa para buscar a Roy; y los calcetines que se robaron, un acto absurdo de malentendida desesperación. Eso, literariamente hablando, explica el secuestro de Roy. Un espacio con sentido, pues, sería este espacio de donde se llevan la carne congelada; porque eso nos dice mucho: que tenían carne, que eran previsores, que tenían un congelador. Aunque dependiendo de lo que veamos, podemos fijarnos en unas cosas u otras. La casa de Lety, por ejemplo, tiene un portón de hierro y ella recuerda, aunque no está segura, que los secuestradores traían un mazo. Otro elemento sería el pasamontañas. Depende de lo que veamos, por tanto, construiremos una cosa u otra. Depende de lo que tú veas, de lo que tú

quieras que vea la lectora.

Debes hacer un pacto: yo pongo estos 3 elementos y el lector pone estos otros 3. Por eso, la casa es del color que tú quieras. No puedes decir “casa de mi abuela”, o sí, pero se debe leer “la casa donde viví mi infancia”. Antes de que comiences a describirla, yo ya vi la mía (mi casa). Porque hay recursos que la lectora necesita para construir. Pero eso no evitará que construya, porque la lectora no es una voyeur que está pendiente de qué le van a explicar, porque con lo que le digan hará un retrato exacto. Al lector le importa un rábano cómo era la casa de mi abuela. Al lector le importa cómo era la casa de su abuela, por eso nos lee. Si no, no lo haría.

Si yo leo esta historia del niño Francisco que vio como asesinaban a su padre en Durango siempre acabo pensando: ¿y si hubiesen matado a mi padre delante de mí? Es la finalidad de cualquier texto: que empatices. No es asociación. Es empatía. Por eso la literatura es tan extraordinaria para entendernos entre nosotros. Porque tú acabas diciendo: “Podría haber sido yo o alguien a quien yo quiero”. Yo podría haber sido Raskolnikov o las víctimas de *Crimen y Castigo*. Podría haber sido el niño, o el padre, o el sicario de la historia de Francisco. Porque depende de cómo expliques te fijas en unas cosas y no en otras. Y eso es imposible lograrlo quitándole importancia al lugar porque todos y todas lo pueden imaginar. Lo que no se vale es no permitir que el lector construya su parte. Porque el lector necesita construir un mundo en el que entrar a ver cómo sucede una novela. Si yo les digo: Un coche de bomberos de juguete. Una caja de fruta. Un delantal. ¿Dónde estamos? Las alumnas contestarían, deprisa, una casa de familia, una habitación de juegos, niños, una cocina... Porque así de rápido construimos. La lectora, con legítimo derecho, va construyendo así y se sorprende cuando le decimos, por ejemplo, que no es un mercado sino una habitación de juegos. De hecho, puede llegar a llevarnos la contraria. Perdemos credibilidad muy fácil. Cuando quieres hacer las cosas solo a tu manera porque las has visto o las has conocido y tienes “propiedad” sobre aquella imagen, pierdes credibilidad muy rápido porque el lector aporta y si estás construyendo tu sola te molesta que aporte.

El mundo lo construimos juntos.

Lo que todos nosotros vemos en el mundo de Gabriel García Márquez, él no lo ve. Macondo no existe. Existe un pueblo que si lo ves, se parece a Macondo, que es Aracataca. Pero no es la imagen de Macondo porque no existe. El Carmel de Marsé tampoco existe. El

pueblo de Rulfo no está en Jalisco. Hay un lugar que se llama Comala, pero el Comala de la novela no existe más que en nuestra imaginación. Y deben preguntarse por qué todos retenemos lugares que no existen con mucha más facilidad que lugares que sí existen. Tiene una respuesta claramente literaria: porque fijamos principalmente la construcción del espacio, que es absolutamente autobiográfica. Y para hacerlo utilizamos una mirada muy humana que le da sentido; de otro modo, eso podría pasar en la casa de tu abuela o en la que sea. Las grandes novelas tienen la sensación de estar en un lugar. Tú has estado en San Petersburgo caminando. Has estado en Macondo. En Comala. Una cosa es la información que entiendes. Otra cosa es donde has estado. Donde tienes la sensación, inequívoca, de haber estado. Me acuerdo a menudo de un escritor colombiano que me dijo que yo no podía escribir sobre narco porque no había nacido en América Latina. Está bien, le dije, porque no me gusta discutir tonterías, pero entonces tú no escribas sobre la Segunda Guerra Mundial, ni sobre el Imperio Romano, ni sobre la Edad Media, ni sobre las mujeres ni sobre la muerte. No mientras sigas vivo.

Una de las primeras novelas que hice pasaba en Budapest y yo decía que atravesaba el río Volta, porque quería que me escribiese alguien y me dijera que no, que el río que atraviesa Budapest es el Danubio. Quería que alguien lo viera. Pero a una buena lectora le da igual que sea otro río. Finalmente, un año y medio después, apareció el lector que leía con la realidad para avisarme de que me había confundido. Era un mal lector, obviamente, porque la información primó por encima de su mirada. Pero le di las gracias y le dije que lo había estado esperando. Aunque no le dije que si gana la información a la mirada, lo que estás haciendo es explicar una historia. Si gana la mirada, en cambio, consigues que alguien entre en un mundo, que te envuelva, que la sensación sea más emocional que física, que sea íntimo. Porque es muy íntimo. Lo que pasa es que tu manera íntima de mirar es una. Pero yo también tengo una manera íntima de mirar. Y sólo cuando percibo la tuya, puedo usar la mía. Lo importa es lo que has visto. Cómo lo miras tú.

Lo otro, lo que compartimos de los espacios, es una mirada panorámica. Durango, por ejemplo, entendida como una ciudad de la periferia capital mexicana. Un lugar al que dicho así no podemos entrar. Son espacios panorámicos que compartimos; pero a las novelas para entrar a esos espacios panorámicos buscamos lugares muy concretos. Entradas muy pequeñas. Ventanas. Y la imagen se queda porque, tú, lectora, eres capaz de darle un sentido: está lloviendo y podría ser Irlanda, Bilbao, Lima. Un paisaje que he imaginado y veo perfecto. Y es que los espacios cobran sentido porque hay alguien que los

habita. Es como si le preguntamos a un habitante antiguo de Barcelona, de los que se llaman “de toda la vida”, qué relación tiene con el Puerto Olímpico que se hizo en las Olimpiadas de 1992. Ninguno. No tiene ningún sentido. En cambio hay gente nueva cuya construcción de Barcelona comienza con el Puerto Olímpico. Es porque los lugares tienen sentido porque nosotros los hemos habitado. O evitado. Y cuando los hemos habitado (o evitado), es que les damos un sentido. Y ese sentido es lo único que un lector es capaz de retener. Porque él ve el suyo.

Dulce Caballero es una mujer de Monterrey que vivía en Tokio. Un día entraron en su casa en México y mataron a su padre y a su hermana que estaban en la sala. El padre era taxista. Y Dulce estaba al otro lado del mundo haciendo una tesis sobre la paz en México. Cuando ella volvió, fue a Monterrey y dijo: no podemos vivir en esta casa. Nunca más. Han matado a mi hermana y a mi padre en esta casa y yo no puedo habitarla. Así que hizo una biblioteca de la paz para las niñas y los niños del barrio. Se llama La casa del colibrí y es un lugar de estudio y lectura. Cuando me lo contó, le pregunté: ¿y la parte de arriba (de la casa)? Y me dijo: la parte de arriba no la hemos tocado. El cuarto de su hermana y del padre están idénticos. Porque es el único lugar que le queda para estar con ellos. Dulce Caballero es capaz de donar su casa, pero ese trozo no lo puede tocar porque es el trozo donde ella está con su hermana. Y eso es absolutamente comprensible. Es igual de comprensible que lo que necesita hacer un lector para construir el espacio.

Pensemos, por ejemplo: un lugar donde están nuestros muertos. Yo soy huérfana de padre y hay un trozo de la playa en el norte de Catalunya donde estoy con mi padre. De hecho, todas tenemos lugares a los que volvemos para estar con nuestros muertos, nuestras muertas. Así como hay un lugar adonde no queremos entrar porque ya lo tenemos “hecho”. Yo no voy a volver a Nepal, por ejemplo, es un país en el que viví un tiempo y ya lo tengo hecho. No necesito sumarle nada a mi construcción. Piensen si ustedes, en un mundo aparentemente panorámico que quieren que un lector vea, aportando sólo tres 3 objetos que le den un sentido que marque el sentido de sus novelas, serán capaces de construir el espacio donde pasará el texto. Yo, por ejemplo, quiero hacer una novela que explique cómo se robaron el arte en Taull que después se vendió a los marchantes y las instituciones culturales; una parte se la quedó el Museo Nacional de Arte, otra está en casas privadas y otra en Boston. Por lo tanto la novela pasa en todos estos lugares, pero cuando pienso qué le da sentido, elijo: una piedra que parece pintada con un color habitual en el Románica y que podría ser del Pirineo, lisa y roja. La tengo para darle un sentido. ¿Y

qué tres objetos que se puedan tocar pondrían ustedes en sus novelas? ¿Por qué esos objetos son importantes? A veces es por capricho. Pero en mi caso, la piedra roja, lisa, por qué tiene sentido. Porque entiendo que significa muchas cosas: el arte que se llevaron era parte de su tierra, es lo que queda, es una cosa preciosa que nadie aprecia. Y sobre todo porque yo le doy mucho sentido.

Sucede como cuando decimos, al entender algo, que nunca antes nos lo habían contado así. Pero en realidad lo entendemos porque le está pasando a alguien. Y lo entiendes porque lo está mirando alguien. Y aunque la persona que mire y la persona a la que le pase sean la misma, esa manera única de mirar no es una mirada que uses para todo. Eso le está pasando a alguien, o lo está mirando alguien y lo mira de cierto modo. Esta comunión es lo que hace que puedas entrar en una novela y tengas la sensación de que estás en San Petersburgo acompañando a Raskolnikov mirando mientras caminas. Por supuesto, no obstante, también hay que pensar de qué cosas podemos prescindir.

Piensen mucho.

La relación con el espacio es bastante orgánica.

Muchas veces nos quedamos con lo que es más efectista. Por ejemplo, en Taull compré una reproducción de Virgen de Santa María que copia el románico robado. Es fea, pero quise comprarla porque fue como si me estuviera llevando una reproducción de la estatua de la libertad pequeñita. ¿Verdad que se entiende que ahí no puedo encontrar ningún sentido a mi novela? ¿Y por qué se entiende? Y más aún: ¿sabemos explicarlo?

Es muy difícil, debes dejar que alguien entre. Es muy complicado dejar que alguien entre en una cosa que tú tienes la sensación de haber visto, de haber entendido. Es realmente muy difícil. A mí, por ejemplo, me ha costado horrores escribir una novela sobre la guerra de México (*Campos de amapola antes de esto*, 2012). Porque me indigna que no se entendiera lo que estábamos viviendo y sentía, ilusa, que yo sí lo estaba entendiendo porque podía escribirlo. No era cierto. Lo que está ocurriendo en México no se entiende porque sí, desde luego no se entiende por estarlo viviendo. Pero claro, una novela es un mundo donde alguien entra y para que entre debes entender lo que estás poniendo. Y eso dictamina la voz.

En literatura, además, y esto es algo que probablemente pensamos poco, no tenemos recursos sonoros ni visuales. Es decir, hay muchas cosas que los espectadores o los oyentes que van a un concierto o al teatro no necesitan construir porque ya contienen

emoción en sí misma. Por ejemplo: un redoble de tambores o un amanecer. Pero nosotras, las escritoras, no tenemos algo así. Por lo tanto, ¿cómo captamos la emoción y el efecto que esto produce y hacemos que el lector la sienta? Sin duda, utilizando un espacio que nos sea íntimo porque, de hecho, es el único espacio honesto que podemos construir. Si lo piensan de nuevo, todas ustedes tienen un paisaje que las calma. Todos van a un lugar mental. Todos tienen un coche que recuerdan, conservan la memoria de una habitación, un árbol, un parque, una playa, un lugar al que les gustaría volver. Y esto es porque nuestra relación con el mundo es íntima. Siempre. Solo puede ser íntima. Hay lugares en los que ustedes se encuentran con ustedes mismos. No son forzosamente lugares que les gusten si no que las hacen sentir en casa. Y estar en casa no siempre gusta. Pero se trata de utilizar esta capacidad que tenemos de sentirnos en casa. No de ver lugares bonitos y decir: “fui a un lugar increíble”, sino de poder decir: “fui a un lugar donde me sentí yo”. Esta diferencia, en el mundo que compartimos, es bastante evidente; y a veces en la literatura nos vamos con la finta de querer escribir ese “lugar increíble”. Pero no funciona. Lo que tenemos que utilizar es nuestra manera de atarnos al mundo sintiéndonos en casa. Y sin duda la tenemos porque el mundo nos lo construimos. No nos lo creemos tal como es. A veces hay paisajes o lugares que nos deslumbran, claro, pero el mundo en el que nosotros vivimos lo construimos todo el tiempo.

Si ahora les pido que piensen en un coche, una casa, un árbol o un paisaje; recordarán un coche, una casa, un árbol, un paisaje que les sea propio, no uno que les parezca bonito. Y esta manera de encontrar lo que nos es propio es la estrategia que tenemos que utilizar para escribir el espacio literario. Porque el mundo de las novelas lo construimos nosotros pero le hacemos creer al lector que lo construye él. Y para hacerlo debe mirarlo como si fuera único. De hecho, si nosotras lo miramos como si fuera único conseguiremos que a la lectora le suceda lo mismo. Por lo tanto tenemos que buscar, antes que cualquier otra cosa, esta subjetividad.

No puedes decirnos, por ejemplo: Voy a escribir la historia que sucede en el típico pueblo de costa de Perú. Porque no existe el típico pueblo de costa de Perú. Existe el típico pueblo de costa de Perú en las postales turísticas, en imágenes que sirven para otras cosas; pero no para hacer literatura. En literatura el espacio no se construye así porque aunque nosotros podamos pensar que estoy en “un típico pueblo francés” y eso nos remita inmediatamente a una imagen; dicha imagen no se corresponde con nuestra subjetividad sino con una realidad que pretende ser genérica. Pero como ya sabemos, y por suerte, la

realidad es intrasladable y no tiene un sentido. Por lo tanto tenemos que buscar lugares a los que nosotros les demos un sentido. Además, los lugares sin sentido son lugares tristísimos que se utilizan para escribir narrativa pero no alcanzan el nivel de comunicación profundo que busca la literatura. Es decir, en resumen, que el espacio es lo más autobiográfico de los textos. Si los lugares fueran estáticos estaríamos hablando únicamente de un mundo de fascismo, totalitario Y de una manera de mirar el mundo racista y prejuiciosa. Y esto, para nada, pero tampoco para escribir literatura, no puede pensarse así. La literatura capta y retiene lo subjetivo que existe en el mundo: nuestra manera de mirarlo. Por esto se dice que cada texto es único, porque todas nosotras tenemos una manera única de mirar. Una mirada íntima. Y lo único que necesitamos de la realidad son cosas muy concretas que hacen que cada uno de ustedes le dé un sentido especial a ese lugar que compartimos, que si bien es público tiene un sentido único. Además, de este modo hacemos un pacto con la lectora: yo pongo estos tres elementos y ella pone otros tres, porque la novela la construye la lectora con nosotros. Es decir, no puedo decir “la casa de mi abuela” como si esto tuviera una explicación. En una novela, no la tiene. Tiene un poco más si escribo “la casa donde yo viví mi infancia y donde hoy todavía vive mi abuela”. Porque antes de que yo escritora empiece a describirla, tú lectora ya viste tu casa donde tú pasaste tu infancia con tus abuelos. Este es el tipo de recursos que el lector necesita para construir. No tenemos que tratar que el lector vea nuestro espacio íntimo; sino la necesidad de intimidad con la que él construye su espacio.

14.3. Una caja vacía // HOJA DE EJERCICIOS

Piensen, respecto a sus novelas, tres cosas que pondrían en una caja vacía, limpia, por estrenar y tres cosas que le permitirían poner al lector. Hagan este ejercicio tres veces. Y vean cuál de las tres opciones le parece que tienen más que ver con ustedes y con el lugar en el que quieren que entre la lectora. Es un ejercicio divertido y muy útil.

TRES COSAS TUYAS Y TRES DE LA LECTORA Opción 1	TRES COSAS TUYAS Y TRES DE LA LECTORA Opción 2	TRES COSAS TUYAS Y TRES DE LA LECTORA Opción 3
TÚ 1 2 3	TÚ 1 2 3	TÚ 1 2 3
TU LECTORA 1 2 3	TU LECTORA 1 2 3	TU LECTORA 1 2 3

15. Un tiempo son todos los tiempos

Si generamos sentido debemos generarlo en relación a todos los otros elementos que hemos elegido: este tiempo en relación a este espacio porque tiene que pasar esta historia. Veamos, al respecto, una conversación que mantuve con alumnas y alumnos hace algunos años:

YO. Oscar Wilde dice que cuando conviertes el instinto en práctica se llama conocimiento. Es una manera de domar el instinto para usarlo. Hay una inercia que nos es natural. La inercia natural es la inercia de contar historias. Hay otra inercia que es la literaria. A mí la inercia de contar historias no me interesa especialmente. Tenemos una tendencia natural a ordenar el mundo a través de las historias. Y entonces pasan cosas tan alucinantes como que un estudioso de la historia de la literatura puede descubrir que tanto en lo que hoy es Rusia como en el sur de lo que hoy es Argentina, por ejemplo, las culturas han explicado los mismo cuentos sin haber tenido contacto. Y eso es así porque el mundo se explica con historias. Más allá de esa inercia de contar historias, no obstante, tenemos una inercia literaria. Que no es lo mismo. La inercia de contar historias la tiene mucha gente que no lee o no está interesada en la literatura. Con las historias se transmiten los valores. En la India todo se enseña con historias, leyendas, proverbios... Incluso los conceptos filosóficos se enseñan con historias. De hecho, explicamos la vida con historias porque la historia es un orden natural en el que encajamos. Pero más allá de eso, cuando hacemos un libro no queremos explicar una historia. Porque si lo que queremos es explicar una historia no hemos una novela.

ALUMNA C. ¿La historia no es una anécdota para explicar otra cosa?

ALUMNO B. La historia es el asidero que utilizas para hacer un libro. El raíl por el que discurre la novela.

ALUMNO M. Yo veo la novela como una creación de sentido. Como un objeto que tiene sentido más allá de ti pero que al mismo tiempo forma parte de ti. Para mí la literatura es un sentido subjetivo, no solipsista. Es crear un objeto.

YO. ¿Y eso es así porque tenemos algo que decir?

ALUMNA E. No es porque se tenga algo que decir, sino porque se tiene algo que entender. Independientemente que haya millones de libros, hay algo que sólo a través de mi relación

con la escritura puedo entender. Es un proceso de entendimiento del mundo. Crear un mundo que puedas coger, porque el mundo es tan grande que es imposible cogerlo todo. Puedes, por ejemplo, intentar entender la vergüenza.

YO. ¿Y ese es un pensamiento consciente?

ALUMNA EE. Es algo que entiendo, pero cuando llega la escritura es algo que tengo que decir. Poner en palabras. Porque lo que entendemos no está tan estructurado. Uno puede saber lo que es la vergüenza. Pero una cosa es saberlo y otra cosa es decirlo. De tal manera que al otro le llegue la misma sensación que yo tengo cuando siento vergüenza. Con lo cual tengo que mezclar la sensación con la palabra, para que esa palabra, para que esa sensación, le llegue a otra persona. Yo puedo tener un concepto de lo que es vergüenza pero tengo que poner palabras que abrochen el concepto para que le lleguen al otro. Para mí la escritura es saber poner en palabras eso que conoces. Pasar por el cedazo de lo que implica el lenguaje. A mí lo que me atrae de la literatura es que en mi cabeza pueden ir las imágenes por un lado y las palabras por otro y el mismo hecho de pasarlo hace que se construya un mundo que, además, da la sensación que lo has vivido, que a ti te permite entenderlo en palabras por lo que a lo mejor el otro también puede entenderlo.

YO. ¿Apelando al otro?

ALUMNA EE. No. Apelando al mundo de lo que son las palabras. Podría no haber otro como destinatario. Puede haber un lector, claro, pero no es el otro imaginario. El lenguaje te obliga a organizarlo de una manera determinada. No de cualquiera. Para que pueda ser entendible. Algo que tu estás viviendo en emociones o en una experiencia. En el tiempo funciona todo a la vez. Y te aporta un conocimiento, que sobre todo es verbal, que te transmite algo más que surge a partir de que lo has organizado con palabras. La lengua tiene unas leyes que no te las puedes saltar.

YO. Pero las leyes que genera la literatura no tienen nada que ver con la gramática. Muy poco. ¡De verdad! La gramática se puede usar casi como una técnica. Lo fascinante del lenguaje es la puntuación.

ALUMNA EE. Pero hay unas leyes... Por ejemplo, yo no puedo escribir “amapola verde”.

YO. Claro que sí. En literatura sí dices algo diciendo esas palabras. No lo dices en el uso que hace la RAE de las palabras.

ALUMNA EE. Ya. Lo noto. Porque en mi cabeza ahora me estoy diciendo amapola verde y

chiriví.

YO. ¿Que es chiriví?

ALUMNA EE. Es lo que hay en mi cabeza. Se me ha ocurrido. No hay ninguna intención. Soy yo la que tengo que poner una intención y entonces tendré una intención literaria. Y eso pasa por las leyes del lenguaje.

YO. Las leyes del lenguaje, a efectos literarios, son radicalmente filosóficas. No son gramaticales. No pasan por la gramática. Porque la gramática quiere crear significado y la puntuación quiere crear sentido. Y esto es radicalmente distinto. Es diferente crear historias que narrar. Es diferente, seguro.

ALUMNA EE. No entiendo la diferencia entre significado y sentido.

YO. Literariamente es muy distinto. Literariamente, el proceso que tenemos que hacer es dejar de pensar que las palabras tienen significado para poder usarlas para crear sentido. Es lo que hicimos el otro día con el ejercicio que comparaba las frases: “Nosotros hoy no moriremos” y “Hoy no moriremos”. En literatura hay una subjetivación. El significado está en la RAE o el IEC [Institut d’Estudis Catalans]. Y estas instituciones tienen voluntad de neutralidad. Es absurdo pensar que las palabras quieren decir una sola cosa. Las palabras en literatura no tienen por qué ser neutrales.

ALUMNA EE. ¿El significado no pasa por el cuerpo? ¿Cuando pasa por toda tu vivencia y tu experiencia es que pasa a tener sentido?

YO. El vacío no es algo que tú quieres llenar. Yo nunca me he creído el mito romántico de la hoja en blanco. Sí del silencio, pero no de la hoja en blanco. El abismo que produce el vacío en la literatura y la vida en general no está en la hoja sino en el lenguaje. Lo que da miedo no es la hoja en blanco, lo que da miedo es hacerte cargo del lenguaje y hacer que tenga sentido. Lo que está vacío es el lenguaje y tú lo has de cargar de sentido para poderlo usar. El abismo no es tener una hoja en blanco. El abismo es tener una hoja en blanco y escribir “nosotras, nosotros”. Lo que ha de tener sentido es tu uso del lenguaje. Lo que es neutral del lenguaje es lo que nos es ajeno: la gramática, el significado, etc. Son como unas leyes que tiene y a veces nos llevan a olvidar que el lenguaje tiene otras leyes que le son propias. No hace falta que lo encorseten. Se ordena de manera natural y crea sentido de manera natural. Lo que es brutal es coger una página y escribir “nosotras, nosotros”. Eso sí que es brutal. Coger una página en blanco y escribir una historia no. Eso es una tontería.

En la novela el espacio y el tiempo suelen ser lo mismo. Es algo muy difícil de explicar. Pero de la misma manera que debemos construir un espacio donde pase una novela y acotar un tiempo en el que transcurre esa novela, también debemos crear una voz de la que se pueda entrar y salir y que explique la novela. Porque es la voz la que crea, en un movimiento de ida y regreso, el espacio. Y resulta fascinante que así sea.

Repitámoslo: la voz crea, en un movimiento de ida y de regreso, el espacio. Lo más autobiográfico de nuestros libros pero también el contenedor del tiempo. Más aún: un contenedor con la voluntad de encajar y ser la misma cosa. Espacio y tiempo una misma cosa: ese es el sumum de la literatura. No se puede aspirar a nada más ambicioso.

15.1. ¿Cómo se hace el tiempo?

Hay que resistirse siempre a la historia. Porque hay varios momentos en el que la historia nos vuelve a ganar y nos cuesta mucho pensar en la novela sin ella. Pero además porque en la novela pasan dos cosas: Lo narrativo y lo literario. Juntos conforman la novela, pero se puede y se deben pensar por separado. Lo literario, además, necesita cierto sustento; porque es algo muy pequeño que entraña una verdad: algo del lenguaje. De tal suerte que lo narrativo le pasa el personaje y lo literario le ocurre a la escritora y a la lectora. Porque lo que le ocurre al personaje no necesita de la literatura para que ocurra. Lo que me ocurre a mí por escribir, o por leer, sí.

Narrativo vs literario es un título que he puesto pensando es una pelea de box mexicana, y lo he hecho para poder diferenciar qué están intentando hacer, literariamente, y qué están intentando hacer, narrativamente. Porque son dos cosas muy diferentes. Narrativamente están intentando explicar una historia que debe ser coherente y lógica. Pero la historia, evidentemente y como ya saben porque ya saben muchas cosas, no es lo que logra que un lector se quede en un libro. Una buena lectora, de hecho, se queda por otra cosa que tiene que ver con lo literario, exclusivamente con lo literario porque se queda si se mece, si siente que alguien lo lleva de la mano. Estas cosas que rodean y envuelven a la historia son literarias. Lo literario.

Debemos aprender a diferenciar. ¿Qué cosas serían narrativas, de historia, que es lo que se ve y lo que se entiende que está pasando? ¿Y qué cosas serían literarias, que es lo

que consigue que empatice con algo y que genere necesidad de interpretarlo? Hagamos una recapitulación de lo que significa ver, entender y entrar. Entender la historia es muy sencillo: es a entonces b entonces c; y es una lógica que está en las canciones, en las óperas, en los teatros, en las series... una historia siempre fácil de entender. Como mucho, nos pasa, que hay historias que necesitamos recomponer para entenderlas. Pero lo cierto es que frente a la necesidad de entenderla y verla, la lectora participa poco porque hay cosas que son comprensibles de origen: una niña sale de su casa, atraviesa un bosque y llega a otra casa donde hay un lobo; por ejemplo. Es igual si se entiende porque leemos su versión clásica o si lo vemos en una versión más moderna, políticamente correcta, en donde en lugar de lobo se dice “animal en peligro de extinción”. Hay quien lo puede encontrar gracioso, pero no varía un ápice mi comprensión y mi visión. Son las mimsas. Porque se entiende la misma historia. La flecha. Y esta flecha funciona, pero es lo más fácil de pensar en una novela. En cambio lo literario es lo que nos envuelve y tiene que ver con la necesidad que tiene la lectora de construir un texto e interpretarlo.

Lo que hemos pensado hasta ahora hay que pensarlo en la práctica; es decir, escribiendo. Porque hay cosas que no se pueden pensar sin la escritura sino que es precisamente escribiendo que comenzamos a pensar en ciertas cosas. Porque la prosa piensa. Y saber que escribiendo comienzas a pensar en ciertas cosas te permite pensar la novela que estás haciendo desde otro lugar. No solo cómo te gustaría que fuese, que te gustaría que pasara, dónde te gustaría que pasara, sino que debes probar todo eso que te gustaría por razones literarias. Y saber si funciona. Normalmente, la historia funciona. Tiene lógica y funciona. Después se va puliendo, pero la historia funciona. Pero no es este el motivo por el que un lector se queda. No es por una historia. Y tampoco es la razón por la que comenzamos a escribir. Sino que comenzamos a escribir para crear un espacio donde alguien se quiera quedar. Y este espacio en donde alguien se quiere quedar aún no tiene que ver con la historia. En las primeras cinco páginas de un libro no sé qué pasará, y son las que me llevan a decidir si me quedo o no me quedo. Porque lo decido por razones que no tienen que ver con lo narrativo, que es propiamente la historia, sino con lo literario. Y eso no se puede pensar. Eso se debe probar para ver si funciona. Y para probar a ver si funciona, lo primero que tenemos que hacer es diferenciar qué es narrativo y qué es literario. Porque son cosas muy diferentes. Lo que nos conmueve de la literatura, lo que nos gusta, lo que nos engancha es lo literario nunca es lo narrativo porque la misma historia de una novela que nos gusta mucho explicada por Corín Tellado no nos interesaría en absoluto.

De modo que normalmente la literatura no es la historia.

A veces la vida de alguien hace que me interese mucho como personaje y quiera saber su historia, pero aparte de eso, en general, te quedas en las novelas porque te está permitiendo entrar en un lugar donde te quieres quedar. Por lo que mi pregunta sería: ¿por qué alguien se tendría que querer quedar en nuestras novelas? ¿por qué alguien tendría que entrar? ¿qué le estoy dando para que desee quedarse? Si se acuerdan, al principio de este libro hemos hablado del deseo. Qué deseo tenemos a la hora de escribir. Pero ahora debemos invitar a un lector aquí adentro y meterlo en un mundo cerrado y tratar de que quiera estar ahí. ¿Pero, por qué querría estar ahí? Lo cierto es que eso no se puede resolver pensando. Hasta ahora las cosas que hemos pensado de nuestras novelas se podían resolver o tomar decisiones al respecto pensando. Hemos hecho ejercicios y hemos podido tomar decisiones en función de lo que contestábamos para ver si funcionaba o no. Podíamos decidir. Pero ahora ya no depende de lo que escojamos sino de lo que podemos hacer. Y esto es muy, muy diferente. Creo que el orden natural de la literatura pasa por pensar primero y descartar y diferenciar a medida que avanzamos.

Normalmente, las 40 primeras páginas de una novela se hacen y deshacen muchas veces; pero en la página 41 llega lo que yo llamo 'el momento pizza' (cuando llamas para pedir una pizza y no te importa de qué sea). Y entonces ya no pensamos como hemos venido pensando para fijar las cosas que nos van a funcionar: el narrador, la voz, el tono

Cuando les pregunto a mis alumnas y alumnos por qué alguien se querría quedar adentro de nuestros libros, si no es por la historia, las respuestas suelen ser: por la ambientación, la fuerza de un lugar; por identificar qué se siente con una historia que dice algo de ti; por la manera en que nos hablan; porque estás a gusto; porque algo tiene que ver con alguna inquietud tuya; porque conectamos; porque olvidamos que estamos leyendo; por curiosidad y empatía; porque quiero saber qué pasa (la historia, siempre la historia); por una sensación que no sabemos muy bien cómo se crea; porque podemos entrar en mundos que, a vista de pájaro, parece que no nos atañen. Pero lo que deberíamos preguntarnos llegadas a este punto es si ya podemos diferenciar un texto narrativo de uno literario. Si leemos mejor. Si descartamos más cosas que antes.

Una vez hice estas preguntas en clase y una alumna me contestó: Me pasa que leo y siento que es una manera diferente de explicarlo todo. Y eso resumió bastante lo que yo quería decir. Nos atrapa lo que en México se dice cuando 'La virgen me habla', porque lo cierto es que hay novelas que parece que las hayan escrito como si fuese la primera novela

que se ha escrito. Como si fuera el inicio del lenguaje. Y leyéndolas sentimos que podemos entenderlo todo.

Veamos estos tres ejemplos y pregúntense si son narrativos o literarios.

- “Seymour, una introducción” de J.D. Salinger. Cuando acaba, la persona que está explicando el libro dice: “seguiría contando pero acaba de sonar el timbre y tengo que ir a clase”.

- Nedim Gürsel en el libro “La primera mujer” cuenta que la palabra mujer en turco es la misma que ciudad, madre y prostituta. El personaje se va de su pueblo y llega a desvirgarse a Estambul a un prostíbulo. Y cuando sale se siente sucio y piensa en su madre, está totalmente confundido y entonces el narrador detiene la narración que lo construye para decirnos a nosotras, lectoras: “pobre, porque ustedes lectores creen que yo podría ayudarlo pero en realidad nos separan años, mares y montañas”.

- Cortázar le dice al lector en medio de un cuento: “si estás leyendo esto y es jueves, te vas a morir”.

Entiendo que habrán encontrado estos tres recursos, literarios. Y eso es porque hay cosas que nos producen asombro. Normalmente, las cosas inteligentes. En el sentido de que a ti, lectora, te trastoca la sensación de lo que crees saber que es siempre el espacio y el tiempo. Entender el orden del tiempo y la forma del espacio. Cuando eso no pasa, cuando alguien te dice que puede manipular estas cosas, te dejas llevar por esta persona. Porque tú quieres que te produzcan este asombro. Yo una vez me grabé escribiendo y me di cuenta que cuando escribía, me reía. De emoción. Esta sensación de que has encontrado una fisura para que entre otra persona que no podrá evadirse porque le están hablando directamente a él. Eso es una comunión entre dos personas. Cuando tú le hablas directamente a alguien o cuando un escritor te habla directamente a ti, el impacto es radical. Y es lo que en México se resume diciendo que “la virgen me habla”.

Imaginemos esta escena en un teatro: un mural sujetado por dos ejes que lo hacen avanzar mientras vemos cómo pasan las cuatro estaciones; delante, una madre y una hija discuten. La discusión ha durado apenas unos minutos pero nosotras hemos entendido que ha transcurrido un año. Y, como lectora, confías más en el tiempo de la ficción que en el

tuyo. Es un ejemplo extremo de elipsis. Como cuando alguien dice en una frase: “seis años después”, y entiendes que han pasado seis años. Pero no han pasado seis años, han pasado tres palabras. Por lo tanto, no intentamos crear un tiempo real porque el tiempo real no funciona. El tiempo real en la literatura es horroroso, es muy angustiante, y es la magdalena de Proust. En la novela no pasan 8 horas durmiendo, nadie va al baño, nadie come primero, segundo y postre, nadie se afeita. Todo eso no pasa... Sino que del tiempo se usa sólo lo que es esencial.

Sólo lo que es esencial.

Y la forma más efectiva de destrozar un texto literario y convertirlo en narrativa, es poniéndole el tiempo real. Un amigo editor me dice a menudo que su idea de un lector perfecto sería dormir en una suite del Hilton de Guadalajara, Jalisco, y que la persona de la recepción lo llame cuando pase un momento fundamental: “Despiértese y baje que está ocurriendo algo fundamental”. Bajas. Lo miras. Subes a tu cuarto y sigues durmiendo mientras esperas el próximo momento fundamental. Y es un poco lo que hace el lector. Para el lector, todo lo que está leyendo, importa. De modo que debemos aprender a diferenciar entre las cosas que nos importan y las cosas que nos interesan. Como lectoras pero, sobre todo, como escritoras.

16. Estructura y orden

*Si el hombre (sic) quiere resolver el problema práctico de la política (o la guerra),
debe acercarse a él por medio de la estética. Pues sólo por medio de la belleza
puede el ser humano abrirse camino hasta la libertad.*

Friedrich Schiller

El tiempo se construye en estructura. Es confuso, pero es así. ¿Y qué es una estructura? Sin duda, uno de los aspectos más importantes en la construcción de una novela y de los que más preocupa a los escritores y escritoras que empiezan. Suelen pensarla, inicialmente, en capítulos; porque les cuesta imaginar alternativas. Pero no se debe confundir la estructura con la lógica de la historia (que remite al orden cronológico). De hecho, es conveniente empezar, precisamente, por saber qué no es una estructura. Y la historia no es una estructura, sino el orden real de los hechos. La estructura es el orden que le damos a esos hechos. Y aunque nos pudiera incluso parecer que avanzamos cronológicamente con ellos, no les damos nunca el mismo espacio a todos los periodos de tiempo, por ejemplo, y eso en sí mismo ya sería un tipo de estructura. Por el hecho de no estar dando un espacio diferente a cada tiempo.

¿Y en función de qué modelamos el tiempo espacial de esta manera? Pues básicamente del impacto en el lector y de nuestras habilidades para la construcción literaria en el momento de la escritura. Y si bien este es un pensamiento mágico porque las reacciones en las lectoras las suponemos y nuestras habilidades de construcción, demasiado a menudo, las limitamos a lo que creemos que seremos capaces de hacer antes de haber pensado, haber experimentado y haber testado las consecuencias de nuestras elecciones. No obstante la ‘elección de una estructura’ no sea una decisión previa sino un camino que se encuentra en el proceso de la escritura física (no del momento de la escritura previo, que se debe considerar también un momento brutalmente creativo). Es decir: la estructura no es una decisión sino un hallazgo que nos permite ir levantando tabiques y creando a partir de lo que ya estamos haciendo. No antes.

16.1. La estructura: ¿La encontramos o la construimos?

¿Cómo pensamos en una estructura? ¿Cómo se hace? Son preguntas que perturban a quien empieza a escribir porque se suele pensar que si soy capaz de estructurar un texto seré capaz de crear ese texto porque tendré, digamos, donde depositarlo. Y es curioso pensarlo así, de hecho no es cierto, pero aún así es un pensamiento habitual; diría que el inicio de otro mito literario que se sedimenta. Lo veo entre mis alumnas y mis alumnos cuando se plantean hacer una novela. E incluso me doy cuenta de que insisten en querer “hacer una estructura original”. Y más aún: que encaje con algún capricho que nada tiene que ver con el libro sino con ellos mismos y que, además, se suele pensar de manera efectista. Con la falsa convicción de que si piensan en capítulos, o “bloques”, conseguirán que cada uno de estos apartados provoquen una sensación o una reacción específica. No es así. Sugiero pensar en todo esto desde el inicio y en orden.

Podríamos empezar pensando a partir de los géneros, que no la modifican.

A la estructura normalmente le llamamos forma. Y es lo que muchas personas consideran más importante cuando empiezan a escribir. Pero en realidad una estructura es la forma en que se organizan las partes de un todo, las razones por las que estas partes se relacionan entre sí y las reglas que gobiernan el orden de esta construcción. Es decir, que lo que hace una estructura es organizar el tiempo de la novela. No porque sea un guión ni una escalerilla, sino porque es una organización profunda del tiempo. ¿Y a partir de qué otros elementos de la novela la podemos pensar? ¿Hasta dónde somos capaces de pensarla? ¿Cómo se hace? ¿Cómo se elige la estructura de una novela? ¿Tiene un sentido natural que hay que crear y aplicar? ¿Creemos que es una división en capítulos? ¿Cómo pensamos en estos capítulos? ¿En función de los tiempos, de las “escenas”? Son preguntas que nos hacemos siempre. Pero hay cosas que nos influyen de forma inmediata y que deberíamos poder pensar y discernir:

1) La atmósfera marca la respiración constante de la novela y tiene mucho que ver con una estructura nuestra que viene determinada por nuestro espacio.

2) El orden natural de la historia nos parece casi ‘lo real’ y, sin duda, lo que resultará más comprensible para los lectores y las lectoras.

3) Cuando pensamos en hacer una estructura recurrimos a muchos caprichos y prejuicios. A menudo nos gusta una estructura porque nos parece ‘original’ (por ejemplo: que

empiece por el final). Esto sólo demuestra que nunca hemos leído lo suficiente: probablemente lo que nos parezca original ya esté hecho; y sin duda la originalidad no es un requisito obligatorio ni una finalidad en sí misma. No en la creación y en ningún momento del proceso. Lo que buscamos es identificación; que es algo completamente distinto. Y no obstante nos parece que ser original es todo. Mitos. Prejuicios. Miedos.

4) Tenemos limitaciones y a menudo creamos o elegimos una estructura porque no sabemos cómo hacer la novela de manera continuada o porque no sabemos inventar recursos. Es decir, no sabemos buscarla como buscamos la voz o el espacio y el tiempo.

¿Pero cómo funciona una estructura? ¿Qué la genera? ¿Qué provoca? La estructura es nuestra manera de manipular el tiempo. Y la creamos (aunque sería más correcto decir que la generamos) porque siempre modificamos lo que podríamos llamar, erróneamente, los 'hechos naturales'; los que de manera colectiva o individual, pero terca, sin haberla puesto en duda, asumimos como la verdad. Porque si bien por un efecto temporal (y lo digo como la réplica intelectual a un efecto óptico; no como una jugarreta del tiempo) siempre parece que avanzamos cronológicamente, en realidad nunca le damos el mismo espacio a todos los tiempos. Y eso en sí mismo, y como ya hemos visto, ya es una estructura. ¿Y cómo hacemos un tipo de elección y no otra? ¿Por qué? ¿De qué depende? Del impacto que queremos crear (y de nuevo sería más apropiado decir: generar) en la lectora y de nuestras habilidades de construcción. Del péndulo que transitará entre lo que aporte la lectora y mi intención como escritora.

Sugiero pensarlo desde el inicio y en orden:

- 1) ¿Qué es una estructura? La forma en que se organizan las partes de un todo.
- 2) ¿La encontramos o la construimos? La genera la escritura.
- 3) ¿Cómo se hace? Sin buscarla, escribiendo. Y encontrando la razón por las que las partes se relacionan entre ellas.
- 4) ¿Cómo funciona? Utilizando las herramientas que suceden a esta construcción.
- 5) ¿Qué efecto provoca? En la escritora, un recorrido. En la lectora, seguridad.

¿A partir de qué elementos de la novela podemos pensarla? ¿Hasta dónde somos capaces

de hacerlo? Depende. A veces tiene que ver con el sentido común, a veces con la lógica de la historia, con un efecto concreto, con una suerte de literatura experimental, una búsqueda personal... Pero la estructura no es sólo la manera en la que ordenamos la novela, aquello de lo que estamos hablando en nuestros libros, sino con la manera en que el tiempo funciona en la novela. Y el tiempo, lo sabemos, puede funcionar de muchas formas diferentes.

A esto en la teoría literaria se le llama orden.

CONVERSACIÓN EN CLASE CON ALUMNAS Y ALUMNOS – 3

LOLITA: Cuando se ponen a escribir, ¿cómo piensan en el narrador?

ALUMNA B: La persona o no persona desde la cual el lector entra en la novela. La persona que está explicando qué está pasando.

ALUMNA I: El intermediario entre los personajes y los lectores.

ALUMNAG: Quien explica las cosas. Quien construye el relato.

ALUMNA O: es una mirada.

ALUMNA F: quien cuenta la historia.

LOLITA: ¿Para qué sirve tener un narrador? ¿Por qué no lo explican ustedes?

ALUMNA I: Podríamos... y sí, podríamos ser un narrador.

LOLITA: ¿Por qué necesita un narrador la novela?

ALUMNO J: Para entrar en el mundo que no es este...

LOLITA: ¿Por qué no agarras a alguien y lo metes en el mundo que no es este?

ALUMNO j: Porque incluso si tú eres quien narra, no eres tú.

LOLITA: ¿Quién eres?

ALUMNA I: Es una persona que creas tú y que está narrando. Siento que es como la llave que te abre el ropero para entrar a Narnia. No sé cómo explicarlo pero lo pienso así.

LOLITA: ¿Es la llave de Narnia?

ALUMNA C: Sí.

ALUMNA I: Pero también tú puedes ser el narrador.

LOLITA: ¿Tú crees que tú puedes convertirte en narradora?

ALUMNA I: Yo puedo explicar una historia

ALUMNA O: Es lo que has explicado en otras clases. El narrador es quien te coge de la mano y te lleva a ese mundo que has creado.

ALUMNA I: Pero también eres tú.

LOLITA: ¿Qué diferencia hay entre tú y el narrador?

ALUMNA I: Tú te pones como narrador, como una voz narrativa... para que tenga coherencia el todo.

ALUMNO J: El narrador puede ser alguien que no existe, puede ser ella pero unos años después. O unos años antes. O puede ser un narrador omnipresente que lo sabe todo y puede leer las mentes de todos. Y conoce todo. O puedes ser tú: “una vez me contaron que esto y pasó esto...”

LOLITA: ¿Qué diferencia hay entre tú y el narrador?

ALUMNA B: Que nosotros estamos aquí.

ALUMNA G: Todo depende de lo que quieres hacer.

LOLITA: ¿Cómo puede depender de lo que tú quieres hacer?

ALUMNO A: Te lo puedes inventar. Puedes inventar un narrador. El otro día se me vino a la cabeza una historia de perros. Y me imaginaba un perro explicando las vidas. Y el narrador era un perro. No era una persona. Sino un perro que explicaba.

LOLITA: ¿Cómo les pasa esta transformación?

ALUMNA G: El narrador soy yo. Me otorgo con todas las responsabilidades el papel del narrador.

ALUMNA S: ¿Es un narrador en tercera persona?

ALUMNA M: En primera y en tercera, voy cambiando.

LOLITA: ¿Por qué tienes la sensación que eres la narradora y no eres Montse escribiendo

una novela?

ALUMNA M: Porque intento tomar distancia. Intento invitar a entrar a una película. Yo soy la narradora, no soy Montse.

LOLITA: ¿Cómo dejas de ser tú para ser narrador?

ALUMNA M: Yo diría que... no sé cómo explicarlo. Pero intento dejar de ser yo para ser quien explica la historia.

ALUMNA O: depende del libro

LOLITA: Lo único que sé es que no es mágico sino un milagro. Einstein dice que hay dos maneras de ver el mundo: mirarlo como si todo fuera un milagro o como si nada fuera un milagro. Yo voto por mirarlo como si todo fuera un milagro, pero no mágico.

ALUMNA O: no sabes cómo ni por qué pero salen.

LOLITA: Es un proceso... Les digo una historia: Cae un avión en medio de un prado, nadie muere y nadie sabe dónde está. Es un jet pequeño con doce personas. ¿Qué pasa?

ALUMNA S: Salen, se miran, ven que están bien...

LOLITA: ¿Qué les preocupa?

ALUMNA I: Hay una mujer que tenía una premonición... Y ella se convierte en una líder. Le preocupa contactar con los humanos vivientes... con el exterior.

ALUMNA O: Como salir de esta situación.

ALUMNO J: Saber dónde están y cómo irán a su destino.

ALUMNA T: Me imagino a una mujer que está buscando la señal de cobertura del teléfono para hablar con alguien.

LOLITA: Eso es lo que ustedes creen que les preocuparía. ¿Qué les debería de preocupar?

ALUMNA P: Qué ha pasado, si están en peligro.

ALUMNA S: Que explote el avión.

ALUMNA G: Si siguen en peligro. Si es intencionado y alguien los quiere matar.

ALUMNA L: La líder. ¡La que tuvo la premonición porque es muy peligrosa!

ALUMNA F: Que han aterrizado en Corea y no les dejarán salir.

ALUMNA O: Que venga una tormenta.

ALUMNA P: Que han caído en un pantano y están rodeados de cocodrilos.

LOLITA: Están rodeados de cocodrilos, ¿qué les debería de preocupar?

ALUMNA T: que no haya ninguno cerca y que nadie venga a rescatarlos.

LOLITA: Eso es lo que según nosotros lo que les preocupa y los que les debería de preocupar. ¿Cuál es la primera necesidad que tendrán?

ALUMNA O: Sed.

LOLITA: ¿Qué les preocupará de verdad?

ALUMNA O: Beber agua.

LOLITA: Nosotras, por ilusión, diríamos: no tiene wifi, cómo llegaremos a nuestro destino... porque cuando empezamos a escribir pensamos en aventura, acción. Ellos no saben qué nos preocupa a nosotros: que explote el avión, que están en peligro, que no los rescatarán, etc. Pero habrá un momento en el que esta gente comienza a actuar de una manera normal, o creíble. A las tres horas, cuando se ha acabado el agua, no les quede nada y se empiecen a preocupar por cosas prácticas. ¿qué les pasará? ¿qué les preocupará de verdad?

ALUMNA O: Que se morirán

ALUMNA I: angustia.

ALUMNA E: cómo arreglar el avión.

ALUMNO J: el frío.

ALUMNA I: beber, tener agua.

ALUMNA M: molestarse

ALUMNA L: miedo

LOLITA: Eso es lo que le pasará a los personajes, el lector lo sabe pero ellos no. Porque el lector dirá: cuando les pase lo del wifi, tendrán miedo. Es una cosa que sabe el narrador y sabe el lector. Pero muchas veces, la escritora no lo sabe porque está encandilada en que explote un avión, en que están en Corea del Norte...Pero aquí están en juego cuatro personas: la escritora, el narrador, los personajes y el lector. Muchas veces, las cosas solo las saben el narrador y el lector. La escritora, no. Se suele cometer el error de pensar que debo explicar una cosa espectacular y nos cuesta mucho explicar lo que en realidad está pasando. Nos cuesta mucho. Al lector no. Él necesita saber. Y piensa: ¿Y no comen?

Nosotras, como escritoras, vamos por los cerros de Ubeda y nos alejamos de la realidad que está pasando (en la novela). Al narrador eso no le pasa porque un narrador sabe lo que sabe el lector. La escritora, muchas veces no piensa en lo que sabe el lector ni que necesita saber. Pero una lectora piensa: en qué momento tendrá sed o miedo, angustia, enojo. La lectora tiene mucho sentido común. El narrador piensa qué necesita al lector para construir. Nosotras, escritoras, no. Nosotras pensamos: ahora haré tal cosa o tal otra. Tenemos una idea del peligro o de la emoción que el lector no tiene. Eso nos pasa a nosotras. El lector tiene sentido común, no lógica. Por ejemplo: caen de un avión, vale, pero habrá un momento en que se convertirán en seres humanos "normales". Verán que se ha caído el avión, que están en Corea del norte y que no pueden salir de ahí. Y cuando eso pase lo normalizarán y le pasarán cosas normales como que tendrán sed. Pero eso nos cuesta. El lector lo necesita. El narrador hace más alianza con el lector que con la escritora. La lectora es la que tiene más sentido común. Y tú como escritora debes apuntar al sentido común. Da igual si están en un campo de concentración, en los Alpes o en Corea, en algún momento tendrán miedo: quizás, cuando llegue la noche. Pero hay más. ¿Cuánto tiempo se tomarían para plantearse arreglar el avión? Es un proceso. Pero

frío o miedo lo sentirán al cabo de pocas horas. O sed. Y si sienten frío y miedo, el lector dirá: ah ya sé qué está pasando. Por eso digo que el entorno no es tan importante. Lo importante es qué le está pasando a estas personas. El tiempo que habitan. Nosotras intentemos explicar lo grande, pero el lector entrará por lo pequeño.

ALUMNO J: ¿Hay que tratar de ser más narrador que escritor?

LOLITA: No. Hay que tratar de invitar al lector. Hay que tratar de ser educado. Por ejemplo, yo que tengo fascinación con Corea del Norte recién he leído la historia de una periodista que se infiltra en Corea del Norte, se viste como monja, pero hay un momento en el que ella se permite ser ella. Yo leo: en qué momento explotará y se darán cuenta que no es uno de ellos. O hay un libro sobre Camboya que escribió una chica que era pianista. Llegan los jémeres rojos a la capital de Camboya y llenan los edificios de electrodomésticos porque los prohíben y los guardan así. Cogen a la pianista y la llevan al campo y piensas: qué ingenua, ella que pensaba en Schubert. Pero esta mujer en algún momento se dará cuenta que está comiendo insectos, ratas.

El narrador es un poco el cómplice del lector en las novelas. Porque la escritora no pinta nada. El narrador trae una parte de ti y lo pone en un orden que tiene sentido común. En mi novela *La persona que fuimos*, hay un reencuentro con mi ex novio: un día de madrugada me da una otitis y voy a la calle, a la farmacia del supermercado, para comprar gotas. Saliendo me encuentro con un novio que hace tres años no lo veía. Se me pasa la otitis. Y volvemos a ser novios. Si lo explico en una novela, el lector dirá: eso no puede ser. Pero la escritora piensa: eso es alucinante. Estas cosas pasan en la vida real, pero no en la literatura. La narradora de ese libro, no obstante, después de los terremotos, llama a su ex novio para saber cómo está porque sabe que les tiene miedo. Eso es creíble. Es sentido común. Por lo tanto, hay que sacrificar la escena de la otitis y poner un terremoto. La magia no es creíble. El lector es capaz de normalizar cualquier situación: cocodrilos de Miami, tormenta en corea del Norte, si es que la gente actúa con normalidad. El narrador encuentra el equilibrio. Porque el lector, por sentido común, va a construir todo esto. No hace falta disfrazar la verdad. Me acuerdo de la historia de una niña robada. Tenía una alumna que era una de las bebés vendidas en España. Y en ese grupo, alguien dijo: el 25% no son hijos de sus padres. Y la chica decía: ¡pero me han vendido! Imaginen esto. Que alguien diga: “A mí de bebe, me vendieron. Y ahora ustedes

deben explicar que a mí me vendieron de bebé”. ¿Qué explico?

ALUMNA N: Le diría que mi profesora es una nena robada.

ALUMNA I: Que mi profesora es una bebe robada. Y qué fuerte.

ALUMNA E: Lolita nos ha dicho que es una nena robada. Que su madre la tuvo y en el hospital se la llevaron.

ALUMNA S: que estoy muy impresionada porque Lolita nos ha dicho que fue una nena robada. Me impresiona porque es la primera vez que conozco a una nena robada.

ALUMNA M: Le diría, mira Lolita contó que ha sido una niña robada y nació en el mismo hospital que la hermana de Jesús. Y lo lleva muy bien.

ALUMNO P: Diría, ¿te imaginas cómo habrá sido cuando se enteró?

LOLITA: Ahora lo deben explicar a una niña de 7 años. Escribiéndolo.

ALUMNA B: le explicaría que había una época en que la gente se dedicaba a hacer dinero a costa de... no sé cómo decirlo, pero se lo contextualizaría todo. Y le diría... que había gente que hacía eso y las consecuencias de eso.

ALUMNA C: yo comenzaría: “había una vez una nena cuya abuela le dijo que sus padres no eran sus padres de verdad...”

LOLITA: Tú lo explicarías como: había una nena a la que robaron.

ALUMNA F: Una nena se entera que no es hija de sus padres. Podría contar que estaba esta nena, que era muy feliz, y vivía muy contenta y que cuando era grande, un día recibió la visita de unos señores que le dijeron que eran sus padres y le explican toda esta historia.

ALUMNA I: le diría: ¿te acuerdas ese día que hablamos?

LOLITA: Pero esa eres tú, tú debes escribir la historia

ALUMNA I: Le contaría de una niña llamada Lolita que nació en un hospital y que la

robaron de sus padres.

ALUMNA P: Había una osita que se llamaba Lolita y que vivía en un bosque encantado, era marrón y sus padres eran de color negro. Y ella siempre se preguntaba por qué era de color marrón. Un día vio a unos ositos de color marrón y dijo: yo tendría que ser de esos. Y fue donde su mamá y le preguntó. Y la mamá le dijo que le contaría una historia y que antes de que ella naciera, sus padres tenían mucha ilusión de tenerla, pero no habían podido tenerla...

LOLITA: Eso es una adopción

ALUMNA L: Espera, le cuenta que antes había unas gentes, el lobo y la serpiente, que se dedicaban a conseguir niños para las familias como la de ella que no podían tener niños. ¿Y entonces quienes son mis padres?, pregunta la niña y...

LOLITA: Lo estás contando como un acto de bondad...

ALUMNA L: Pero la serpiente y el lobo te trajeron y nunca sospechamos que el lobo había robado un bebe. Y luego supimos que eras de otra familia. No lo dije antes porque no sabía si lo ibas a entender.

ALUMNA G: Comenzaría a explicarle que había una niña como ella, normal y feliz y un día crece y ve que todo aquello que creía normal no lo es.

LOLITA: El lector, si es una niña de 7 años, ¿qué se preguntaría? ¿qué diría?

ALUMNA O: ¿y por qué me han vendido?

ALUMNA P: ¿cómo puede haber gente tan mala?

LOLITA: ¿Quiénes son los malos?

ALUMNA A: los que roban a los nenes.

ALUMNA C: ¿quién la robó?

ALUMNA G: ¿por qué la han robado?

ALUMNA I: ¿y eso me pasaría a mí?

ALUMNA O: ¿eso ya no pasa?

LOLITA: Pregunta eso porque tiene miedo, no quiere que le pase. Pero si le dices la verdad a un niño: había un país donde venden niños; la niña te preguntaría: ¿y ese país ya no existe? Porque tiene miedo. Eso lo que ve el narrador. Una escritora piensa: voy a explicar que Lolita es una persona feliz pero ha sido una nena robada.

Usemos otro ejemplo: Se va la luz. Desaparece la luz por una semana y nosotras estamos aquí. ¿Qué hacemos?

ALUMNA J: Ver a la calle.

ALUMNA L: salir a la calle.

ALUMNA P: Ir a casa.

LOLITA: Resulta que estamos haciendo una clase en un pueblo, se va la luz. ¿Qué hacen?

ALUMNA O: Buscamos velas.

ALUMNA I: Enviar mensajes.

ALUMNA P: Los personajes no sabemos qué ha pasado en el resto del mundo.

LOLITA: Estamos en un retiro en un pueblo y se va la luz y deja de funcionar todo, el móvil, todo. Los coches, todo. Salen a ver si hay luz. Regresan y ¿qué hacen?

ALUMNA O: Me pregunto si todo lo que escribí hoy se habrá borrado y me pongo a tratar de recuperar algo.

ALUMNA I: Busco velas.

ALUMNA E: Me espero un rato a ver si vuelve.

ALUMNA P: Propondría agruparnos.

ALUMNA F: Saldría a fumarme un cigarro.

LOLITA: Todas han pensado que era de noche. Porque son escritoras. Tres días más tarde...

ALUMNA I: ¿En qué momento se le ocurrió dar clases aquí?

ALUMNA O: ¿Cómo salimos de aquí?

ALUMNA P: Nos organizamos, hacemos un fuego.

ALUMNA E: Regreso a mi casa.

ALUMNA I: Comenzar a pensar cómo salir de acá.

LOLITA: ¿Han pensado en sus hijos? Imaginen a la escritora. Ahora imaginen que son madres, el lector dirá: ¿y no irán a ver a sus hijos? Y digo: ¿en qué momento sales del pueblo?

ALUMNA O: No sé si esperaré 3 días.

LOLITA: ¿Salen caminando del pueblo? Todas han pensado que nunca volverá la electricidad. ¿En qué momento se van?

ALUMNA P: después de la segunda noche. Propongo irnos. Iré caminando. ¿quién viene?

LOLITA: Llegas a Igualada y de repente vuelve la luz.

ALUMNA P: Me voy a casa.

LOLITA: Todos volverían a casa. Y el lector recriminaría que no hayan pensado en sus hijos. Eso lo sabe el narrador. No lo sabemos las escritoras.

ALUMNA R: El lector no se preguntaría si es un apagón.

LOLITA: Porque el narrador no tiene por qué saber cómo avanza una historia, pero sí debe saber qué se preguntará el lector a medida que avanza la historia. Porque el narrador es el que mete al lector en la novela. Lo que yo doy por hecho que se entiende, no tiene por qué entenderse. Lo que yo haría porque yo soy así, en realidad no lo podría hacer.

Pero una debe preguntarse qué se preguntaría la lectora, no dónde está la aventura, la excentricidad, la emoción. Nosotras como escritoras no lo pensamos. Nosotras pensamos: buscaría velas, vería la batería del móvil. Al llegar a la luz, conectaríamos el móvil para llamar a casa. Pero haríamos cosas muy humanas y cotidianas, no de un gran personaje de libro, sino cosas muy cotidianas y eso cuando narramos se nos olvida: Que el personaje es muy humano, que hace cosas de supervivencia muy básica. En las novelas no decimos: ahora voy a dejar a este personaje porque va a dormir. Y dejamos las hojas en blanco. Como si fuera un sueño. Y se levanta al día siguiente. Pero en las novelas no pasan cosas que el lector sí va poniendo. Si lees “que el personaje va en minifalda”, el lector piensa: va depilada. Son cosas que pone el lector. Piensa que come, que va al baño, sin que esté puesto en la novela. Pero los personajes no son gente extraordinaria haciendo cosas extraordinarias. Son gente única que puede vivir una situación en normalidad, la normalidad que sea. Si han matado a su padre delante suyo, el lector dirá: a este personaje le han matado a su padre y es un huérfano. El personaje no, el personaje necesita de un proceso.

De modo que lo que vas a hacer es hablar con una lectora. No vas a explicar una historia. El lector forma parte de una historia y entra. Cuando comienzas a escribir una historia y tienes una historia, un tema fascinante, si explicas que en el franquismo vendían nenes, es fácil pensar: con esta fascinación ya tengo al lector. Pero no. No lo tienes al lector. El lector no entra y se deja llevar por la fascinación. Sino que piensa: y cómo va a salir. El lector va a favor del personaje. Es algo que podemos entender profundamente pero nos cuesta mucho aceptar. El narrador ha de hacer este personaje comprensible. Por ejemplo, en el caso de Roy: cuando se llevan a Roy, Lety se queda en casa esperando que la llamen para pedirle un rescate. Y si tú lees el libro y revisas, pensarías: ¡pero haz algo! ¡No puedes esperar! Pero Lety está doce días esperando que la llamen para pedir un rescate, porque ella piensa que si paga un rescate le devolverán a su hijo. Y lo hace, paga dos rescates. Y un señor le dice: le voy a traer a su hijo, palabra de Alejandro Fernández del cartel del Golfo. Ella se lo cree. Confía en la palabra de un hombre. Ella, como personaje, necesita pensar que eso es verdad. Y cuando paga el segundo rescate, la lectora piensa: pero por qué paga otro rescate, por qué no pide una prueba de vida. Pero, en aquel personaje y aquel momento, no tiene sentido (común) hacerlo. Lety al cabo de unos días recibe una carta de un primo que le dice: tienes que ir

a denunciar. Y como lectora piensas: ¿pero por qué no lo ha hecho antes? Porque no cree que los militares vayan a colaborar. Ella intenta hacer su vida normal y usa sus códigos normales. Pero el lector espera que ella haga lo que nosotros consideraríamos normal en una situación así: que pague el rescate, que pida ayuda a la policía. El lector se hace estas preguntas de sentido común. Nosotros estamos fascinados con el dolor de Lety y la defenderemos. Pero el lector se está preguntando: por qué no se va. Se preguntan cosas que tendrían que ser normales aunque sepan que no lo son. Este sentido común, que es aplastante, es del lector. Más que una distancia, acorta una distancia y pone al lector dentro. El lector se preguntará por qué no va a los militares. Es más, aunque Lety sabe que no sirve de nada ir donde los militares, si lo leyera diría: por qué no va a los militares. Es nuestra idea de normalidad. Si hay un delito, denuncias. Si se va la luz, supones que es por un momento. Siempre el lector se plantea las cosas como si fueran normales. Y dirá: pero ¿cómo no lo ha sospechado, por qué no hace nada? Pero es que nadie hace nada. Porque como lectoras, nos ponemos del costado del personaje, pero de otro lado no le tenemos piedad, porque tenemos la sensación de que hay cosas que se deben de hacer. Es decir, el lector no sentirá piedad ni compasión ni empatía por el personaje si el personaje no entra por un canal de sentido común dentro de la tragedia más bestia. El narrador es el que piensa en el lector de la novela. Nosotras no pensamos en el lector. Pensamos en el texto y en nosotras. De nosotras, al texto y al narrador. El narrador está hablándole al lector, no soy yo. Por ejemplo: se murió mi papá. Hay una parte de mí que dice: el lector, ¿qué se preguntará de eso? El lector se preguntará, aunque lo sepa, qué es ser huérfana, qué complicado ser huérfana, a pesar de que sea huérfana ella misma. Pero el lector nunca diría: "ah yo ya sé lo que es. Yo ya lo he visto". No tiene la soberbia que tenemos los escritores. El lector tiene curiosidad real. Para ver si lo que ha escrito coincide con lo que él considera que es ser huérfano, no entra al libro como si ya lo supiera. Eso lo hace la escritora. El lector es muy generoso. Entra para ver si un personaje es sincero. Esta soberbia del escritor, debe rebajarla el narrador. Es como una lección de humildad. Por eso Cristina Rivera Garza dice que escribir siempre es un acto de comunidad. Debe ser un acto de tu comunidad que establece un diálogo con quien está leyendo.

Y al que le debe de pasar una historia y una novela es el lector. La lectora es quien debe construir. No se trata que salga un libro mío con un testimonio de acoso escolar y

se diga: “mira, Lolita ha sufrido bullying”. Sino que digan: “qué bestia, estamos rodeados de bullying”. Esta sería la finalidad del libro. Y eso es lo que hace el narrador. Establece un diálogo de igual a igual con el lector. Nosotras no establecemos un diálogo de igual a igual con el lector.

17. Narrativo VERSUS Literario

Si lo explico desde el lado de la escritora, sólo podemos hacer una buena novela sobre algo que nos interese. No sobre algo que nos importe. Y sobre algo que sólo nos guste, todavía menos. Porque si lo pusiéramos en una pizarra, nos gusta casi todo; nos importan bastantes cosas que normalmente tienen que ver con la sociedad, con el género, con la política o la sociología. Pero interesarnos, nos interesan muy pocas cosas. Como lectores podemos leer de cualquier cosa que nos importe, que son muchas. Todas las que tienen que ver con nosotros. Todo lo que nos afecta. Pero como escritores solo podemos escribir sobre lo que nos interesa. ¿Y hay una manera de hacerlo? ¿Una manipulación precisa para lograr que 'la virgen nos hable'? Creo que únicamente tratar lo que te interesa como si fuera una búsqueda extraordinaria. Lo es.

Piensa qué te interesa de verdad. Elige sólo dos o tres cosas. En mi caso, una es sin duda la violencia. Para otros, la justicia. Ustedes se preguntan por aquello que les interesa, pero el lector no hace ese mismo viaje. El lector no dice "el tema de Lolita es la violencia. La leeré porque a mí también me interesa mucho la violencia". No. A mí me me importa la guerra de México, el bullying, las desapariciones, porque me interesa la violencia. Y ustedes tendrían que poder relacionar lo que tratan de decir con alguna cosa que les interesa y que va más allá de lo que dicen. Eso es lo que le interesa a la lectora. Eso es literario. Y si el proceso de pensamiento de la escritora es genuino, se engancha.

El lector se engancha, sobre todo, cuando alguien le manipula el tiempo. Es lo más importante. El núcleo de la literatura. Porque si el lector tiene una sensación cierta es que si hoy es lunes mañana es martes. Es una cosa que no se cuestiona jamás. Es lo que nos mantiene cuerdas, cuerdos. Y cuando alguien manipula el tiempo, tú lo necesitas de esa persona porque ese desconcierto te gusta. Es un goce. Hasta tal punto que la propietaria del tiempo es la escritora que está haciendo el texto.

Con el espacio ocurre lo mismo. Hay gente que vive en dos países. Yo cuando llego a México es como si no me hubiera ido. Es como si estuviese haciendo dos vidas paralelas y eso es algo que pasa a mucha gente con muchos lugares. De tal suerte que la manipulación espacial nos parece más comprensible. Pero cuando el lector lee, está dispuesto a que le manipulen el espacio y el tiempo. Esto por un lado. Por otro lado, está el tema. Y estas son

las razones por las que las lectoras y lectores se quedan en nuestros textos. Porque están entrando contigo, a tu mundo.

Finalmente, y fundamental, está el uso del lenguaje. La manera que cada quien tiene de decirle a alguien que se quede en una novela. Si no lo pensamos antes, pensamos, por defecto, que si tenemos una historia alucinante, el lector se quedará. Pero no. No es así. Pensamos que uno se queda por la historia pero, como escritora, lo que de verdad necesitas es crear un espacio lingüístico en el que la gente entre. Y que, por supuesto, no es el espacio que describes. Sino un espacio escrito que provoca una sensación del tipo ‘me quiero quedar aquí por cómo estoy yo aquí dentro’.

Y esto que digo no es tan abstracto.

Esto lo intentamos hacer todas cuando escribimos.

Hay un libro, “1913”, que comienza así: “Transcurren los primeros segundos de 1913, en la oscura noche resuena un disparo, se oye un leve clic. Los dedos se tensan en el gatillo. Luego hay otra detonación sorda. Se avisa a la policía que acude y detiene en el acto al autor de los disparos. Se llama Louis Armstrong”. ¿Quién puede dejar este libro aquí? Es difícil dejarlo ahora. Y cuando les pregunto por qué a mis alumnas y alumnos, me responden cosas como por curiosidad o porque cuenta algo que no conoces. Pero ¿y si fuera mentira? Porque evidentemente también seguiríamos leyendo si fuese mentira. Y sigue el texto: “El muchacho de 12 años quería dar la bienvenida al año nuevo en Nueva Orleans con un revolver robado. La policía lo encierra en un calabozo y a primera hora del primero de enero lo envía a un correccional, allí se comporta fatal y al director de la institución, Peter Davis, solo se le ocurre ponerle una trompeta en la mano. A decir verdad, lo que quería era propinarle una bofetada, sin embargo, Louis Armstrong enmudece, coge el instrumento casi con delicadeza y sus dedos, que la noche anterior jugueteaban nerviosos con el gatillo de un revolver, sienten de nuevo el frío del metal. Pero ahora, en lugar de un disparo arranca los primeros sonidos cálidos y fogosos a una trompeta en el despacho mismo del director. Es medianoche, gritos en la calle en el puente, suenan campanas y relojes. Informa desde Praga, Franz Kafka”. ¿Qué está pasando en este libro? Nada. O sí, pero nada esperado: Está pasando el tiempo. Sigue el texto: “Informa desde Praga, Franz Kafka, empleado de la Compañía de Seguros y Accidentes laborales del reino de Bohemia. Su público se halla en el lejano Berlín y se compone de una única persona aunque para él se trate del mundo entero. Felice Bauer, 25 años, tirando a rubia, tirando a huesuda, tirando a desgarrada taquimecanógrafa de la empresa. Se conocieron en agosto.

Llovía a mares. Fue un encuentro breve. Ella tenía los pies mojados y él empezó a sentir frío enseguida. Desde entonces se escriben por la noche mientras sus respectivas familias duermen. Cartas apasionadas, mágicas, extrañas, turbadoras, y la mayor parte de las veces, otra más por la tarde. Cuando en una ocasión, Felice estuvo unos días sin dar noticia...”. Y justo en este punto nos podemos preguntar si seguimos leyendo por lo que ocurre o por cómo se construye el tiempo. Porque pasar, en un sentido convencional, no está pasando nada. No hay una historia. Es un texto que construye 1913 desde el primer segundo. Y su juego va incluso más allá: No trastoca exactamente el tiempo sino a a ti, porque lo va construyendo segundo por segundo...

Veamos otro ejemplo. En el cuento ‘Mi cuerpo es una celda’, de Andrés Caicedo, de puede leer: “La despertada es la peor hora para la nostalgia. En esa semana me ha costado dormir agradeciendo que tengo un cuarto y una cama pero en las últimas dos noches me duermo con un poco de miedo de lo que voy a sentir el otro día, cuando despierte y vea que no estoy en casa y que lo que he venido a esta tierra, Los Ángeles, a vender un guión aunque tal vez no sea posible realizarlo. Este sábado había planeado escribir la sinopsis de ambos guiones y llevárselo a mostrárselo...”. Se ve lo que nos cuenta Caicedo. Incluso podemos sospechar que no es verdad. Pero no podemos dejar un texto así. Y no por la historia, porque la historia todavía no se empieza a construir; a pesar de que parezca que sí por las anécdotas.

Tengo una prima que es pintora y me dijo que quería escribir una novela, que tenía la primera frase y que quería saber si era buena. ¿Qué inicio tienes?, le pregunté. Y mi prima Carlota leyó: “Quise ser ruso, lo confieso”. Es un principio buenísimo, me emocioné yo; veámonos y lo hablamos. Pero mi prima es de San Francisco, California, y no pronuncia correctamente el castellano. Así que cuando nos reunimos y me enseñó su texto, leí: “Quise ser Rousseau, lo confieso”. Es una inicio de novela malísimo, le dije. No sirve, le dije. Pero cuando ella me preguntó por qué no supe qué decirle. Ese por qué es la gran pregunta literaria. No tenemos respuesta y sin embargo cualquier gran lector estaría de acuerdo conmigo. Hay una razón estética que tiene que ver con una manera de usar el lenguaje. Alguien que piensa así nos interesa porque nos asombra. Pero no podemos decir mucho más. Una razón estética: que alguien trastoque una cosa que crees saber. Es una sensación. Algo que no sé pensar y por eso me interesa. Algo que necesita de una lectura para ser interpretado. Una lectora que necesita a un escritor. Y ahí radica también lo literario. El colmo es cuando el lector necesita del escritor. Cuando trastocamos el tiempo, su sensación

lógica, su idea del espacio. Cuando conseguimos que se interese por una cosa que solo le importaba. La culpa por ejemplo. A mí la culpa de Raskolnikov realmente me importa. A ninguno nos pasa la misma culpa, pero nos importa. Nos trastoca. La necesitamos para entender el mundo. Y eso tiene que ver, sin duda, con la estética; que en este caso tiene que ver con establecer una manera de hablar y mantenerla.

[*Extracto de Ahora, escribo,*]

Hace un tiempo alguien me preguntó:

- ¿A ti qué te da miedo?

Y yo respondí:

- A mí me da miedo querer.

Al cabo de unos días vi cómo se quemaba el bosque de mi pueblo. La cima de la montaña, de pinos y abetos, se consumió en pocas horas. Apenas duró una noche. La falda, sin embargo, no pudimos apagarla.

(BRASA.)

Ni siquiera al día siguiente.

Está poblada por olivos y a los olivos se les mete el fuego dentro, en el tronco, y tardan días en apagarse. Y ante esto: lo único que se puede hacer es esperar, vigilarlos, esparcir arena encima de las chispas y las teas que saltan del árbol quemado para evitar que enciendan lo que queda seco a su alrededor.

El poco bosque que queda vivo.

(TRONCO.)

Hace un par de semanas vi cómo se quemaba el bosque de mi pueblo y fui con algunos amigos a apagar las llamas que saltaban del interior del tronco de los olivos. Car-gamos azadones, palas, cubos y agua en la parte descubierta de una vieja furgoneta que usaba el padre de un amigo para ir al campo. Y volvimos por la tarde al bosque quemado.

(FURGONETA.)

El paisaje era desolador y silencioso. El paisaje parecía muerto.

Nuestro Mundo Parecía Quemado.

Nos costó mucho trabajo sacar arena de la montaña con la pala. La tierra quemaba. El fuego prensaba. El sofoco de las llamas estaba cerca. Y nosotros sudábamos.

Entre cuatro tardamos mucho rato en llenar el primer cubo. Y cuando finalmente lo conseguimos, fue como si hubiéramos pensado que cambiaría algo. Así que lanzamos esperanzados la tierra encima de los troncos caídos de los olivos. Pero por los resquicios de la madera salieron nuevas llamas y nuestra esperanza nos pareció, por un momento, un absurdo Infinito Inmenso Inexplicable.

- No sirve de nada –dijo uno de nosotros.
- No, no sirve de nada. Pero tenemos que hacerlo.
- ¿Por?
- Porque hay que hacer algo.

(NADA.)

Hoy que escribo esto los olivos se han apagado, aunque el bosque siga siendo un paisaje desolador. Pero, ¿quién sabe? Tal vez uno de esos pocos troncos que logramos apagar aquella tarde hubiera vuelto a encender el fuego. O tal vez no. Es imposible saberlo. Y además: no importa. Porque ésta es una de aquellas cosas que no importan y que sin embargo pueden explicarlo todo. Uno de esos momentos de antes o de después de que las cosas sucedan.

(TIEMPO.)

Un momento, en algo, parecido a este otro:

Una noche, hace un par o tres de inviernos, me llamó mi prima Carlota para hacerme una pregunta:

- ¿«Quise ser ruso, lo confieso» es un buen principio para una novela? –quería saber.
- Es un principio excelente. ¿Lo vas a usar?

- No.
- ¿Me lo prestas? –le pedí.
- Claro que sí. Te lo regalo.

(TEXTO.)

Mi prima, que se dedica a la pintura y el pensamiento teórico, me invitó al cabo de unos días a tomar un té en su casa. Y una vez ahí me preguntó por qué su frase me había parecido un principio tan bueno. Le interesa el proceso creativo, pero sobre todo le gusta pensarlo con alguien más. De modo que comenzamos a hablar. Y fue entonces cuando nos dimos cuenta de la confusión: ella había querido decir «Quise ser Rousseau, lo confieso» y yo había entendido otra cosa.

- «Quise ser Rousseau, lo confieso» es un principio pésimo, Carlota –le dije. «Quise ser ruso» es genial.
- ¿Ah, sí? ¿Por?

(...)

«Quise ser ruso, lo confieso» es un buen principio para un texto literario que me regaló mi prima Carlota una tarde de invierno de hace un par o tres de años.

Pocos días después de aquel regalo, escribí esto:

Esta tarde mi prima Carlota ha ido a la consulta del podólogo. Tras hacerle un interrogatorio sobre algunas de sus costumbres y examinarla a través de sofisticados aparatos, el doctor ha llegado a la conclusión de que mi prima Carlota apoya todo el peso de su cuerpo en el dedo gordo del pie izquierdo. Mi prima Carlota se ha sorprendido con este diagnóstico. Aunque ha tratado que el doctor no lo notara, que pensara que estaba concentrada escuchando sus recomendaciones: tomar medicación homeópata sin mezclarla con agua del grifo y volver pronto.

Tengo que medirte la planta del pie para hacerte unas plantillas, le ha dicho el médico.

Las nuevas plantillas de mi prima Carlota llevarán una pila incorporada que le estimulará el pie izquierdo y logrará que aumente, por sí solo, la curvatura del arco. Pero de

todos modos mi prima Carlota deberá hacer un esfuerzo por mantenerse alerta: fijarse cómo apoya el peso de su cuerpo. Dónde. Porque dice el podólogo que ahora apoya primero los dedos y luego el talón, como los niños pequeños. Y que esto le está desnivelando el cuerpo. De hecho, le ha dicho, es nefasto apoyar todo el peso del cuerpo en una superficie tan pequeña como el dedo gordo del pie izquierdo.

Así lo ha dicho: nefasto.

Y nuestra conclusión ha sido ésta: Si mi prima Carlota dibujara su pie, después de lo que le ha dicho el podólogo esta tarde, el dedo gordo sería de color granate. A diferencia del resto de su cuerpo.

Sólo hemos sabido deducir esto. El resto es extraño. Porque como ahora tiene un diagnóstico, mi prima Carlota me explica que teme estar mucho rato de pie enfrente del caballete. Porque dice: Ahora dudo de manera consciente.

Así lo ha dicho: consciente.

Y también ha dicho que no está segura de saber si puede permitir que la pintura, el arte, afecte a su cuerpo hasta ese grado. Que es evidente que debe poner un límite, dice.

Es evidente que debo poner un límite.

Y yo pienso: A lo mejor todo es siempre más fácil.

Y pienso: A lo mejor mi prima Carlota tiene miedo de pintar y basta.

Y pienso también que seguro que cuando el podólogo le ha dicho que debía mantenerse alerta, no quería hacer que dudara tanto. Porque aunque ni mi prima Carlota ni yo pensamos que dudar sea malo, sí pensamos que una cosa es la atención y otra es la duda.

Una la atención.

Otra la duda.

Y sin embargo no es el momento de recordarle a mi prima Carlota que hay una palabra para cada cosa y que tal vez las esté encimando, porque ahora no me escucharía. Ahora habla y me pregunta si yo creo que vale la pena continuar pintando si esto puede afectar irreversiblemente el dedo gordo de su pie izquierdo.

Quizás debería dejar de pintar una temporada, suspira.

Y yo no tengo ninguna respuesta.

Todo lo que podría decirle es que el podólogo no le ha aconsejado que deje de pintar ni que dude de sí misma hasta este grado, sino que sólo le ha dicho que tendría que comenzarse a fijar dónde apoya el peso de su cuerpo a partir de hoy.

Y también quisiera saber cómo decirle a mi prima Carlota que esto le debe parecer difícil porque le exige un nivel de conciencia corporal al que quizás no está acostumbrada. Por lo menos, no mientras pinta.

Pero en lugar de todo esto, le pregunto:

- ¿Sabes por qué «Quise ser ruso, lo confieso» es un gran principio para una novela?
- No. ¿Y tú, sabes explicarlo?

(...)

No.

(...)

Aristóteles lo resumió así: Sólo podemos crear, dijo, lo que somos capaces de abarcar con la memoria. Una historia lógica, coherencia interna, suspense mantenido y la posibilidad de comprenderlo todo, todo el rato. Y yo siempre había pensado que Aristóteles había dicho algo que, en verdad, yo era incapaz de comprender. Porque nunca me había parecido que un texto debía ser una historia que el autor y el lector tuviesen que reconocer todo el rato. Sino un hilo.

Un lugar en el que empezar a mirar.

Pero en estos días, al fin, creo que una imagen me ha permitido comprender lo que escribió Aristóteles.

Y es que cuando se llega a Mahó en avión, justo antes de aterrizar, se puede ver

con toda perfección un islote pequeño, enfrente de la isla más grande que es Menorca, en el que solamente hay un faro.

Definitivamente esto no es una fotografía sino un hilo, pensé la última vez que lo vi. Porque tuve la profunda sensación de entender que lo que podemos abarcar no es un panorama completo sino un lugar en el que detener la mirada: la perspectiva que tenemos, finalmente, desde un avión. O algo muy parecido. Algo que no está pero somos capaces de intuir, de reseguir infinitamente, desde una distancia siempre igual.

Un único espacio visto desde un único tiempo.

Conclusión en cascada:

ENSEÑAR A ESCRIBIR (en cuatro momentos)³²

Voces que nos llegan de Grecia nos hablan del tiempo en el que los hombres inventaron la lucidez. Pero, ¿es posible realmente fechar este nacimiento –como si tratáramos con algo que se nos dio ya hecho, algo cuya positividad emergió en un momento preciso y de forma acabada, algo que ha sido posible conquistar de una vez y para siempre? No es seguro que se trate de un acontecimiento histórico. (...) Más bien parece un acontecimiento que nos pertenece tanto como nosotros a él: algo que está ocurriendo continuamente, sin que jamás haya tenido lugar. Un umbral presentido que no todos, que no siempre, se alcanza a cruzar –y tras el que otro umbral más espera. Una virtud precaria y huidiza que cruza como una cicatriz la historia entera del pensamiento, invitando al filósofo a una travesía por el desierto. Y el filósofo, para poder conducir sus pasos a través del desierto, primero debe inventarlo –debe descubrir su propio desierto. Son exigencias como ésta las que constituyen eso que llamamos lucidez.

MIGUEL MOREY. “Amanecer en el desierto”: El orden de los acontecimientos.

Un poeta debe ser mas útil que cualquier otro ciudadano de su tribu.

Lautréamont

La Escuela Dinámica de Escritores

En el año 1999 el escritor mexicano peruano Mario Bellatin y yo, decidimos pensar juntos de qué modo se puede enseñar a escribir literatura, si acaso se puede enseñar. Reflexionamos, indagamos, establecimos un fructífero diálogo y conversamos con otros escritores y creadores, de estricta voz propia y carrera construida con genuina curiosidad artística y literaria, para que nos ayudaran a comprender qué se puede entrever de los propios procesos creativos, qué se puede tratar de transmitir y de qué modo. La investigación, fecunda y fascinante, duró varios meses, tras los cuales decidimos implementar un estricto método de aprendizaje que para nosotros fue casi un experimento y que se basaba en estrictas condiciones de trabajo que tenían mucho que ver con el universo literario de Mario Bellatin: 1) los alumnos no podrían escribir su propia obra durante los dos años que duraba el recorrido en nuestra escuela, 2) no harían ni siquiera ejercicios de redacción, 3) pensarían en la literatura a partir de otras artes y 4) en lugar de escribir, tendrían que leer y leer y leer. Así se enseña a escribir bien, pensamos. Y con este plan, y gracias al apoyo de instituciones culturales, editoriales, artísticas y ciudadanas, así como del Parlamento Internacional de Escritores, que había fundado Salman Rushdie en 1994, Bellatin y yo abrimos en septiembre de 2001 la Escuela Dinámica de Escritores

³² Militares, marinos, policías, federales...

(EDDE) bajo el auspicio de la Casa Refugio Citlaltépetl de la Ciudad de México.

Aquella novedosa propuesta convocó, inesperadamente, a 600 personas interesadas en entrar en la nueva escuela para los que apenas teníamos 18 plazas y a pesar de que dos sucesos muy extraños marcaron el inicio de nuestra aventura: el día de la rueda de prensa murió Jorge Amado y el día que comenzaban las inscripciones cayeron las Torres Gemelas. Aún así, la respuesta fue masiva. Sin sin duda, debido a que Mario Bellatin era no sólo el director del proyecto sino también un escritor admirado y emulado por muchos escritores jóvenes. Yo misma había hecho mi tesis de maestría sobre su propuesta literaria y poner en práctica los tres años de investigación académica experimentando con él me pareció una conjunción maravillosa. Articulado y envolvente, Bellatin sabía transmitir con tanta pasión el proyecto, que contagiaba fácilmente la emoción ante aquella idea de la enseñanza literaria basada esencialmente en dos premisas: 1) la literatura por sí misma no se puede aprehender ni enseñar, pero 2) lo que sí podían hacer los buenos creadores, si compartían su proceso y abrían a nuestros estudiantes sus gabinetes de trabajo, sería mostrarles un atajo que evitaría que leyeran, escribieran y pensarán en la literatura de una manera mediocre. Estas, fueron las principales intenciones de la EDDE. Queríamos que los alumnos y alumnas se contagiaran del rigor y confiaran en que si se dejaban llevar 'algo iba a suceder'. Por un lado, aquella forma de transmisión tenía que ver con nuestros propios procesos creativos. Por otro, era una apuesta y todo un desafío, que nos haría más conscientes de nuestro experimento, en un país como México: con grandes instituciones culturales, escuelas de escritores con muchísima tradición e infinidad de talleres literarios intensos y divertidos. Y sin duda: 'algo ocurrió'. Porque hoy algunos de nuestros alumnos y alumnas son rigurosos escritores y / o editores que buscan una voz propia y confían en que su curiosidad los llevará a la construcción de un universo único y auténtico. Que así sea.

La novela como forma

Un par de años antes de la creación de la EDDE, durante el tiempo que escribía la tesis para la Maestría en Literatura Iberoamericana, di en la propositiva Universidad del Claustro de Sor Juana algunos cursos de las licenciaturas en filosofía, ciencias de la cultura y literatura. Y uno entre todos ellos, un taller de escritura de ensayo, con el tiempo he entendido que fue fundamental para mí. Buscaba recursos que pudiera generar y transmitir, mientras trataba de convencer a un grupo de unos veinte alumnos que lo

importante en los ensayos era su voz, su propia manera de dudar, de recorrer una pregunta, de ponerse en cuestionamiento, de sintetizar y de concluir. *El ensayo como forma*, de Theodor W. Adorno, se había convertido en mi libro esencial para entender el movimiento intimísimo de la escritura (Pueden sacar la palabra ensayo y sustituirla por novela, solía decirles a mis alumnos). Y cuando tras un par de años de funcionamiento me fui de la EDDE para buscar una voz cada vez más mía y continuar indagando en mi propio recorrido, más allá de la creación, usé aquel libro infinito como palo de ciego que me ayudó a escribir una tesis de posgrado con la que pretendía esclarecer si los textos literarios generan sus propias condiciones de posibilidad y si podemos encontrar esa búsqueda original de la creación en las novelas que leemos. Si una suerte de pensamiento literario creativo y sumamente subjetivo, prácticamente inconsciente, era en verdad el andamio inasible de la literatura. Pero además, haciendo la tesis entendí que lo que como lectora era capaz de encapsular y entender como un instrumento literario –es decir, el germen único de la creación de una única novela– era algo que podía aprender a percibir sino en mi propio proceso creativo, sí en el proceso creativo de los demás –no sólo en su resultado. Y entonces fue que comencé a pensar en los seminarios con los que observar, lentamente, la construcción creativa de los otros.

De la experiencia de la EDDE había aprendido, sin duda, a cuestionar y precisar mi propia búsqueda de transmisión literaria. Me fui de la EDDE porque cambié de vida, pero la escuela siguió abierta algún tiempo y yo seguí pensando de muchos modos diversos qué se puede enseñar, qué se puede aprehender y qué se puede transmitir. Busqué e inventé estrategias que tuvieran que ver con mi propia creación, con mi propio camino personal de reconocimiento literario y con unas lecturas cada vez más escogidas y precisas.

Revisé entonces mi experiencia como alumna en la SOGEM (Sociedad General de Escritores Mexicanos): una escuela tradicional en la que cursé un diplomado en escritura creativa que duró dos años. Pero, sobre todo, repensé mi trayectoria como alumna de grandes artistas y académicos mexicanos como José Emilio Pacheco, Alejandro Rossi, Emmanuel Carballo, Rosa Beltrán y Liliana Weinberg, entre muchos y muchas otras. Años más tarde yo misma fui maestra en Barcelona de otra escuela de escritura con un formato también tradicional que me recordó al de la SOGEM: l'Escola d'Espectura de l'Ateneu Barcelonès. Y de ambas escuelas rescato la disciplina y la posibilidad, para alguien que comienza, de convertir la escritura en una costumbre. Aunque en ambas eché de menos la pasión de los creadores. A pesar de los buenos maestros y maestras de sus planteles, me

confundía la falta de selección inicial de alumnos en base a sus intereses y lecturas. Y concluí que tratar de que el aprendizaje literario encajara con un sistema parecido al de otros procesos de aprendizaje –artísticos y no–, es, cuando menos, limitado. Poco arriesgado y falto de curiosidad. Poco creativo. Y, sobre todo, sin espacio para la voz propia de los alumnos y las alumnas y para su íntima búsqueda, que es la que hoy creo que les permite aprender a escribir siendo quiénes ellos y ellas son. No conocernos, sino también y sobre todo: conocerse. No buscar reglas, sino inventar(se) y descubrir(se). Porque creo que para aprender a escribir, esta perspectiva es esencial. Y porque la creación literaria –no sólo en su resultado, sino especialmente en su proceso de construcción– es un bien extraordinario, precioso y fácilmente aplicable a otros ámbitos y necesidades sociales, que no nos permite únicamente entendernos a nosotros sino también al mundo. Es un proceso comprensible a muchos niveles distintos. Exportable. Sorprendentemente asible. Y que se aprehende con absoluta normalidad. Coincido con la escritora Joyce Carol Oates cuando dice que el instinto para contar historias está ubicado en la misma parte de la médula que el instinto de reproducción de las especies. Y he aprendido a ver en la escritura literaria una manera única y privilegiada de entender a los demás y de entendernos a nosotros mismos. ‘Este taller no es una terapia’, les digo siempre a mis estudiantes el primer día que nos encontramos. Y sin embargo, sí creo que atravesarlo es una manera increíblemente precisa de recorrenos y descubrirnos –más allá de las historias que queramos contar y las lecturas que nos han formado.

La literatura, la guerra y la paz

Tras estas experiencias académicas relacionadas con la escritura literaria, estuve muchos años escribiendo y pensando en formatos de ensayos de filosofía que me permitieran adentrarme en la creación. Llegó la guerra de México, que inició el presidente Calderón en el año 2006 con una declaración pública para enfrentar al narco, y todo aquella búsqueda me sirvió, inesperada y afortunadamente, para encontrar un espacio y un proceso en el que reconocernos y trabajar por la paz. Y desde entonces todos los fuertes de empoderamiento social y de paz que he tratado de construir, tienen que ver con este proceso personal de escritura. De aquella experiencia casi inicial de la EDDE, hoy recupero no sólo los buenos momentos y los infinitos aprendizajes, sino también la convicción de que la literatura, de cerca y de manera completa, no se puede entender porque no significa nada. Igual que la guerra, igual que la paz. Y yendo de la búsqueda de una voz personal a la búsqueda de una

voz común, creo haber entendido que la posibilidad de construir hay que buscarla en muchos otros lugares y muchas otras personas, y no sólo en el texto. Y que la pasión que convierte el lenguaje en una novela es una mezcla de posibilidades abrumadora. No sólo en el resultado que finalmente le llega al lector –que logra ver en el texto algo completo y acabado–, sino en una poderosísima pulsión literaria, que es una pulsión de vida, resistente, enraizada y absoluta.

Aquella búsqueda en la que me había embarcado desde hacía ya unos quince años como alumna de talleres, del diplomado de escritura creativa, de estudios académicos de filosofía y literatura latinoamericana, pero también de mi propia creación y reflexiones, de las lecturas y de las muchas conversaciones con los muchos amigos y colegas que sienten esa misma curiosidad absoluta que es escribir literatura, la creación de un espacio por la paz que a mí me recuerda en su estructura a una novela infinita y todo lo que me han enseñado mis alumnos y mis alumnas, concluyó en primer lugar en un ensayo narrativo, casi novelesco, sobre la intimísima escritura (*Ahora, escribo*, Editorial Periférica 2011). Y finalmente, ahora, en un proyecto de investigación con el que hoy trato de establecer los caminos que recorre el proceso propio de la escritura literaria para implementarlo en la búsqueda de la paz frente a la guerra y del empoderamiento social frente a la pobreza. Funciona. Estoy segura de eso.

En el año 2008 dejé l'Escola d'Espectura de l'Ateneu Barcelonès y cree, al fin, un campus de seminarios y talleres con alumnos y alumnas que me permitieron acceder, de una manera sistemática y muy personal, a sus propios procesos de escritura. Observándolos, me he observado. He experimentado qué nos sirve y qué no, para transmitir y para aprehender. Me he mirado, los he visto. Casi me he convertido ahora en su estudiante y recorro, como antes recorrieron aquellos jóvenes escritores de la EDDE, atajos con los que logro entenderme. Y finalmente he escrito pensando en un proceso que tengo la sensación de comenzar a saber cómo se puede enseñar y aplicar a otros ámbitos de nuestra convivencia humana. No escribimos solos, me dijo recientemente la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, escribimos siempre y únicamente en comunidad.

Seminario de pensamiento y construcción literaria

Hoy sistematizo ese proceso, escribí hace ya algunos años. Cuando inventaba los ejercicios que conformarían este trabajo para que los alumnos y las alumnas lo entiendan, se

apoderen de él y lo conviertan en una herramienta. Doy unos cursos que duran tres años y que tienen también reglas estrictas aunque esta vez con voluntad pragmática. En el primer año los alumnos no pueden escribir, sino que deben aprender a romper prejuicios y construir su propio universo abstracto y literario –que es una manera intelectual de escribir. En el segundo año, se enfrentan a la escritura física y construyen un mundo en el que su propia novela –que han estado pensando con otros ejercicios, otras disciplinas y otras personas durante todo el primer año– sea posible. Y finalmente, en el tercer año, tratan de revisar la creación de sentido y el acceso del lector al texto. Algunos lo llamarían edición. Yo creo que tiene más que ver con el rigor y la autenticidad.

Pero además, he querido llevar este movimiento un paso más allá. Y hoy no sólo quiero observar y encapsular lo que hay de verdadero y efímero en los procesos creativos de los demás, sino que quiero trato de sistematizarlo para que pueda ser aplicado, de manera casi natural, a esos otros ámbitos de la construcción ciudadana con la que tratamos de entender y entendernos. Sirva como ejemplo mi trabajo contra la guerra de México. Porque creo, fervientemente y gracias a la educación de la intuición literaria que estoy convencida que en nosotros es un proceso prácticamente espontáneo –si bien poco observado–, que la literatura es una manera de preservar la vida y de hacer del mundo un lugar mejor. No es sólo pulsión y curiosidad, no únicamente necesidad y placer, orden, cadencia, lugar, universo único en el que nos identificamos, sino todo eso y también una efectivísima y poderosa herramienta que logra que tiempo y espacio sean una misma cosa y que nosotros encajemos perfecta, milagrosamente ahí.

Campus Lolita

Finalmente, este es el resultado. Y se puede acceder a él de modo práctico en la Escuela de Literatura del Campus Lolita. En el que se parte de que “La intuición literaria nos es propia y se puede educar. En el campus sabemos cómo. Por eso hemos inventado el Método Mandarina: un recorrido de aprendizaje distinto a cualquier formación que hayas cursado hasta ahora”. Y todavía hay más. Sabemos, porque lo hemos estado aprendiendo, que “el pensamiento literario es una herramienta increíblemente efectiva que permite entender e intervenir en nuestras sociedades y cuerpos, restituye el derecho a ser quienes somos, y entiende y acompaña a las víctimas. Lo hemos convertido en un método. ¡Y funciona!”. Finalmente, ponemos a disposición de la comunidad “nuestro vivero de propuestas. Desde aquí pensamos, creamos, mantenemos y coordinamos proyectos e investigaciones por la

paz. Generamos discursos y recursos contra la violencia, la pobreza y la exclusión social. Y lo aplicamos en intervenciones sociales”. Y todo esto hecho con el método que resulta de esta investigación que ahora usted lees. Lo llamamos Método Mandarina y cuando me preguntan qué és contesto que: “La intuición se tiene y se educa. Y sabemos educar tu intuición para convertirla en una herramienta. Nuestro Método se basa en la exploración, sistemática y por separado, de todos los elementos que conforman un proceso: una novela, un texto literario o un proyecto de paz. Con curiosidad, humildad y rigor. Para finalmente unirlo todo de forma efectiva, como si tratáramos de hacer una mandarina. Esta metodología se aplica en la Escuela de literatura, la Escuela de paz, los proyectos del Colectivo FU y en todos los programas, talleres, cursos y actuaciones impulsadas por Lolita Bosch. Es, se podría decir, su manera de pensar”.

Estudiantes de literatura, víctimas de la violencia: gracias

Durante muchos, muchos años he trabajado un método de autoaprendizaje literario cuyo resultado está en un campus literario online. Sabemos escribir, podemos aprender quiénes somos y escribirnos. Pero el objetivo final del campus de autoaprendizaje literario responde en realidad a la necesidad cultural, social, filosófica y urgente de pensar e intervenir en la guerra: esta forma de violencia radical que es la guerra. No tanto para articular una reflexión en torno a su concepto sino para utilizar el pensamiento literario como pensamiento de paz y proyectarlo a una dimensión activa y práctica que sirva para la creación artística, la comprensión de esta humanidad que juntas y juntos conformamos; y, a fin de cuentas, para encontrar recursos contra la exclusión social, la pobreza y la violencia extrema.

Desde hace muchos años me he dado a la tarea de sistematizar no sólo mi proceso de creación literaria y el de otras escritoras y escritores, sino también, y sobre todo, el de los alumnos y alumnas de los programas de pensamiento y creación que imparto: cientos de personas de diversos lugares y edades, profesiones y pasiones dispares, países distintos. La generosidad con la que todas estas personas me han permitido observar de manera minuciosa sus procesos de creación y pensamiento; sus búsquedas, los laberintos que han necesitado construirse para encontrarse y las barreras que les han impedido avanzar; sus vergüenzas, sus aprendizajes y sus preguntas y respuestas; su intuición convertida en acto y su infinita curiosidad literaria, me han permitido alcanzar una certeza absolutamente inesperada que ha modificado mi vida para siempre: el recorrido honesto que debe transitar de una persona que quiere escribir (sobre todo, si quiere escribir por primera vez) es desconcertantemente semejante al que necesitan hacer las víctimas de la violencia para decir quiénes son, qué les ha sucedido y cómo puede entenderlo la sociedad en la que habitan. Para insertar su discurso íntimo en nuestro discurso colectivo del horror y la esperanza; para combatir la violencia, la pobreza y la exclusión; y para que podamos, comprender qué han vivido (no sólo saberlo). Únicamente así podremos no sólo actuar en consecuencia de su dolor y sus necesidades sino construir la voluntad firme de evitar que sus tragedias (que son también las nuestras) se repitan.

Debemos dejar que nos eduquen.

Mi experiencia en el trabajo con víctimas, sobre todo contra la guerra del crimen organizado en México, me ha demostrado que escuchar a las víctimas para entender sus necesidades y ofrecer las herramientas para que se las cuestionen de manera literaria las

ayuda a formular un discurso de la barbarie comprensible y honesto. No para comprenderse a sí mismas (que también) sino para que quienes convivimos con ellas podamos actuar utilizando esta voluntad de entendimiento con la que nos enseñan a comprender el mundo (a pesar de que a menudo no nos demos cuenta y desperdiciemos por diversos motivos este aprendizaje que necesitamos que nos transmiten para construir cuerpos y mundos menos violentos).

La intención de todos estos años de investigación ha sido, por lo tanto, no sólo mostrar este recorrido de autoaprendizaje literario sino buscar el modo de utilizar este tránsito como herramienta de construcción de paz. En primer lugar, convirtiendo la violencia, la pobreza y la exclusión en espacios y tiempos comprensibles; algo que sólo consigue la literatura porque como bien decía el psicoanalista francés Jacques Lacan la verdad tiene estructura de ficción y sólo así somos capaces de entenderla. En segundo lugar, resiguiendo este recorrido de autoaprendizaje literario de manera amena y rigurosa con la ayuda de ejercicios prácticos que nos permitan aislar nuestra intención literaria para convertirla en una herramienta individual (creativa) y colectiva (de justicia). Esta visión crítica, activa y política del quehacer literario es el eje sobre el que gira todo el experimento literario-filosófico en el que he trabajado los últimos años y que se ha convertido en mi manera (literaria) de mirar el mundo y trabajar contra la violencia extrema, la pobreza y la exclusión. En muchos lugares y de formas muy diversas.

Durante todos estos años, finalmente, he reseguído el proceso de creación literaria mía y de los demás con la intención no sólo de repensarlo y (re)transitarlo tantas veces como sea posible, sino para convertirlo en una posibilidad de acción individual y colectiva que genere un movimiento transversal y global por el bien común. Quiero escuchar y dialogar con creadoras, creadores, personas interesadas en el arte y la literatura como forma de pensamiento y lo hago desde un Campus Literario. Quiero aprender y acompañar a las víctimas de la violencia y la exclusión social desde todos los proyectos del Colectivo FU y del Campus de Paz que ofrece de manera gratuita un recorrido individual que permite a las víctimas agilizar el penoso y complicadísimo tránsito hacia la comprensión y transmisión de las tragedias contra las que luchan. Y finalmente quiero escuchar a las niñas, los niños y las y los adolescentes en el Campus Mila; porque creo, con el escritor praguense Franz Kafka, que si queremos hacer una revolución pacífica que permita cambiar cosas esenciales debemos observar cómo se comportan las niñas y los niños y dejarnos educar.

Así he aprendido y sigo investigando de qué modo el pensamiento literario nos permite mirarnos las unas a los otros de una manera honesta y rigurosa; cómo nos ayuda a insertarnos, comprender y mostrarnos un mundo propio, pero también a querer e incluso necesitar entender el mundo de los demás (y asumirlo, con justicia y empatía, como propio); cómo nos conmina a un proceso íntimo y necesario basado en nuestra capacidad creativa, pero también en la humildad y la curiosidad como motor cultural y de transformación social.

Desde y para muchos lugares del mundo. En un vals sin fin por el planeta.

Que venga la paz. Escuchémonos. Escribámonos.

Auge y caída: literaria y social

En México se declaró una guerra entre el crimen organizado cuando yo estaba haciendo una novela sobre el auge y la historia de los cárteles mexicanos. Como todo se imbrica, seguí avanzando sin pensarlo demasiado hasta que un día me detuve para preguntarme: ¿Cómo he llegado aquí? ¿Cómo puede ser que México no lo viéramos venir? ¿Cómo es la violencia en un trozo de vida de una persona, de tiempo, de espacio? Evidentemente no sabía (ni sé) decir qué es la violencia: no tenía ni tengo elementos para responderme. Pero la sabía poner en acción y necesitaba comprenderla.

Convertir un concepto en acción para ver cómo funcionaba en mi novela Campos de amapola antes de esto no me ayudó a contestarme qué es la violencia pero sí me ayudó a seguirme preguntando hasta reconocer mi ignorancia y convertirla en un motor.

Mi humildad.

Mi momento en el que a pesar de saber mucho de narcos y de cárteles, a pesar de haber trabajado con víctimas de la guerra, a pesar de haber sido amenazada yo misma por hacer periodismo y a pesar de haber visto morir y desaparecer a amigas y a amigos, se impuso un momento de rigor y honestidad en el que la única respuesta que tenía era: “No sé”. Y eso fue lo único que me interesaba escribir (porque como decía Platón, nada haremos tan bien como ser quienes somos). De hecho, casi podríamos pensar en las novelas como si fueran ensayos. Esta necesidad de encontrar en eso que nos interesa qué no entendemos. Sujetarnos de algo concreto y tratar de contestarlo: “¿En qué momento nos dimos cuenta en México de que habíamos blanqueado tanto a los narcotraficantes que les permitimos que hicieran esta guerra?” No lo sé, me dije. Y ésa fue la respuesta a la pregunta más concreta que pude hacerme para tratar de entender lo que nos ha tocado vivir en México. No la violencia, como un todo, sino una acción concreta para la que no encontré respuesta ni en lo que sabía, ni en lo que creía saber ni en lo que fuera que era capaz de argumentar en aquel entonces.

Algo que de verdad quería saber.

Algo que me interesaba tanto como para buscar el meollo que no entendía.

Ahí es donde debemos buscar las novelas. No en lo que creemos saber y sentimos que podemos transmitir: eso no importa y normalmente no pasa de ser una ilusión.

Lo otro, lo fundamental, sí nos importa y logramos que funcione (poniéndolo en acción) si conseguimos que le ocurra a alguien.

Ese es el movimiento literario. Casi un milagro.

La guerra me ha educado o pensar literariamente es entender

No nos cabe tanta muerte.

Paula Laverde. Artista plástica mexicana.

Yo soy, de corazón, novelista. La literatura me ha enseñado a entender a los demás, me ha enseñado a entender el mundo y me ha enseñado a entenderme a mí misma. Porque pensar literariamente es entender. Es un instinto que tenemos todas y todos nosotros y que utilizamos siempre; aunque no nos estemos dando cuenta. Decir quiénes somos es nuestra principal manera de salvarnos. Si ahora alguien me pusiera una pistola en la sien y me dijera: “Lolita, dame todo lo que traes”; yo le pediría: “llévate todo lo que traigo, pero no me hagas daño, porque yo soy mamá”. Porque esta es nuestra primera manera de salvarnos: decir quiénes somos. Y porque usamos recursos literarios de manera muy natural. Si tuviéramos que decirle a una familia que ha muerto la mamá, sabríamos decírselo a una niña de ocho años y utilizaríamos un tono diferente para decírselo al marido. Usaríamos maneras distintas de explicar las cosas. Y esto es porque todas y todos tenemos hay un instinto literario absoluto. Quizás las escritoras, los escritores lo tenemos más desarrollado porque lo utilizamos para trabajar, pero los lectores y las lectoras también lo tienen y las analfabetas y los analfabetos también.

Es un instinto de supervivencia natural.

Cuando les pregunto a mis estudiantes de literatura por qué quieren hacer una novela suelen responder que tienen algo importante que decir, que han vivido una experiencia muy traumática (normalmente la gente escribe más sobre el dolor que sobre la alegría), que conviven con el peso de un recuerdo que necesitan que los demás sepan... que hay algo importante que necesitan decirnos. No es verdad, en realidad tienen algo importante que decirse. Porque escribir es hacer un esfuerzo para entendernos de manera humilde, respetuosa y utilizando la ignorancia como motor esencial. Decir “esto, yo, no lo entiendo”. Más aún, pasar del “por qué he sufrido esto” al “qué es esto que he sufrido”.

La buena noticia es que podemos perfeccionar este instinto.

Este instinto que usamos de manera natural podemos convertirlo en una herramienta. Y podemos convertirlo en una herramienta porque todas y todos necesitamos decir quiénes somos en algún momento de nuestras vidas. No solo cuando escribimos un libro o si vivimos en un entorno de guerra, sino en nuestro día a día. Hay una frase

catalana muy útil que es “jo vull dir la meva” (que significa algo así como “yo necesito decir lo mío”). Y todas necesitamos que los demás nos entiendan, porque sentimos que de otro modo no vamos a poder con esto. Por eso es útil la literatura, porque la literatura es un movimiento que quiere entender a la persona a la que le pasan las cosas. Y la literatura ha hecho que todas nosotras y todos nosotros queramos a gente que de otra manera no querríamos: al protagonista asesino de *Crimen y castigo* o Emma Bovary cuando le es infiel a su marido. No le hace; aunque hayamos sido víctimas de la infidelidad, no podemos evitar querer a Emma Bovary. Y esto es así porque la hemos mirado de tan cerca y de una manera tan lenta, con tanta atención, que la queremos, nos importa, nos conmueve y genera empatía. Y es que mirar literariamente al otro es precisamente una manera de generar empatía.

Y yo lo sé no sólo porque escribo, sino porque me lo ha enseñado una guerra.

En el año 2006, Felipe Calderón, presidente de México, le declaró públicamente la guerra al narcotráfico. Una situación histórica que se dilata en el tiempo y que desde el exterior es un conflicto armado casi desconocido. En contadas ocasiones encontramos a alguien que nos pregunta por las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez, o a alguien que conoce un poco sobre el conflicto y supone que en México tenemos un gobierno que nos está protegiendo de los ataques del narcotráfico. Esto no es así. En México no hay un gobierno que nos esté protegiendo contra el narcotráfico, en México hay narcotráfico. Y el narcotráfico es una red brutal del mercado negro que está peleando en nuestras calles. Hay políticos involucrados, gente del gobierno involucrada, gente armada³³ involucrada más allá de los criminales y, sobretodo, una red financiera muy, muy grande, que es la auténtica dueña del negocio. Una red que solapa y blanquea dinero, aunque no nos demos cuenta, gracias a la ayuda de todos y todas nosotras. Cada uno de nosotras, de alguna manera y en algún momento, por más que nos cueste pensarlo, hemos colaborado con la guerra de México y con la mayoría de los conflictos armados del mundo. No queremos, pero hemos colaborado. Y esto, que deberíamos tener derecho a saber, yo lo entendí cuando vi que podíamos aprender a escribir y repensarnos en comunidad y me di cuenta de qué tan grande era esta comunidad.

Me explico: Cuando sucede algo de manera individual y lo pensamos literariamente, utilizando este instinto que tenemos para entendernos y para hacer que los demás nos entiendan y nos quieran; cuando tratamos de decir quiénes somos y cómo nos sentimos

³³ www.nuestraaparenterendicion.com

para que los demás nos ayuden a protegernos, o para que ayuden a las víctimas de una violencia que no nos atañe de manera directa (piensen, por ejemplo, en las cientos de miles de personas que se hacen cargo de causas que no les son propias); en ocasiones no recordamos que estas capacidades naturales que tenemos para salvarnos también las tenemos para salvar a nuestra comunidad. Y que cuando sucede una tragedia, como los atentados del 11M en Madrid, los del 17A en Cambrils o en Barcelona, el asesinato de adolescentes en un concierto en París, la masacre de cientos de personas que defienden una ideología de izquierdas en América Latina, las etnias que se persiguen en toda Asia o las dictaduras africanas, por ejemplo, nos unimos. Y que unidos, unidas, nos entendemos. Es cierto: unidos e unidas nos entendemos porque nos necesitamos. Es una frase que repiten a menudo las víctimas de México: “No nos conocemos, pero nos necesitamos”.

Y es verdad: nos necesitamos.

Porque juntas, juntos, hacemos de manera colectiva el mismo recorrido que hacemos individualmente al escribir: pasar del “por qué estamos viviendo una guerra” al “qué significa vivir una guerra”. Y para responder a “qué significa vivir una guerra” es necesario un tiempo para procesar, entender, sacudirnos de encima la tristeza, la rabia y el coraje.

Pero se puede entender.

Nosotros y nosotras, en México, lamentablemente, hemos aprendido mucho de esta guerra. Y digo lamentablemente porque preferiríamos no saber. Pero lo sabemos y decidimos hacer algo. Muchas y muchos de nosotros. Yo, por ejemplo, con decenas de amigas y amigos, cree una comunidad que se llama Nuestra Aparente Rendición³⁴. Ya llevábamos cuatro años de guerra en México cuando hubo una (otra) masacre; a la que espero que nunca nos acostumbremos porque confío que todas y todos nosotros tenemos un fondo de bondad que hace que la muerte siempre nos duela, la violencia siempre nos duela, la injusticia nos duela y queramos estar del lado de la justicia. Quiero pensar que este es un posicionamiento natural como el de los lectores. Yo siempre digo en mis clases que las lectoras y los lectores tienen dos motivos para seguir leyendo: porque quieren saber cómo acaba una historia y porque quieren que a los personajes las cosas les vayan bien. Y nosotras y nosotros, en comunidad, también: siempre queremos saber cómo acaba algo y saber que acaba bien. Esto lo entendí cuando nació Nuestra Aparente Rendición tras una más de las demasiadas masacres que estábamos viendo, un momento muy doloroso al que

³⁴ El asesinato de 72 migrantes en Tamaulipas. Agosto de 2010.

yo reaccioné después de estar cuatro años preguntando “por qué en México”, “por qué a nosotros”, “por qué no salimos en las noticias”, “por qué no estamos en la primera página de todos los periódicos del mundo”... Hasta que una de esas muchas masacres espantosas³⁵ me hicieron reaccionar al dolor, la rabia y la indignación que suponían ser testigos de tantísima crueldad, y mandé un correo a 300 personas que tenían acceso a la voz pública en México preguntando cuántos éramos y qué podíamos hacer.

Yo siempre he pensado que tener acceso a la voz pública es un privilegio y, por lo tanto, una responsabilidad. Así que cuando mandé un correo (con el título de Nuestra Aparente Rendición) para preguntarles a esas 300 personas “cuántos somos y qué podemos hacer”, era porque creía que teníamos que hacer algo. Ya habíamos entendido que el gobierno no lo iba a hacer por nosotras y ya habíamos entendido que la comunidad internacional no lo iba a hacer por nosotros. Y ahora estábamos entendiendo que teníamos que hacer algo. ¿Pero qué? ¿Cómo detener la barbarie y el horror?

Debo confesar que cuando mandé aquel correo, desesperado, lo hice con la esperanza de recibir soluciones, de que alguien supiera decirme cómo sobrevivir a este dolor, cómo soportar la tragedia, qué podíamos hacer para ayudar a las madres que están buscando a sus hijos y sus hijas desaparecidas, cómo podíamos dar recursos a las víctimas que abren fosas comunes... Pero todo esto, obviamente, no ocurrió. La respuesta fue catastrófica pero de algún modo reconfortante: porque nos ayudó a mucha gente a darnos cuenta de que todas nosotras y todos nosotros nos estábamos preguntando lo mismo.

¿Cómo se vive una guerra?

¿De qué modo debemos reaccionar?

¿Qué podemos hacer?

En la guerra de México, a día de hoy³⁶, llevamos más de 60.000 personas

³⁵ Otoño 2018

³⁶ El hijo de Araceli Rodríguez, Luis Ángel, desapareció en noviembre de 2009 durante un viaje desde la ciudad de México hasta Ciudad Hidalgo, Michoacán. Viajaba con seis compañeros en una camioneta que conducía su amigo Sergio, civil. Los ocho desaparecieron el 16 de noviembre y desde entonces Araceli ha estado buscando a su hijo y tratando de limpiar su nombre. Se ha sumado a movimientos de víctimas, como tantos otros familiares se ha convertido en una suerte de detective y ha acompañado a otras personas que están atravesando su misma situación. Pudo entrevistarse con los supuestos victimarios de su hijo, sus seis compañeros y el amigo que los llevó a Michoacán. Se llaman Luis Ángel León Rodríguez, Pedro Alberto Vásquez Hernández, Juan Carlos Ruiz Valencia, Jaime Humberto Ugalde Villeda, Víctor Hugo Gómez Lorenzo, Israel Ramón Usla, Bernardo Israel

asesinadas, 30.000 personas desaparecidas, un cuarto de millón de personas desplazadas porque vivir en sus casas ya no es seguro y han tenido que abandonarlas y hemos abierto más de 400 fosas comunes. Y estos número son lo más a la baja posible para que nadie pueda negar estos datos mínimos y espantosos. Y lo digo en plural porque la gente que en México trabajamos por la paz somos una comunidad. Y nos convertimos en una comunidad, inicialmente, en Nuestra Aparente Rendición: cuando mandé aquel correo preguntando “cuántos somos y qué podemos hacer” y como respuesta recibí nuevas preguntas y nuevos temores. Una mamá que me pedía si podía ayudar a difundir la desaparición de su hijo porque necesitaba que le hiciera caso la policía; una niña que me preguntaba cómo decirle a su hermano menor que no encontraba a su madre, que la estaba buscando, que estaba desaparecida; una esposa que quería dejar una flor sobre la fosa común al otro lado del país en la que lanzaron el cuerpo pobre de su esposo... Y entre tantas preguntas, una que me pareció especialmente espantosa: ¿cómo les cuento a mis hijos cómo es una guerra?

Es una pregunta que yo me hago a menudo: ¿cómo le cuento a mi hija lo que es vivir una guerra? Porque vivir una guerra es mucho más terrible de lo que yo les pueda contar. Y para esta pregunta, sigo sin tener respuesta. Pero hacérmela (hacérmola) me ha permitido entender, desde la literatura, que solos, solas, no podíamos. De modo que cree Nuestra Aparente Rendición como el germen de una comunidad, para que desde muchas disciplinas, desde muchas clases sociales, muchas edades y muchas geografías distintas tratásemos de generar un relato común. Después de haber asumido que sí, que estábamos habitando un país en guerra y que ya nos habíamos sacudido de encima el estupor, entendí que era el momento de empezar a crear un relato que hiciera esta guerra más o menos comprensible.

Y hoy, afortunada pero desgraciadamente, aquel relato no ha terminado.

Gracias a aquella comunidad, y con el tiempo, fue que me di cuenta que las personas que mejor sabían usar el instinto literario eran las víctimas porque son las personas que tienen más necesidad de ser entendidas en todo el mundo (y también las que tienen más derecho). Son las personas que más se merecen que escuchemos y escuchemos hasta entenderlas. Y eran casi las únicas que estaban actuando en consecuencia de lo que ocurría: las víctimas usaban de manera natural, como un instinto, lo que tenían. Todo lo que tenían. Y yo me di cuenta de que, observándolas, podía aprender muchas cosas.

Porque al mismo lugar al que yo trato de llegar cuando quiero contarme qué está pasando, ellas llegan antes, siempre antes. Y las víctimas más desfavorecidas llegan incluso antes que otras porque necesitan más ayuda. Es una manera de salvarse que utilizan, probablemente sin saberlo de manera consciente, porque ya han comprendido que vivir no es entender. Que por el hecho de haber vivido algo, no significa que lo hayamos entendido. Y mucho menos que seamos capaces de explicarlo.

Cuando hablo de la guerra de México suelo contar que una amiga mía que está buscando a su hijo, encontró a su presunto asesino³⁷ y lo fue a visitar a la prisión para preguntarle si su hijo estaba efectivamente muerto y dónde podía encontrar sus restos para enterrarlos. Pero el presunto asesino no le dio ningún dato que pudiera inculparlo y mi amiga después de haberlo visitado me preguntó: “Lolita, lo que menos puedo entender es qué es lo que no entienden ustedes. ¿No han estudiado tanto, no tienen tanta cultura, no tienen acceso a tanta información? ¿Para qué les sirve si no pueden ayudarnos en nada?”. Y retengo clavada en el corazón a una mamá de Ciudad Juárez devastada sobre el féretro de su hija y preguntando estupefacta a una cámara que retransmitía un canal de televisión nacional: “¿Qué carajos no entienden? Es una palabra de ocho letras: J-U-S-T-I-C-I-A. ¿Qué carajos es lo que no entienden?”. La mamá no podía creer que no se entendiera lo que era la justicia y yo finalmente entendí que tampoco podía creer que con tantos estudios y tanto acceso a la cultura no pudiéramos hacer nada para ayudarla. El de estas dos mamás, y el de muchas otras personas, me parece un conocimiento esencial y precioso que debemos salvar y transmitir. Su dolor nos puede y nos debe servir. No solo para entenderlas mejor a ellas (que es una obligación social), sino para entendernos mejor a nosotras y nosotros mismos, y para entender mejor las sociedades que creamos, aparentemente, sin darnos cuenta de hacía donde las estamos llevando. Sin ni siquiera saber que son sociedades que limpian el dinero de los conflictos armados y que nos hacen a todas, a todos, cómplices de la injusticia.

Pero como ocurre en muchos otros lugares del mundo, en México trabajar a favor de la paz es trabajar en contra del gobierno. De modo que yo también me acabé convirtiendo en víctima de la guerra contra la que estaba trabajando. Recibí amenazas sistemáticas, me persiguieron, padecí un acoso que fue *in crescendo* y finalmente me dijeron “Lolita, no puedes regresar”. Y cuando alguien así te dice “Lolita, no puedes regresar”, significa “Lolita, no puedes regresar”. Así que no regresé. Hace dos años que no puedo entrar en México y a menudo temo que no podré volver a México en toda mi vida. Es algo íntimo y

³⁷ www.campuslolita.com

doloroso que me cuesta mucho de decir delante de tanta gente (sobre todo porque esto lo están viendo en *streaming* víctimas de México). Pero no creo que pueda regresar a México en mi vida ni creo que mi hija pueda conocer México. Y aun así, mi límite fue exactamente aquella amenaza geográfica: ustedes me pueden correr de México, pero yo voy a seguir trabajando por la paz. En primer lugar, porque lo considero mi obligación. En segundo lugar, porque a pesar del miedo, a pesar del pánico que pasé cuando me persiguieron y cuando me amenazaron y cuando viví todo aquel periodo infernal, lo que me enseñaron las víctimas es a tener dignidad y yo siempre he creído que esta guerra en dignidad la tenemos que ganar nosotras, nosotros. Y en tercer lugar porque hay un límite en lo que podemos permitir que esta gente nos haga. De modo que, estando fuera de México, lo que yo pensé que mejor podía hacer era ayudar a perfeccionar este instinto literario que había descubierto en las víctimas y convertirlo en una herramienta para construir la paz. Ahora que sabía que entender a los demás era el primer paso para crear un mundo más justo.

Cuando nosotras escribimos, siempre, aunque lo hayamos entendido, aunque tengamos la sensación de saber algo, revisamos nuestros textos como si no hubiéramos comprendido nada. Miramos al otro como si fuera un completo desconocido. Y logramos que ese otro nos importe de una manera especial. Porque sabemos que todas y cada uno de nosotras somos extraordinarias, únicas e importantes. Y esto no es una frase, bonita y vacía, sino una certeza. Cuando nosotras nos miramos a nosotras mismas sabemos que somos únicas y extraordinarias y bastante incomprensibles. Y eso es algo similar a lo que ocurre con las víctimas. Cada caso es excepcional para la familia que lo padece y se ve obligada a contarlo una y otra vez como si necesitara irlo hilando para entenderlo.

Y eso fue lo que me propuse hacer: salvar lo que las víctimas me habían enseñado. A usar el instinto literario. Y lo hice creando un método de auto aprendizaje³⁸ que

³⁸ El Campus Lolita es el que reúne toda la investigación sobre la aplicación literaria en el trabajo de paz. Y se presenta online así: “Lolita Bosch es escritora y activista. Dona un 30% de su tiempo y su dinero para trabajar contra la violencia, la pobreza extrema y la exclusión social. Investiga desde hace muchos años el proceso de autoaprendizaje de creación y pensamiento literario para convertirlo en una herramienta que permita generar un movimiento social, transversal y global, por el bien íntimo y colectivo.

Quiere escuchar, hablar y establecer sinergias de trabajo con creadoras, creadores y personas interesadas en el arte y la literatura como forma de pensamiento en el Campus Literario. Quiere aprender de las víctimas de la violencia, la exclusión social y la pobreza extrema, para ayudarlas en su proceso de restauración de la justicia en el Colectivo FU. Y convive, trabaja, escucha y aprende de niñas, niños y adolescentes en el Campus Mila.

estudiantes de muchos lugares del mundo están siguiendo online y que es, además, un recorrido con en el que se capacitan para ser, de la mejor manera posible, quienes ya son. No solo para escribir una novela, que también, sino para ser quienes son de una manera mejor. Y muchos de estos alumnos y alumnas me han dicho que este método de auto aprendizaje no solo les ha servido para escribir, sino para entender cosas que no sabían que ya estaban usando. Son mis alumnas y alumnos quienes me han enseñado a mirar el mundo con más calma, con más respeto por el otro, con menos barreras racistas, de género, machismo, xenofobia, prejuicios... Me han enseñado a mirar al otro como si el otro siempre fuera importante. Que lo es.

Cualquier lectora o lector del mundo lo sabe: el otro es importante.

Con mi investigación literaria he querido no sólo construir este artilugio literario de auto aprendizaje que es el campus online sino también utilizar la literatura como herramienta de intervención social para que puedan usarlo las víctimas: el campus de paz. Creando una nueva comunidad de paz a nivel global para que lo que las víctimas de México nos enseñaron a las personas que hemos estado trabajando a su lado pueda acelerar un proceso al que acabarán llegando igualmente: en el momento en que dejan de preguntarse “por qué” y se pregunten “qué significa esto”. Sólo entonces podrán (podremos) darse a entender y pedir justicia y reparación. Y este tránsito es el que gracias a la observación minuciosa de cientos de estudiantes de literatura estamos ayudando a acelerar desde esta nueva comunidad global cuyos proyectos literario y de paz están en el Campus Lolita³⁹. Queremos que este tránsito insoportable y doloroso de asumir, entender y reaccionar que necesitan hacer, quieran o no, todas las víctimas, lo puedan hacer de la forma más precisa y expeditiva posible. Porque lo que las víctimas necesitan no es detenerse a construir sus tragedias sino que se haga justicia.

Finalmente, y a título personal, yo necesito y deseo salvar y honrar lo que las

Considera que son los tres colectivos esenciales para pensar, repensar y crear un mundo mejor.

Por eso es que, en los tres campus, comparte con todas ellas y todos ellos su conocimiento sobre cómo el pensamiento literario nos permite mirarnos las unas a los otros de manera honesta y rigurosa; cómo nos ayuda a mostrarnos un mundo propio y a querer entender el mundo de los demás; y como nos conmina a un proceso íntimo y necesario basado en nuestra capacidad creativa, pero también en la humildad y la curiosidad como motor cultural y de transformación social.

Lolita trabaja desde y para muchos lugares del mundo. En un vals sin fin por el planeta”

³⁹ www.nuestraaparenterendicion.com

víctimas de México me han enseñado. Porque nunca en la vida he sentido tanta gratitud por tanta generosidad. Nunca en la vida alguien me ha dado tanto. Y nunca en la vida alguien ha sido tan valiente para demostrarme su debilidad. Escuchar a las víctimas no solo es nuestra obligación, sino que puede educarnos para mirar pacíficamente el mundo: íntima y colectivamente. No solo como sociedad, sino también de manera individual; porque es importante que cuando queramos trabajar en la construcción de la paz, tratemos de hacerlo desde el lugar más claro, sano y tranquilo posible. Viendo, y siempre recordando, que hay gente que tiene mucha más necesidad que nosotros de que se acaben la violencia extrema, la pobreza y la exclusión social.

Yo les pido, por favor y antes de terminar, que lean todo lo que puedan, escriban todo lo que puedan y no se olviden de México.

Gracias.

Lolita Bosch

TedX Talk. Tarragona, 2018.

Les paraules són la lluita. La literatura no cura, repara.

Alumna G

*Descubrir que una de las culturas más antiguas del planeta era completamente pacífica,
lo conmocionó de tal modo que decidió quedarse allí.*

Alumna B

El tiempo es un gran apaciguador. La gente olvida, se harta, envejece, parte. Durante un período, en Inglaterra todos estaban muy ocupados construyendo embarcaciones de madera y yendo a combatir a los turcos. Cuando esa actividad perdió interés, los campesinos que quedaban regresaron cojeando a tierra firme y los nobles que quedaban conspiraron unos contra otros.

Por descontado que ésta no es toda la historia, pero es lo que pasa con las historias: las convertimos en lo que queremos. Es una manera de explicar el universo mientras el universo queda sin explicar, es una manera de mantenerlo vivo y de no enclaustrarlo en el tiempo. Todo aquel que narra una historia lo hace de una manera distinta, sólo para recordarnos que todos la vemos desde una perspectiva diferente. Algunos dicen que podemos encontrar cosas verídicas, algunos dicen que es posible demostrar todo tipo de cosas. No les creo. Lo único cierto es que todo es muy complicado, como una cuerda llena de nudos. Aunque todo está presente, resulta difícil discernir el principio e imposible penetrar el final. Cuanto puedes hacer es admirar el embrollo y, si acaso, anudarlo un poco más. La historia debería ser una hamaca en la que columpiarse y un juego para jugar, tal como juegan los gatos. Clavarle las uñas, morderla, reorganizarla, y que a la hora de irse a la cama siguiera siendo un ovillo lleno de nudos. A nadie debería molestarle. (...) Esa reducción de las anécdotas que llamamos historia es un pasatiempo universal para los días de lluvia.

La gente gusta de separar la narración que no se basa en los hechos de la historia fáctica. Procede así para saber en qué creer y en qué no creer. Es realmente curioso. ¿Por qué nadie cree que la ballena se tragó a Jonás cuando cada día Jonás devoraba ballenas?

JEANETTE WINTERSON. Fruta prohibida

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. W. (1969); CRÍTICA CULTURAL Y SOCIEDAD, ARIEL, BARCELONA.
- ADORNO, TH. W. (2004); TEORÍA ESTÉTICA, AKAL, MADRID.
- ADORNO, TH. W. (1987); MÍNIMA MORALIA, TAURUS, MADRID.
- ADORNO, TH. W., HORKHEIMER, M. (1994); DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN, TROTTA, MADRID.
- ALEKSIEVICH, SVETLANA. *LA GUERRA NO TIENE ROSTRO DE MUJER*.
- AYUSO, ANA (ANTOLOGADORA). “¿POR QUÉ SE ESCRIBE” EN *EL OFICIO DE ESCRITOR*. MADRID, 2003.
- BENJAMIN, W. (2006, 2007, 2008, 2009, 2010); OBRAS COMPLETAS, ABADA, MADRID.
- BIDENT, CH. (2003); RECONNAISSANCES: ANTELME, BLANCHOT, DELEUZE, CALMANN-LÉVY, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1942); COMMENT LA LITTÉRATURE EST-ELLE POSSIBLE?, CORTI, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1949); LA PART DU FEU, GALLIMARD, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1955); L'ÉSPACE LITTÉRAIRE, GALLIMARD, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1959); LE LIVRE À VENIR, GALLIMARD, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1971); LE FAUX PAS, GALLIMARD, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1991) L'ÉCRITURE DU DÉSASTRE, GALLIMARD, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1941); THOMAS L'OBSCUR, GALLIMARD, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1942); AMINADAB, GALLIMARD, PARÍS.
- BLANCHOT, M. (1973); LES PAS AU-DELÀ, GALLIMARD, PARÍS.
- BUDICK, S. I ISER, W. (ED.) (1987); LANGUAGES OF THE UNSAYABLE. THE PLAY OF NEGATIVITY IN LITERATURE AND LITERARY THEORY, STANFORD UNIVERSITY PRESS, STANFORD.
- BRUNS, G. (1997); MAURICE BLANCHOT: THE REFUSAL OF PHILOSOPHY, JOHN HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE.
- CARRERO, NATALIA. *SOY UNA CAJA*. CABALLO DE TROYA. MADRID, 2008.
- CERCAS, JAVIER. *EL IMPOSTOR*, LITERATURA RANDOM HOUSE. BARCELONA, 2014.
- CORRIPIO, FERNANDO. *DICCIONARIO DE IDEAS AFINES*, HERDER. BARCELONA 1991
- DERRIDA, J. (1998); DEMEURE: MAURICE BLANCHOT, GALILÉE, PARÍS.
- DURAN, MIQUEL. *MÉS O MENYS JO*, EDITORIAL BRIDGE. BARCELONA, 2014.

- EAGLETON, TERRY. “¿QUÉ ES LA LITERATURA”, EN *UNA INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA LITERARIA*, FCE. MÉXICO DF, 1998 (1983)
- EAGLETON, T. (1998); *WALTER BENJAMIN O HACIA UNA CRÍTICA REVOLUCIONARIA*, CÁTEDRA, MADRID.
- FERRATER I MORA, *DICCIONARIO DE FILOSOFÍA*, HERDER. BARCELONA. (VARIAS EDICIONES)
- FOUCAULT, M. (1966); *LES MOTS ET LES CHOSES: UNE ARCHEOLOGIE DES SCIENCES HUMAINES*, GALLIMARD, PARÍS.
- FOUCAULT, M. (1982); *L'ORDRE DEL DISCURS I ALTRES ESCRITS*, LAIA, BARCELONA.
- FOUCAULT, M. (1994); *DITS ET ÉCRITS: 1954-1988*, GALLIMARD, PARÍS.
- GROSSMAN, DAVID. *ESCRIBURE EN LA FOSCOR*. EDICIONS 62. BARCELONA, 2010.
- GUTIÉRREZ, MENCHU. *DISECCIÓN DE UNA TORMENTA*. SIRUELA. MADRID, 2005.
- HOFMANN, KURT. *CONVERSACIONES CON THOMAS BERNHARD: “HASTA QUEDARSE PASMADO”*. ANAGRAMA. BARCELONA.
- HOUELLEBECQ, MICHEL. *SUMISIÓN*. ANAGRAMA. BARCELONA, 2015.
- ILIES, FLORIAN. *1913. UN AÑO DE HACE CIEN AÑOS*. SALAMANDRA. BARCELONA, 2013.
- JAY, M. (1974) *LA IMAGINACIÓN DIALÉCTICA. UNA HISTORIA DE LA ESCUELA DE FRANKFURT*, TAURUS, MADRID.
- JAY, M. (1988); *ADORNO, SIGLO XXI*, MADRID.
- JAY, M. (2003); *CAMPOS DE FUERZA: ENTRE LA HISTORIA INTELECTUAL Y LA CRÍTICA CULTURAL*, PAIDÓS, BARCELONA.
- JAY, M. (2003), *LA CRISIS DE LA EXPERIENCIA EN LA ERA POSTSUBJETIVA*, EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES, SANTIAGO DE CHILE.
- JAY, M. (2005); *SONGS OF EXPERIENCE: MODERN AMERICAN AND EUROPEAN VARIATIONS ON A UNIVERSAL THEME*, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, BERKELEY.
- LIBERTSON, J. (1982); *PROXIMITY, LEVINAS, BLANCHOT, BATAILLE AND COMMUNICATION*, NIJHOFF, THE HAGUE.
- MOLINER, MARÍA. *DICCIONARIO DEL USO DEL ESPAÑOL*, GREDOS. BARCELONA (VARIAS EDICIONES)
- KRACAUER, S. (1995); *THE MASS ORNAMENT. WEIMAR ESSAYS*, HARVARD UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE.
- MCCULLERS, CARSON. “EL SUEÑO QUE FLORECE (NOTAS SOBRE LA ESCRITURA) EN *EL MUNDO Y OTROS TEXTOS*. SEIX BARRAL. BARCELONA, 2007.

- MENKE, CH. (1997); LA SOBERANÍA DEL ARTE. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN ADORNO Y DERRIDA, VISOR, MADRID.
- MOREY, M. (1988) “AMANECER EN EL DESIERTO”, EL ORDEN DE LOS ACONTECIMIENTOS (SOBRE EL SABER NARRATIVO), PENÍNSULA. BARCELONA.
- MOREY, M. (1999), DESEO DE SER PIEL ROJA, ANAGRAMA, BARCELONA.
- MOREY, M. (2007); PEQUEÑAS DOCTRINAS DE LA SOLEDAD, SEXTO PISO, MADRID.
- MOREY, M. (2011); HOTEL FINISTERRE, GALAXIA GUTENBERG, BARCELONA.
- POLAROLLO, GIOVANNA: “CON ESPERANZA PERO SIN DESESPERACIÓN” Y FABRIZIO MEJÍA MADRID: “CÓMO FUNCIONA LA ESCRITURA”, EN *EL ARTE DE APRENDER A ESCRIBIR*. FCE. MÉXICO DF, 2006.
- REYES MATE, M. (ED.) (2002); LA FILOSOFÍA DESPUÉS DEL HOLOCAUSTO, RIOPIEDRAS, BARCELONA.
- REYES MATE, M. (2006); MEDIANOCHE EN LA HISTORIA, TROTTA, MADRID.
- REYES MATE, M. (2011); TRATADO DE LA INJUSTICIA, ANTHROPOS, MADRID.
- REYES MATE, M. (2011); LA RAZÓN DE LOS VENCIDOS, ANTHROPOS, MADRID.
- REYES MATE, M. (ED.) (2012); JUSTICIA Y MEMORIA. HACIA UNA TEORÍA DE LA JUSTICIA ANAMNÉTICA, MADRID.
- RODRÍGUEZ, JULIÁN. *CULTIVOS*. LITERATURA MONDADORI. BARCELONA, 2008.
- RUIZ DE SAMANIEGO, A. (1999); MAURICE BLANCHOT: UNA ESTÉTICA E LO NEUTRO, SERVICIO DE PUBLICACIONES DA UNIVERSIDADE DE VIGO, VIGO
- RODRIGUEZ GARCÍA, J. (1994); VERDAD Y ESCRITURA: HÖLDERLIN, POE, ARTAUD, BATAILLE, BENJAMIN, BLANCHOT, ANTHROPOS, BARCELONA.
- STEINER, G. (1976); LANGUAGE AND SILENCE, ATHENEUM, NEW YORK.
- TOLOSA, RAMON. *LES COSES INVISIBLES*. ANGLE. BARCELONA, 2013.
- VV.AA. (1976) EL FASCISMO EN AMÉRICA. FCE, MÉXICO.
- VV.AA. (2009) WALTER BENJAMIN. LA EXPERIENCIA DE UNA VOZ CRÍTICA, CREATIVA Y DISIDENTE, ANTHROPOS N°225
- WALL, TH: (1999); RADICAL PASSIVITY: LÉVINAS, BLANCHOT, AND AGAMBEN, STATE UNIVERSITY OF NEW YORK PRESS, NEW YORK.
- WARTHON, EDITH. *ESCRIBIR FICCIÓN*. PÁGINAS DE ESPUMA. MADRID, 2011
- WINTERSON, JEANETTE. *FRUTA PROHIBIDA*. LUMEN. BARCELONA, 2017
- ZAMORA, J.A. (2004); TH. W. ADORNO. PENSAR CONTRA LA BARBARIE, TROTTA, MADRID.

Agradecimientos

*Empieza el dibujo de un sol, luego viene el sonido: sss
¿Pero y la voz? La voz sólo está en la literatura.*

Mi amiga Elisabeth Escayola

Todo el esfuerzo necesario para pensar y concluir, todo esta persistencia de años que no termina nunca, toda esta esperanza que no nos deja rendirnos y nos convence, una y otra vez, que hay muchísimo que hacer para detener la barbarie, es para las víctimas ausentes de la terrible guerra que comenzó en México en 2007 y nos cambió brutalmente la vida a tantas, tantísimas personas. A todas esas personas y a sus familiares: incansables, dignos, resistentes y amorosos, nunca alcanzaré a decir cuánto les agradezco, cuánto les debo, cuánto me han enseñado...

Por el amor, la confianza, la cercanía y la solidaridad, infinita, eternamente, gracias. Nunca sabré encontrar las palabras necesarias para agradecer que me hayan educado para mirar el mundo de este otro modo más nítido, más humano, más tierra.

Gracias por dejarme estar en él con todas ustedes, todos ustedes.

Desde que toqué por primera vez este mundo suyo, honesto, valiente y ejemplar, trabajo para que no se olvide esta verdad que es la guerra y nuestra determinación y obligación de detenerla.

Por otro lado, sin el entusiasmo, la pasión y la curiosidad insaciable de los cientos de alumnos y alumnas que han pasado por mis seminario-laboratorios-de-investigación, este trabajo hubiera sido imposible. Su generosidad para compartir sus dudas y su vínculo exacto con este sistema que he construido observándolos, como ocurre en las novelas, han logrado que de una intención surja una lectura del mundo. Por eso y por compartir sus trayectorias les estaré eternamente (así: eternamente) agradecida.

Son muchísimos y lamentaría profundamente olvidar a uno solo, una sola.

Despedida y cierre

Esto sí sucede. Afortunadamente y de manera constante, sucede:

Cada vez que comienzo un curso de literatura con nuevos estudiantes les digo cuál fue la definición de novela que dio Virginia Woolf y les digo que eso es a lo que aspiramos las escritoras: construir “algo que le sucede a alguien en algún momento y en algún lugar”.

En más de una ocasión incluso les he regalado por Sant Jordi – El día del libro una cadenita plateada con una placa con la fotografía de la Woolf y *su* frase en el reverso. Yo también tengo una, la lucimos con orgullo. Hasta que cinco meses, dos años, tres años después, cuando cada una de mis alumnas y alumnos terminan su recorrido de aprendizaje, les cuento la verdad: Esta frase nunca la dijo Virginia Woolf, la inventé yo hace muchos años porque sabía que al inicio de los cursos los alumnos y las alumnas confían más en los demás que en sí mismos. Cuando se han apoderado de su texto, no obstante, siempre les pregunto:

- ¿Te acuerdas de la descripción perfecta de lo que es una novela?

- Sí - me dicen siempre- Una novela es algo que le sucede a alguien en algún momento y en algún lugar.

- Vale. Pues no la dijo Virginia Woolf, la inventé yo para que perdieras, durante tu recorrido de iniciación literaria, el miedo a la jerarquía y al poder. Sé que es más fácil hacerle caso a Virginia Woolf que a ti misma, a ti mismo. Pero ya puedes dejar de hacerlo.

Y entonces mis alumnas, mis alumnos, se ríen. **Ríanse ustedes también**, ríanse de libertad porque son capaces de poner en duda el pensamiento único y confrontarlo con la escritura. Ríanse porque todo lo que nos habían dicho había sido un cuento que no era cierto: No, la razón no es el territorio del poder sino del amor hacia una misma, uno mismo, y los demás. O como decía Adorno: la única verdad está en la contradicción. Y la contradicción la genera, constantemente, la emoción. O eso recuerdo yo que dijo.