

*Crónica de
Viaje*

Compartiendo

**LAS CLASES
DE
HEBE UHART**

LILIANA VILLANUEVA

blatt & rios

LAS CLASES DE HEBE UHART

LILIANA VILLANUEVA

LAS CLASES
DE HEBE UHART

LILIANA VILLANUEVA

blatt e rics

Villanueva, Liliana
Las clases de Hebe Uhart - 1a ed. - Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2015.
Ebook

ISBN 978-987-3616-36-5

1. Talleres Literarios. I. Título
CDD 808

© 2015 Liliana Villanueva
© 2015 Hebe Uhart por “El escritor y los lugares comunes” y “El humor en los escritores de la generación del 80 del siglo XIX”
© 2015 de esta edición, Blatt & Ríos

Diseño de cubierta: Nacho Jankowski | www.jij.com.ar
Fotografía de cubierta: Liliana Villanueva

Producción de eBook: Recursos Editoriales

Blatt & Ríos es un sello de Recursos Editoriales
facebook.com/BlattRios
www.recursoseditoriales.com



eISBN: 978-987-3616-36-5

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin permiso previo del editor y/o autor

PRÓLOGO. LAS CLASES DE HEBE

En “Explicación falsa de mis cuentos”, Felisberto Hernández dice: “obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos”. En este texto, un manifiesto de la escritura en humilde formato, Felisberto se desdobra, de la misma manera en la que, en sus cuentos, es capaz de salir de sí mismo y convertirse en uno más de sus personajes. Para el autor uruguayo, su propia obra tiene algo de misterioso, “a pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia”. Las frases que cito están señaladas con un trazo de marcador grueso sobre un papel fotocopiado, donde también hay apuntes escritos a mano: “el concepto traba” y “la espontaneidad no está reñida con la reflexión”. El marcador grueso es de Hebe y las notas son apuntes míos de sus clases.

Escribí esos apuntes rápido, como tantas otras veces, en un intento de capturar las palabras que ella decía y que a mí me parecían imperdibles. Más abajo dice: “todo arte de escribir es hacer una digresión y saber volver”. Un jueves por la noche o un sábado por la tarde de los últimos diez años debo haber anotado, mientras Hebe explicaba el texto de Felisberto: “si algo me asalta, un recuerdo por ejemplo, lo escucho, porque es la matriz de lo que va a ser mi cuento. Sólo tengo que acompañarlo. No dejarlo caer. Atenderlo, no pensar que es una pavada”.

Estoy sentada frente a la pantalla de mi Mac con pilas de cuadernos y apuntes que ocupan toda la mesa de vidrio, mientras del otro lado de la ventana llueve. Hice una pequeña digresión al saltar de las citas de Felisberto a las frases de Hebe, de la mesa de vidrio a los cuadernos y a la lluvia. Podría seguir “digrediendo” y describir las copas de los árboles que veo a través de la ventana, la lluvia que ahora es más intensa; podría recordar el anuncio de alerta meteorológica con probable granizo que escuché temprano por la mañana o el olor persistente a café que quedó en el aire, la taza ahora vacía sobre el vidrio. Pero el texto que me mira desde la pantalla no es una crónica.

Vuelvo al texto de Felisberto: “En un momento dado, pienso que en un rincón de mí nacerá una planta”. Esta es una frase de Felisberto Hernández, pero cuando la leo escucho la voz de Hebe. La veo, concentrada, fumando sentada frente a su mesa de

vidrio, rodeada de pilas de libros y apuntes, escuchando cómo alguien del taller, José, Delfina o Enriqueta, Mariano, Virginia, Mónica o María leen de la fotocopia que mandó a hacer para cada uno. Detrás del humo de su cigarrillo está el balcón, las macetas con plantas, la hiedra que crece en su guía de caña y más allá, bajo un cielo sin nubes, los techos de los edificios de Almagro.

Ahora tengo que explicar por qué estoy aquí, un lluvioso sábado primero de febrero de 2014, con el recuerdo de un encuentro del taller que me asalta, obligada o traicionada por mí misma a decir quién soy y qué voy a contar. Fui por primera vez al taller de escritura de Hebe Uhart en febrero de 2003. Había llevado unas hojas con la historia de un ruso que me perseguía -la historia, no el ruso- escritas con el lenguaje periodístico al que estaba acostumbrada, un lenguaje donde la primera frase aclara todo lo que vendrá en el texto, donde prima la urgencia y donde no existe la primera persona. Al leer en voz alta me di cuenta de que había escrito desde un “no-yo” periodístico con un lenguaje que no casaba con el personaje. La historia me superaba: yo no sólo no podía con el ruso sino que, como proponía Felisberto, ni siquiera podía verme a mí misma desde afuera. Las implicancias personales me exigían distancia y un cierto grado de desapasionamiento, en un texto autoreferencial donde el “yo” era ineludible. En esa tarde calurosa de verano, fui consciente de mis escasos recursos literarios, mientras Hebe tuvo la amabilidad de encontrar en mi texto algunos párrafos no tan errados ni demasiado confusos y me regaló un “Bien” con su marcador de punta gruesa. Tampoco criticó mi empecinada arrogancia en el intento de contar una historia que se me escapaba de las manos. Al final de la lectura, Hebe dejó a un lado las hojas y me dijo, con mucha delicadeza:

—¿Por qué no escribís una crónica de tu infancia?

Una semana más tarde llevé al taller unos papelitos donde relataba unas vacaciones poco ortodoxas que pasé de chica con mi madre en Mar del Plata. Se trataba de una crónica (ya empezaba a entender que no todo es un cuento) que contaba la experiencia de una niña muy crítica con su madre. Mamá había organizado unas vacaciones de verano en el local vacío de una galería vacía del edificio Havanna, donde había que esconderse de las miradas del portero detrás de un vidrio encalado, mientras mamá y yo (tenía que usar el “yo”) subsistíamos a puro picnic de jamón cocido, tomates y pan francés en un entrepiso, iluminadas por velas a falta de luz eléctrica. Hebe entendió que mi madre había sido hippie y con esa idea siguió pidiéndome más textos “sobre tu mamá hippie”. Lo que yo no sabía en ese momento era que la propuesta de escribir sobre la infancia es una estrategia de Hebe. La crónica de la infancia es un buen tema para el que empieza a escribir, porque el primer personaje somos nosotros mismos. Somos nosotros mismos y somos otros, nos ubicamos en un tiempo y en una edad determinada, con el asombro de la infancia, donde todo se da por primera vez.

Pasó mucho tiempo y cayó mucha lluvia desde esos intentos de crónica. Ahora guardo mis textos en cajas y carpetas, algunos fueron publicados aquí y allá y la pila de cuadernos del taller y las cientos de fotocopias con los apuntes de las clases de Hebe ocupan tres valijas medianas y dos cajas de cerezas de cinco kilos. Con excepción del tiempo en que viví en Uruguay, llevo más de diez años en el taller de Hebe. No sé si aprendí a escribir pero sí sé que aprendí mucho de mí misma; al menos, me soporto mejor y me acompaño gracias a la escritura.

En 2005 tenía tanto material acumulado que le propuse a una compañera periodista si se animaba a armar conmigo un libro sobre las clases de Hebe. El proyecto no prosperó o derivó en otros proyectos, mi compañera dejó el taller y yo seguí bastante tiempo más. Hebe me decía: “vos ya estás, esta clase ya la di, te vas a aburrir”. Yo me hacía la desentendida y seguía yendo y tomando notas. En mis ratos libres en Montevideo pasé en limpio, de un cuaderno a otro, las enseñanzas de Hebe. Extrañaba el taller, claro, pero no solo eso: me di cuenta asombrada de que seguía aprendiendo, ahora sola, con el repaso de los apuntes.

Una tarde, de vuelta en Buenos Aires, estaba releendo los cuadernos cuando fui consciente de todo lo que había aprendido en ese tiempo. En el taller de Hebe aprendí que para escribir no importa el hecho en sí, sino cómo ese hecho repercute en mí o en el personaje; aprendí que el desdoblamiento al estilo de Felisberto es necesario para verse a sí mismo y que hay personajes que puedo usar y otros no, y que la literatura está hecha de detalles, que un adjetivo cierra y una metáfora abre, que siempre hay que volver al eje, que la puntuación es la respiración del texto y que no hay que aferrarse a las palabras ni dejarse llevar por ellas porque son arenas movedizas de las que hay que desconfiar. Entendí que cuando en un texto hay mucho odio o rencor el personaje es uno mismo, uno es ese odio y es ese rencor y si uno escribe hay que hacerlo desde ahí, trabajando ese sentimiento a fondo. Aprendí que hay temas que son para mí y otros que no, como un vestido que aunque me guste, no va a quedarme bien. Entendí también que hay historias que debo guardar para un momento más oportuno en la vida -como la del ruso que todavía me persigue- y que escribir es sobre todo comunicar, convertir un hecho personal en algo de interés para el otro. Y que el humor sale del perdón, el humor es un puente y, en el mejor de los casos, es también una cortesía hacia el lector.

En muchas oportunidades, Hebe armó clases en función de nuestras necesidades, motivaciones, impedimentos o bloqueos, como empujón para escribir, para constatar nuestros errores, faltas, vicios o manías particulares, siempre con paciencia y respetuosa distancia. En esas clases especiales se escuchaba el silencio, y la velocidad con la que tomábamos notas se aceleraba porque sus palabras nos tocaban personalmente. Cuando alguno de nosotros entraba en una nueva etapa de escritura, que ella divisaba con mucha más claridad que el propio alumno en cuestión, no intervenía, nos dejaba ser y hacer. Esto no es poco. Conocí talleres de escritura solemnes y otros a

extremos casi dictatoriales, pasé por despiadadas máquinas de cortar carne y podé mis textos a tal extremo que de esas ramas desnudas nunca más nacieron brotes y mucho menos flores. Es por eso que agradezco, y sé que no soy la única, la actitud generosa y respetuosa de Hebe. Ella está siempre muy atenta a las conclusiones e ideas que puedan surgir de sus alumnos, a sus opiniones y sus propuestas de lectura. En alguna ocasión preparó una clase a partir de un libro que trajo un integrante del taller, como el trabajo de lectura e interpretación que hizo de los *Diarios* de Tolstoi, que habían aparecido en una nueva versión al castellano y que ella convirtió en una clase magistral y única.

Releyendo estos apuntes, fui consciente de que la sabiduría de Hebe estaba muy dispersa: clases por aquí, artículos por allá, frases rescatadas de entrevistas, resúmenes compartidos en Facebook por alguna persona que había participado en un encuentro público. Tenía sobre mi mesa una enormidad de material y me pareció que las clases, que ella prepara con mucho celo y sistema en cuadernos de escuela, estaban lejos de armar un texto único que además llegara a personas ajenas al taller. En las presentaciones de sus libros o en charlas públicas noté también el gran interés que sus palabras despertaban en la gente y más de una vez alguna persona entusiasmada con la charla me preguntó cómo había que hacer para participar en el taller.

Hebe comenzó con los talleres de expresión en 1982, después de veintisiete años de trabajar como docente de filosofía en la UBA. Ha dado clases en su casa, en congresos, en librerías, en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires y en las provincias. Es lógico que en más de treinta años de taller, muchos de los temas y las frases se repitan. Para mí esas repeticiones significaron un enriquecimiento porque siempre había algún concepto que cerraba más o que se ampliaba con nuevas lecturas. Este es un intento, con el permiso y la paciencia que Hebe me tiene, de reunir la mayor cantidad posible de ese material. Cuando conté en el taller que estaba pasando en limpio las clases de Hebe, una compañera me dijo: “no cuentes todo, guardate algo”. Aunque lo intentara, sería imposible abarcar la totalidad de sus clases, teniendo en cuenta que, por suerte para nosotros, sus alumnos, el taller continúa, evoluciona y se complementa con nuevas enseñanzas y lecturas.

Los encuentros con Hebe se organizan, salvo raras excepciones, en tres partes. En la primera, ella devuelve los trabajos que se han leído en el encuentro anterior y comenta, punto por punto del texto, a partir de las notas de sus cuadernos. En la segunda parte -no hay obligación de traer textos-, cada uno lee lo que ha traído. Después de una pausa de café -no le gusta que llevemos demasiados dulces- Hebe desarrolla el tema que ha preparado para esa clase. Es esa última parte, la clase misma, de la que trata este trabajo. Cada capítulo o bloque temático no se corresponde rigurosamente con una clase sino que es resumen, ampliación y redondeado de los temas que se han repetido a lo largo de los años.

Los primeros dos capítulos de este libro tratan de la escritura en general, de esa artesanía extraña que es la escritura y de la conexión con uno mismo en el acto de escribir. Luego vienen las clases sobre el lenguaje, el diálogo y el monólogo, el uso de la adjetivación, de la metáfora o la construcción de personajes. Las dos frases que Hebe ha repetido sin cansancio son: “todo cuento tiene un *pero*” y “se entra -a la historia, al personaje- por la fisura”. Estos dos conceptos, que por lo general van asociados, se trabajan en un capítulo especial con ejemplos concretos de la literatura. El uso de la primera persona y la crónica literaria como relato lineal también tienen un capítulo propio, así como la crónica de la infancia. Y no por último menos importante, el tema del humor en la escritura.

La crónica de viaje, a la que Hebe ha dedicado varios libros y numerosos artículos, es un género que ella impulsa como motor de escritura y es uno de los capítulos más largos. Para cerrar me pareció práctico volver al tema de la escritura, explicitando sus “vicios” y los consejos de Hebe para escribir resumidos en un “decálogo (más uno)”. Al final de este trabajo hay dos ensayos de la mano exclusiva de Hebe: “El escritor y los lugares comunes” y “El humor en los escritores de la generación del 80 del siglo XIX”, textos leídos en presentaciones públicas que guardé durante años junto a mis apuntes y que me limité a digitalizar.

En el primer encuentro con los editores, mientras en el café Jolie de Belgrano yo desparramaba mis borradores sobre una mesa de la vereda, ellos me expresaron el deseo de que en el texto se notara “la voz de Hebe”. Al principio traté de diferenciar y respetar su voz, encomillando bajo citas las frases que sacaba de mis apuntes. Pero mientras avanzaba, me di cuenta de que más de la mitad del texto estaba entre comillas. La voz de Hebe se impuso. Debe entenderse que los textos que siguen a continuación son un *goulash* propio a partir de la cocina de Hebe, con sus ingredientes y condimentos y que cuando aparece el “yo” en el relato, es porque proviene de una cita textual de sus clases. Cuando los editores le preguntaron a Hebe si le parecía bien la idea de editar este libro, ella contestó: “No tengo nada en contra, pero preferiría que Liliana escribiera las crónicas de su viaje al África”. El África tendrá que esperar, como el ruso, que ya viene esperando más de diez años.

Empiezo este proyecto con muchas ganas y alegría, pero con un temor que me acecha desde el principio. Es el miedo a que, cuando el texto esté terminado y publicado, Hebe, como ya me viene amenazando desde hace por lo menos siete años, me eche definitivamente de sus clases.

Liliana Villanueva

1. ESCRIBIR ES UNA ARTESANÍA EXTRAÑA

“No hay escritor.
Hay personas que escriben”.
Hebe Uhart

Escribir como artesanía. Escribir de a poco. Encontrar la propia voz. La vanidad del escritor. La literatura es comunicar. El punto de vista. La literatura como artificio. No deschavar los mecanismos de escritura. La obsesión no sirve para escribir. Cansancio operativo al escribir. La literatura y la vida. Preguntas a los escritores.

El proceso de escribir plantea todos los problemas de cualquier tarea artesanal. Hay dudas, hay dificultades, hay preguntas, hay cosas mal resueltas que hay que arreglar, hay momentos de avidez, hay momentos en que sí se escribe y hay momentos en los que no tenés ganas de escribir. Una alumna dijo “escribí una hoja y me cansé”. Un artesano nunca diría “hice una silla de tres patas y me cansé”. Las cosas se hacen y se terminan. Lo que hacemos es un trabajo, una tarea, una especie de artesanía, cierto que se trata de una rara artesanía. Si hago un texto mal hecho o una silla de tres patas o una mesa sin terminar, demuestro falta de interés o apuro por publicar. Primero hay que sembrar un campo grande y después ver qué cosechamos. No hay que intentar desde el vamos escribir una novela de trescientas páginas, porque eso es un imposible. Se va escribiendo de a poco, así como uno va viviendo de a poco lo que a uno le pasa. No debo apurarme ni tener ansiedad, sólo debo preocuparme en escribir, como decía Isak Dinesen, “un poco cada día, sin esperanza y sin desesperación”. Katherine Mansfield hablaba de la escritura como “el continuo esfuerzo, la lenta construcción de la idea”. En todo caso, el taller literario es sólo un empujón porque la tarea de escribir es algo que cada uno tiene que hacer solo, consigo mismo, acompañándose.

La escritura como dominio propio la tenemos todos, pero hacer un uso específico del lenguaje es un trabajo diferente. Se puede empezar a escribir de muchas maneras,

algunas personas pueden estar movidas por experiencias, otras por una idea. Otra cosa muy diferente es saber lo que le interesa al lector. Hoy en día la gente no jerarquiza, no hay una elección profunda, por eso algunos jóvenes eligen un montón de carreras que van de biología a chef, como si todo fuera lo mismo. Lo difícil, en todo caso, es aprender a mirar. Cada persona mira y escucha cosas distintas y el desafío está en encontrar la propia voz.

El terreno del escritor es un terreno anegadizo. Si uno va a escribir, debe tener confianza en que le va a salir bien, pero no debe ser demasiado creído, porque eso anula el producto. Katherine Mansfield decía en su diario: “cuando escribo algo bien, enseguida me pongo vanidosa y el siguiente párrafo me sale mal”. Esto sucede porque me coloco en otro plano, en un plano superior, y la vanidad obstruye el acto de escribir. Cuando me viene la vanidad ya no me ubico fuera de mí mismo para observarme, sino en mi propio ego. Debo sentirme nada más que un instrumento y escribir como si estuviera traduciendo una voz interior que me guía. Escribir es una actividad permanente. Es un trabajo, a veces es un placer, a veces es un problema. No hay porqué escribir obligatoriamente todos los días. Uno deja que suceda, que un tema lo convoque. Tal vez, cuando uno es más joven, necesita de esas rutinas, pero con los años es más natural darse tiempo. Debemos intentar escribir lo mejor que podamos, sin arrepentirnos ni lamentarnos, ni exaltarnos, ni deprimirnos. Si no puedo con el texto, si me da trabajo, lo dejo.

La literatura es comunicar. El centro de lo que significa escribir es convertir un hecho personal en algo de interés para el otro y al mismo tiempo es una relación con uno mismo, porque al escribir uno sigue un impulso. La bronca, para dar un ejemplo, es progresiva, no es desde el comienzo, y está bien que vaya subiendo con el texto. No se trata sólo de escribir bien, lindo o interesante. Lucio Mansilla dijo: “no aspiro a escribir bien, aspiro a comunicar”.

Es mejor que el que escribe no se sienta escritor. No es que sea un destino único, a todos nos gusta hacer varias cosas, no sólo una. Siempre hay muchas cosas para hacer, porque el que escribe tiene diversos roles: es cliente de un supermercado, integrante de consorcio, marido, dueño de un gato, etc. Alicia Steimberg decía que no había que escribir con actitud literaria y recomendaba tener otra ocupación y no dedicarse por entero a escribir. Inflar el rol del escritor conspira contra el producto, porque la vanidad aparta al que escribe de la atención necesaria para seguir a su personaje o situación. Esto es lo que Simone Weil denomina “humildad intelectual”, que es la atención o la capacidad de salir fuera de sí mismo. Weil dice: “El virtuosismo en todo arte consiste en la capacidad de salirse de sí mismo”.

La literatura es un artificio, pero no se debe notar. No hay que deschavar los procesos o los mecanismos de la creación. Si me preguntan sobre las estructuras en lo

que yo misma escribo, no sé cómo son, eso lo tiene que decir otra persona. Es como con un ciempiés, él no sabe cómo mueve las patas.

El “deber ser” o el “deber hacer” también obstruyen la escritura. La voluntad es engañosa y muchas veces me traiciona, porque el voluntarismo se vincula con la obsesión: con el debo o el no debo. La obsesión no sirve para escribir. La obsesión es estar sitiado entre dos polos. Entonces, procuro encontrar un lugar intermedio desde donde puedo contar la historia. Hay un cansancio operario al escribir, es el oficio que entra en mi cuerpo.

Existe una tendencia en el ser humano a encontrar lo que está mal en el otro. Ese es un vicio, un hábito que hay que descartar, porque no sirve ni conduce a nada. Tendemos a creer que somos buenos, hermosos y diligentes y que los demás están llenos de defectos. Pero si no aguanto algo en el otro, es porque hay un aspecto mío que no está trabajado. Si reflexiono sobre eso que critico y le encuentro la vuelta, paso a otra instancia, doy un paso más adelante: supero la crítica, el odio y el rencor que me impiden mirar al mundo abiertamente. Tampoco debo intentar escribir como tal escritor o mejor que él, ni sentir que nunca estaré a su altura. Las comparaciones no sirven. Entonces, yo voy a hacer de mis textos lo mejor que puedo.

Haroldo Conti dijo: “entre la literatura y la vida, elijo la vida”; pero la literatura y la vida no pueden plantearse como dicotomía. Todo lo que sirve para la literatura sirve también para la vida. Deberíamos escribir teniendo conciencia de lo que tenemos entre manos, lo que los romanos llamaban *gravitas*, sin que esto nos contamine de solemnidad y sin perder el espíritu de juego. Lo importante es el objeto y no la persona que escribe. La escritura es como un ejercicio de la memoria; la necesidad de escribir surge de la necesidad de guardar algo que te parece significativo y que no querés que se pierda. Al escribir es bueno desaburguesarse un poco. Uno está dedicándose a algo que no está bien retribuido, son muy pocos los escritores que viven de sus derechos de autor y es así, con esa experiencia, que el escribir margina, de alguna manera.

Las preguntas que les suelen hacer a los escritores sobre si escriben con lápiz de carpintero o con la computadora, si de noche o por la mañana, con rituales o sin ellos, son preguntas inoperantes y revelan la idealización del escritor. ¿Por qué no preguntan a qué hora almuerza, o si toma mate o café, o si tiene los impuestos al día? Hay una pregunta de lo más curiosa: ¿Desde cuándo se siente escritor? Como si ser escritor fuera producto de una iluminación divina. No se nace escritor, se nace bebé. Después, a uno le van pasando cosas y se va haciendo, se va formando como escritor. Lo importante es empeñarse en dar lo mejor de uno mismo y esto sirve tanto para escribir como en otros órdenes de la vida.

A veces uno vive por debajo de su propio nivel y se siente raro y desconcertado. Recuerdo que como a los diez años me mandaban repasar los muebles. No me gustaba, nunca me gustaron las tareas domésticas de reparación porque no lucen. Entonces yo

limpiaba así nomás, la mesa tenía un vidrio que jamás levantaba porque me parecía desagradable su peso y no entendía su función, y debajo de la mesa había un misterio oscuro y pelusiento. Entonces, yo hacía un repaso superficial, pero después me sentía una impostora. Ese sentimiento iba acompañado por una conciencia difusa de mi escaso valor como persona y era así porque yo no era capaz de rebelarme, ni de someterme. A veces uno se siente escribiendo o viviendo por debajo de algo que podría hacer mejor y se siente en falta.

2. ESTAR “A MEDIA RIENDA”

“Para escribir hay que estar,
como decía Chéjov, ‘a media rienda’”.

Hebe Uhart

La conexión con uno mismo. El “pliegue” o desdoblamiento. La literatura es lo particular. La repercusión de los hechos en mí o en el personaje. La perspectiva escéptica. La idealización del pasado. Estados de ánimo para escribir. Estar a media rienda.

Escribir es una artesanía extraña donde es necesaria e imprescindible la conexión con uno mismo, ya que el que va a escribir debe aprender a acompañarse, a desdoblarse de alguna manera siendo a un mismo tiempo el personaje que siente y el otro, el que observa a ese que siente o que está viviendo algo. La conexión con uno mismo es importante, porque si yo soy una bronca permanente o un rencor o un odio, yo soy una pasión en estado vivo y por lo tanto, no puedo cualificarla, ni puedo definirla, ni puedo acotarla, ni puedo criticarla. Si tengo un rencor eterno no puedo escribir sobre eso porque soy yo un rencor, soy yo una bronca. Entonces, debo pararme y mirar. Esto es válido para cualquier conflicto que tengamos con parejas, con amigos, con los otros, porque siempre estamos hablando un poco con los otros, aconsejando, desechando, criticando, enojándonos. Pero yo paro y digo: no me voy a seguir enojando con esto. Ahí, en ese momento, me despliego, aparece el “pliegue”. Eso sucede cuando yo me detengo a mirar qué tipo de bronca tengo, la examino, la defino con el fin de adquirir algún tipo de conocimiento de mí misma, que es lo que me sirve para escribir.

Si tengo un sentimiento debo profundizarlo, no quedarme en la superficie. Estoy cansada, por ejemplo, pero ¿cómo es la cualidad de mi cansancio?, o ¿de qué manera particular uno se cansa de sí mismo? Si la observación o la percepción no está acabada, completa, me abstengo de escribir, porque lo que escriba va a traicionar la idea que tengo del tema. Si, por ejemplo, escribo en un cuento que estoy enamorada,

todo el mundo tiene una experiencia de estar enamorado, pero con esa parte del pliegue o del desdoble yo miro la cualidad de mi enamoramiento, es decir, qué detalle concreto es propio de ese sentimiento. Todo el mundo se ha enamorado alguna vez, pero todos los amores son distintos, particulares. Y la literatura es lo particular, son los detalles. La literatura es un terreno resbaloso: es íntimo y es público a la vez. Para escribir no importan tanto los hechos sino la repercusión de esos hechos en mí o en mi personaje. No hay que poner muchos hechos, lo que hay que hacer es agarrar un hecho, algo que me pasa, un recuerdo, una imagen, y describir su repercusión.

En sus *Memorias de una joven católica*, Mary McCarthy hace referencia a las contradicciones de los diferentes miembros de la familia ante un mismo hecho y cómo cada uno de ellos reacciona de distinta manera a eso que ocurrió. En *El punto de vista*, de Henry James, hay una historia contada en cartas, escritas alternativamente entre madre e hija que dan versiones totalmente diferentes de la misma situación. Hay escritores que son buenos creando una situación donde el lector escucha la historia, como Anton Chéjov. El narrador de Chéjov hace callar a todo el mundo para contar él la historia. Pero es muy difícil hacer bien un cuento de escritor, desde ese lugar privilegiado. Lo recomendable es que el que escribe salga de ese lugar, como hacían Felisberto Hernández o Juan José Morosoli, que salen, se observan a sí mismos desde afuera y miran lo que hay. Mijaíl Chéjov[1] era muy enamorado a los trece años. Pero después hace el pliegue, el desdoblamiento, y dice: “yo me enamoraba a veces de una nena porque tenía un trajecito rosa, de otra porque tocaba el piano con dos dedos, de otra porque tenía una nariz así o asá”. Es en ese pliegue donde él reconoce la peculiaridad de su enamoramiento. El que escribe tampoco se debe centrar en su propia persona, tiene que salir al exterior. Uno tiene que saber que siempre, al escribir, se miente un poco.

Al filo de 1900, hace ciento catorce años, Conrad dijo que veía que muchos jóvenes estaban escribiendo desde una perspectiva escéptica y que por algún motivo, esa forma de ver el mundo producía en quien lo experimentaba un sentimiento de superioridad que conspiraba contra la excelencia de la obra.

El sentimiento de víctima también conspira contra la escritura, porque toda víctima es narcisista. Cuando todo está mal, uno se pregunta: “¿por qué me tiene que pasar esto justo a mí?”. La víctima ve el espectáculo del mundo como si éste estuviera en su contra. La persona que se autodefine como “muy sensible” no percibe la sensibilidad de los otros y no logra empatía con sus propios personajes. Anton Chéjov y Joseph Conrad dan muchos ejemplos de empatía con los personajes. La actitud generalizada de escepticismo produce esterilidad y tampoco sirve para escribir, es una actitud no conducente porque la figura del que escribe se agiganta. El tema, que debería ser lo más importante, pasa a ser sólo resto y se achica. El que escribe no se debe centrar en

su propia persona, aunque escriba de sí mismo. En todo caso, necesitamos equilibrarnos con el mal exterior.

Para Simone Weil, esa escritora inclasificable, la alegría no era otra cosa que el sentimiento de la realidad. La tristeza, entonces, es el debilitamiento de esa sensación. Conocemos testimonios de gente que ha pasado por períodos depresivos en los que describen la pérdida de color de todo lo que los rodea. El estado de depresión va a dar como resultado una perspectiva escéptica que no es buena para escribir. Hay que salir al exterior. Chéjov -el actor- cuenta cuando vence esa actitud que él llama “la alegría del pesimismo”, producto, en su caso, de la bebida: “aquella exaltación espiritual, aquella facultad de olvidar que yo experimentaba en estado de ebriedad y por la que, en rigor, bebía, dejaron de ser las mismas que antes. Algo se oponía a mi estado de embriaguez. (...) Yo comprobaba aburrimiento en mi alma alcoholizada y hacía gestos para mis adentros. Me sentía fastidiado. Antes, el vino me hacía ingenioso, alegre, ligero, perspicaz, atrevido, mientras que ahora a todo eso se le añadía un matiz de aburrimiento y echaba a perder la ingeniosidad y la perspicacia que antes me proporcionaba sosiego y alegría. Yo iba perdiendo la alegría del pesimismo”. Chéjov se disocia y se ve a sí mismo en esa transformación, en ese cambio de sensaciones que provoca una situación equis, sin buscar el mal fuera de sí. Es una cuestión hasta orgánica o biológica: para equilibrarse, muchas personas ponen el mal fuera de sí mismas, en una persona, en la familia, en el gobierno. Si el mal está fuera de mí, yo quedo fuera de ese mal y el personaje queda exaltado. La evasión no asocia el malestar con lo que está viviendo.

En el proceso de escribir hay que estar, como decía Chéjov[2], a media rienda: “cualquiera fuese la cosa que yo deseara en mi infancia, a cualquier juego que me entregara, lo que más me importaba era el resultado, el fin, el remate perfecto. Yo lo hacía todo precipitadamente, de prisa, avanzando con emoción hacia el resultado prefijado. Casi no experimentaba el placer del proceso del juego, apresurándome a rematarlo. (...) Ahora, en cambio, al ejecutar algún trabajo, casi siempre llego a un estado de ánimo inverso. Todo mi interés se dirige hacia el proceso del trabajo mismo, mientras que sus resultados constituyen una sorpresa. (...) Poco a poco se fue afirmando en mí la autoconciencia, y noté que en relación con ello, se redujo mi cansabilidad, que me había apenado tanto antes. Yo me cansaba de la multitud de impresiones exteriores a las que permitía influir en mí sin control alguno. Yo estaba materialmente despedazado por las impresiones más variadas e inarmónicas. Era desconocida para mí la *sensación de estar a media rienda*: yo no sabía apartar de mí las impresiones innecesarias. Reaccionando a todo lo que encontraba en mi camino, yo gastaba y agotaba mis fuerzas”.

Ni me aburro, ni me canso, ni me irrito: debo acompañar a mis ganas de escribir, poner toda la energía en ese proceso de escritura. Hay que saber tenerse paciencia,

decirse “ahora no sale, pero ya voy a poder”. Desconfiamos de nosotros mismos cuando decimos “no tolero tal cosa”. En el “no tolero” se juega la buena disponibilidad hacia los demás. Si no tolero ni me tengo paciencia, me convierto en un mero operador. En el caso de que escriba sobre una experiencia vivida, me desdoble: yo soy la persona que escribe y el personaje del que estoy escribiendo. El desdoblamiento es imprescindible para aprender a filtrar impresiones.

Hay una tendencia en los viejos a aseverar que todo pasado fue mejor, más vivaz y más vigoroso. Cuando habla de su época en *Músicos y relojeros*, Alicia Steimberg le hace decir a su abuela: “esos eran inviernos y no como los de ahora que no se sabe qué son”; “esas eran frutillas, más grandes y más rojas”. La percepción se le ha empobrecido porque el mundo se ha gastado para ella. Cuando estoy contenta o despejada, le otorgo a los objetos una prontitud y una nitidez que no tienen si estoy triste, conecto con el mundo de una manera diferente. Pero cuando estoy contenta, el agua hierve cuando tiene que hervir, me preparo un mate y estoy de acuerdo con el universo y con las cosas.

¿Qué relación tiene la actitud alegre y la sensación que produce el mundo para aquel que va a escribir? Si lo bueno es lo que da realidad a las cosas y todo está mal, yo me pongo por encima de las cosas y de la realidad. Mi tía María, que era demente, decía en uno de sus alegatos incomprensibles, que yo trataba de entender: “me quitaron la madre, la llave y la cacerola”, y yo pensaba ¿cómo va a poner a la madre al mismo nivel que la llave o la cacerola? Parece un disparate, pero su frase se entiende desde la pérdida de lo real. Mi tía no tenía acceso a la madre, al cariño, no tenía acceso a las cosas, a los objetos, ni tenía acceso al alimento. Ella vivía en un submundo perdido y deteriorado, de una profunda tristeza.

Para Spinoza, la tristeza es la conciencia de nuestras bajas fuerzas. La tristeza nos empequeñece y son pocos los escritores que pueden hacer literatura desde esos temas. Enrique Wernicke, por ejemplo, escribe sobre la muerte del padre en “La mudanza”. Se trata de un duelo reciente, es un sentimiento inmediato, que no es lo mismo que la evocación o la reflexión de una pérdida. Wernicke revela una forma particular de estar triste, que es diferente en cada persona. Aunque los signos sean los mismos, como el llanto, la desesperación o el encierro en sí mismo, la pérdida se expresa en literatura de una forma distinta. Wernicke concentra su mirada en los objetos que quedan: “las cosas nunca sabrán que nos hemos ido” o “las cosas de los muertos deberían irse con ellos”.

Yo heredé una vajilla de mi madre que no me era íntima y se la vendí a unos gitanos. En una vitrina que no se actualiza, por ejemplo, hay una conciencia del tiempo diferente. Las cosas son testimonio de vidas pero revelan toda la futilidad de la existencia. Para Wernicke, los muebles son como animales a los que hay que buscarles nido. Lo muy colorido no alegra a un deprimido, hay una reacción ante lo no dicho. Los

hombres, dice Wernicke, “deberían hablarse para siempre”. Cuando mis abuelos italianos se despidieron de la familia antes de partir hacia América, mi bisabuela les dijo, en el puerto de Génova: "Ci vediamo nel paradiso". Eran otras épocas, la gente no viajaba tanto, los viajes eran para toda la vida y los inmigrantes se despedían para siempre. Ante la inminente mudanza, Wernicke se dice a sí mismo: “soy demasiado mayor para imponerme una casa nueva”. Y es cierto, cuanto más grande sos, más trabajo te dan las cosas nuevas y se le raja más a los duelos.

“Estar a media rienda” significa no estar demasiado eufórico, porque me saldrá algo que parece hecho por un borracho o un drogado, ni muy deprimido, porque veré el mundo tan negro que nada valdrá la pena, estaré en un estado de depresión que me impide mirar. El ser humano nunca encuentra su lugar. Te quedás un rato en reposo y ya querés otra cosa. A mí me pasaba algo con relación al tiempo libre: no encontraba qué hacer y todo lo que hiciera era más bien para evitar otra cosa.

Aprender a convivir con uno mismo sirve no sólo a la literatura, sino también en la vida, sirve para vencer esa dificultad, ya se trate de no encontrar la palabra adecuada o el mejor modo de tratar al perro. Al pudrirnos al escribir, empezamos a pensar que todo está mal, que nada nos gusta, que el texto nos está saliendo equivocado. No es bueno ser masoquista, hay que estar templado. Si no toleramos muchas cosas, es porque no nos toleramos a nosotros mismos. Y si no nos toleramos a nosotros mismos, no podremos escribir. Decía Horacio Quiroga: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino”.

3. UN MAR DE VACILACIONES

“No quiero algo porque sea bueno.
Es bueno porque yo lo quiero”.
Spinoza

Saber y no saber adónde voy. Conocer las propias limitaciones. Elección del tema. Pathos o Eros disimulado. Acompañarse a sí mismo. Escribir no es inventar. Un tema me convoca. La verosimilitud del texto. El apego a la realidad. Lo inasible imaginario. Idealización de la infancia. La observación que permiten los animales. No apurar el final. Trazar el propio camino. No depender de la crítica. El internismo de los escritores. La conciencia del rol del escritor. Personas que escriben.

Al escribir tiene que haber un momento de vacilación, debo saber y no saber adónde voy, para que el texto sea como un viaje y para que ocurran novedades en el trayecto, que es lo mejor que puede pasar. Si ya sé adónde voy, si me encierro en la consecución de mi meta, no me va a ocurrir nada interesante. Sé la global, pero en el camino me pasan cosas.

Se trata de resaltar lo que despierta mi atención y para eso debo entrenar la mirada y la reflexión en función de esos temas, de esas sensaciones, personajes o conductas que me llamaron la atención. Elijo lo que me interesa y, al mismo tiempo, debo saber qué puede ser interesante para el lector, qué temas comunican. Se trata de elegir y recortar, no de contar todo lo que sé. Así como no digo todo lo que pienso, no voy a escribir todo lo que sé del tema. Si hago un viaje, no pongo todos los datos, porque el texto se convertiría en Wikipedia. Debo ser libre al escribir, pero también disciplinado. La facilidad para escribir es de gran ayuda, pero puede que se convierta en un obstáculo. Escribir es un don como cualquier otro. Simone Weil decía: “una dificultad es un sol”.

Lo primero que tiene que saber el que va a escribir es cuál es su meta, con qué material se debe meter o puede meterse. Cada uno debe saber cuáles son sus

limitaciones, decirse: no me puedo meter con este material, porque no lo puedo manejar. No todos los materiales son para mí. Yo debo saber que un tema me va a convocar y que se va a imponer sobre todos los demás. Es como elegir cualquier otra actividad de la vida. Como con un vestido: puede gustarme, pero yo sé que no me va a quedar bien. O como cuando voy a un restaurante, hay de todo pero tengo que elegir lo que a mí me gusta o lo que deseo comer o lo que puedo pagar del menú.

Entonces, elijo el tema que me interesa y después lo defiendo. Yo debo defender mi veta, mi deseo. A veces la gente no defiende su propia veta porque piensa que no es objeto de literatura, que el tema que eligió es una pavada y no se trata de material literario. Hay un cúmulo de historias que pueden o quieren ser narradas y hay que encontrar un lugar mental y un tiempo para esa historia particular que me convoca. Cualquier cosa se puede convertir en literatura, si está bien escrita. El papel es como un burro, lleva lo que le ponen encima. La infancia, por ejemplo, tiene que ver con lo mítico. En cambio, el adolescente está muy inmerso en sí mismo, es mero cuerpo. Las personas viven en un mar de vacilaciones. Todo es elección. Spinoza decía: “No quiero algo porque sea bueno. Es bueno porque yo lo quiero”.

Uno no siempre elije los temas, a veces el tema te elije a vos. ¿Salgo o no salgo a la calle? ¿Voy a esa fiesta? Hay miles de razones para salir o tomar una decisión determinada y para eso hay que conocerse a sí mismo. Decido y luego actúo, tomo café o tomo té, le agrego leche o limón. A veces es el cuerpo el que decide por vos. El proceso de selección puede ser interno, como ocurre con la elección de los personajes. Hay cosas que te convocan, que te llaman. O encuentro una excusa para no ir, para no hacer, y esa excusa se transforma en mi tema.

Esto de escribir es de alguna manera un Pathos o Eros disimulado. Un texto es un entusiasmo sublimado, una transposición de Eros. ¿Acaso el amor no es un trabajo? Si a mí nada me interesa o me interesa todo de la misma manera, hay una indistinción por la cual yo no podré escribir. Para escribir, debo saber manejar el tiempo interno, mantener el nivel de esa tarea que debe durar un tiempo mínimo, para que tenga resultados. Busco un tiempo para escribir y en esa tarea me acompaño a mí mismo como el que escribe y también como el que acompaña al que escribe haciéndome cargo de lo que hago. Una cierta seguridad es necesaria, pero no debe ser petulante. Es la seguridad mínima que necesito pensando que voy a hacer algo bien, no dependiendo ni del elogio ni de los palos.

Escribir no es inventar. La realidad ya es un invento, porque lo real no existe, ni es real de igual manera para todos. Escribir es partir de algo que tiene que ser verosímil y que puede ser una sensación o un sueño pero debe tener pies y cabeza.

Al escribir, uno tiende a contar todo al detalle por diversos motivos: por apego a la realidad, porque uno complejiza la realidad o porque se engolosina con sus propias palabras, con su propio discurso. Debo y no debo tener apego a lo real. Si invento sin

saber, si imagino por capricho, va a quedar mal. Hay que atenerse a la experiencia. Pero tampoco de una forma en la que el texto nos quede lleno de detalles sin importancia o con elementos tan poco significativos para la historia que embarullen al lector. El que comienza a escribir suele detenerse en cuestiones banales, como por ejemplo: “fue una tarde de diciembre..., no, en realidad fue a principios de enero”. ¿A quién puede interesarle la fecha concreta? Cuanto más fantasioso sea mi texto tanto más verosímil debo permanecer para que el lector no abandone la lectura.

Puede suceder que el que escribe quiera evadirse de la realidad a través de la escritura, ya sea porque tiene la concepción de que el mundo donde vive es de una chatura universal o por otra cosa. Una vecina mía cree que la Avenida Corrientes es “chota”; entonces ella se prepara, se “produce” y va a otros lugares, se va a un café de Recoleta, donde ella supone que están los centros de poder. La relación entre la rebeldía hacia la realidad y lo inasible imaginario es un buen tema para escribir. Y la fascinación está, además, implícita en la elección que yo hago del personaje.

Muchas veces en el taller propongo escribir sobre la propia infancia, aunque por lo general hay una idealización de la infancia. Alicia Steimberg decía: “yo no les creo a esos que me dicen que tuvieron una infancia feliz”. Los chicos pueden aburrirse soberanamente, pero el que escribe, ya mayor y a lo lejos, no recuerda ese aburrimiento, o lo niega. Otro tema puede ser la relación de chicas jóvenes con hombres grandes, pero si no tengo la experiencia o no lo he observado con detenimiento en otros, no me meto, porque no me va a salir bien. Un tema sobre el que siempre quise escribir es el de una familia ideal, pero nunca me salió. Hay que hacer bien los textos, saber desprenderse de la mirada de la edad, si no se hace de esta forma, sale un texto “de cajón”.

A mí me gustan los animales como tema porque son una fuente de placer inmediato. Uno puede observar a los animales sin censura y ejercitar la atención durante mucho tiempo. Para las personas, los animales tienen siempre un componente misterioso, uno está deseando que, para aliviarse, hablen un poco. Saki^[3] escribió sobre animales y Julio Ramón Ribeyro tiene unas crónicas muy buenas de las observaciones que hizo de su gato en París.

Un buen tema o una buena trama pueden arruinarse por precipitación, por apurar el final. Cuando precipito algo y no me ocupo de los problemas menudos que van pasando, me queda una trama de cajón que no dice nada. Se pierde por impaciencia, por ansiedad. Hay que pensar bien la trama y no escribir por capricho, ni querer matar varios pájaros de un tiro. También cuando forzamos la trama de lo real por querer ir más allá estamos forzando los límites, y el texto, con seguridad, va a perder verosimilitud.

Recibir consejos de otros es bueno, pero en última instancia, cada uno debe trazar su propio camino. Cada persona tiene una experiencia de vida diferente y lo que puede

ser bueno para el otro, no es bueno para mí. Es engañoso depender de la opinión, de la crítica o el elogio de los demás. No hay que dejar que los entusiasmos del otro me contagien, porque son equívocos. Uno no puede saber exactamente cómo hace bien algo. En el arte, en la música o en la literatura el elogio no es mensurable. El hecho artístico no es medible, ni estimable, como puede serlo la artesanía de un zapato, que cuando está bien hecho se nota.

La búsqueda del éxito conlleva una dependencia, una esclavitud de la que es difícil escapar. La fama es administrativa: partís como empleado, luego sos jefe y así. Heráclito decía que todo lo que facilita, a la vez, te obstaculiza. Para el éxito existen parámetros muy simples, como el económico. Se dice: “es un ganador”, “es un perdedor”, eso es más fácil de medir, pero ¿cómo medir la maduración, los vínculos internos? Maduramos a las patadas y no de forma homogénea, como una pera.

Al mismo tiempo, la peor inhibición para escribir son las propias palabras. Uno empieza a conciliarse con lo que está mal, para no herir o para no quedar mal. Pero también, criticar positivamente un texto donde todo está mal, desde las palabras hasta la falta de idea, la dispersión o el egocentrismo de quien lo escribe, termina en un bodoque del que no se puede salir y esa persona a la que no se le critica, sigue con su propio bodoque. ¿No es mejor criticar?

El que escribe debe olvidarse de que está escribiendo. El escritor debe parcializar, no redundar solo en la global. La gente rica o linda o con cierto poder, va e instrumenta cosas; no piensa todo el tiempo que es rico o lindo o poderoso, ni lo está diciendo, como algunos escritores, que ponen en claro continuamente que son escritores.

En Buenos Aires, la generación que anda por los 40 años escribe mucho sobre escritores. En otros lugares no pasa. Los peruanos escriben muy bien, los colombianos también. Ellos no escriben tanto sobre escritores porque eso es escribir sobre uno mismo y resulta algo pedante. Lo que pasa con el internismo de los escritores en Buenos Aires es que muchos, en lugar de ponerle el nombre que corresponde a un personaje, hacen un guiño interno y le ponen el nombre de otro escritor. Eso es una marca de internismo, cuando en realidad lo que habría que hacer es comunicar hacia otra cosa, hacia la gente. Algo parecido ocurre en el teatro: “nosotros nos divertimos”, dicen. Es como si la gente necesitara que un escritor o un actor fueran *per se*, como una entidad platónica. Esto se incentivó en los últimos años. Un escritor que se la cree, no quiere ser un trabajador, ni un artesano. Quiere decir: “qué linda manito que tengo yo”. Y eso hay que olvidarlo para hacer las cosas bien.

La conciencia del rol conspira contra la eficacia de lo que voy a escribir. El escritor es una entelequia: hay montones de escritores y son todos diferentes. Obsesivos parciales somos todos. Una chica en un taller de Córdoba escribía desde la necesidad, desde lo que le faltaba. Pero así, si uno escribe desde lo que le falta, le va a salir mal.

Uno tiene que escribir desde lo que le sobra. Tampoco hay que dar demasiadas explicaciones al escribir. ¿Acaso uno da explicaciones por todo en la vida?

Yo nunca me sentí escritora, ni ahora. Siento que no debo sentirme escritora, no como una cosa excluyente. Además de escribir, tengo un montón de roles. A través del tiempo, uno va escribiendo cosas que le gustan a los amigos y alguien dice: “¿por qué no lo publicás?”. Es así como uno va convirtiéndose en alguien que escribe y publica y no desde la aspiración primera de ser escritor. La gente idealiza mucho la figura del escritor y esa idealización conspira contra el desarrollo de la veta personal. En la literatura hay modelos, como hay modelos de belleza en la moda, también sucede entre los escritores. No hay escritor, hay personas que escriben.

4. EL LENGUAJE Y EL MISTERIO

“Todo arte es el arte de escuchar”.

Hebe Uhart

El que empieza a escribir. Lo concreto y lo específico de la escritura. La no identificación con el artificio. Un cúmulo de contradicciones. El proceso de idealización. Los juicios de valor obturan. La observación de la realidad. El arte de escuchar. El “yo” colocado del escritor. Flannery O’Connor y la mirada de lo concreto. Simone Weil y el aprendizaje de la mirada. La atención pasiva y paciente. La atención como hábito. Escindir del “yo inmediato”. El sentido del lenguaje y el sentido del misterio. La angustia de la duda. Mirar los detalles.

El que empieza a escribir quiere poner todo. En vez de escribir sobre temas concretos, pone ideas, opiniones sobre el amor, sobre la libertad, sobre la muerte. Hay gente que escribe artificios para exponer su ideología, pero el lector no se puede identificar con el artificio. Se habla de temas como la dictadura militar, las víctimas del bombardeo de Guernika o el hambre en África, pero esas son generalizaciones. Si en cambio, veo que en África se está haciendo buen cine, como pasa, entonces me identifico, porque es algo que tiene que ver conmigo.

Flannery O’Connor decía que “para la mayoría de la gente es mucho más fácil expresar una idea abstracta que describir un objeto que está viendo realmente. Pero el mundo del novelista está hecho de materia”. Si el pensamiento del autor no puede estar al servicio de la experiencia, la escritura queda como cosa impostada: “si no puedes escribir algo de una experiencia pequeña, probablemente tampoco serás capaz de escribir de muchas otras experiencias. La tarea del escritor es observar la experiencia, no fusionarse con ella”.

Somos un cúmulo de contradicciones. Yo voy a una confitería y tomo el café con leche con edulcorante. Pero después le pido al mozo una porción más de dulce de leche para las tostadas. Mansilla iba al desierto y no le importaban las alimañas ni los

peligros, pero usaba guantes para protegerse las manos. A los tres años, el nieto de una amiga hablaba como un sabio: “yo considero...”, “yo no tolero...”, hablaba así, pero todavía usaba pañales. Era un sabio en pañales.

El proceso de idealización nos impide ver la realidad como es. Cuando estuve en Los Toldos, vi a un cacique que me pareció muy turbio: organizaba fiestas y hacía buenos negocios. Yo le pregunté a Don Haroldo Coliqueo cómo era posible que un cacique trabajara en eso y él me contestó: “entre nosotros también hay de todo”. Yo idealizaba la figura del cacique y no me daba cuenta de que, en su ambiente, como en cualquier otro, todo viene mezclado. Nada es claro ni viene armado, ni en la vida ni en el amor. Los juicios de valor obturan.

Una chica del taller escribe sobre un barrio de París y pone que es un “barrio sórdido”. Una cosa es un barrio sórdido en París y otra en Asunción o en Buenos Aires. ¿Cuál es la especificidad de esa sordidez? Si yo digo: “los pobres (o los indios del Paraguay) no quieren trabajar” me quedo en el prejuicio. Pero si observo que cuando trabajan logran mejoras y entonces vienen otros y les arrebatan lo que tienen, porque las tierras no son de ellos, entonces esa es una buena observación, porque voy más allá del prejuicio. Todo lo que se exhibe o se expone en la escritura -o en el pensamiento que se le da al narrador- debe estar hecho desde la observación y la especificidad de los hechos.

El “yo” que va a escribir es un “yo colocado”, no es mi “yo real”. El “yo real” es el que siente frío, el que no soporta y el que tiene juicios de valor. Si yo no soporto muchas cosas, tampoco voy a soportar el hecho que estoy observando para escribir. Y el “yo” que escribe debe tener una vinculación directa con lo que no soporta. Para Felisberto Hernández, por ejemplo, el cuerpo es el “sinvergüenza”. El cuerpo come, duerme, caga. Felisberto sabe disociarse, como Nietzsche, que llamaba a su dolor “mi perro”. Él se detiene y examina al dolor, escribe desde ese “yo colocado”.

Todo arte es el arte de escuchar. Cuanto más miro, más salgo de mi prejuicio. Es difícil mirar lo real sin postergar el juicio, pero para escribir es necesario hacerlo. Muchas veces la gente no mira lo real, no miramos lo que hay. Flannery O'Connor habla de la mirada de lo concreto, dice que no se puede crear compasión desde la compasión. Si uno escribe “qué triste que me siento” no sirve, hay que mostrar esa tristeza. Si uno pone un personaje que aparece sólo un segundo, tiene que saber para qué lo pone. Si no, no lo pongo. O'Connor decía: “el escritor está buscando una imagen que conecte, combine o encarne dos puntos; uno está arraigado en lo concreto, el otro es invisible a simple vista, pero el escritor cree firmemente en él, y es tan innegablemente real como el punto que todo el mundo ve”. Cuanto más se mira el mundo, más se ve.

Simone Weil decía que aprender a observar es la base de todas las artes, menos la música. Se trata de una “disposición del sujeto en la que éste se implica poniendo todo

de sí mismo”. La atención “se cualifica por su constancia, que se opone a la dispersión propia de la curiosidad”. También decía que “el conocimiento no se obtiene por la acumulación de lo disperso sino por la profundización continua de lo mismo”. Y que en el ámbito de la inteligencia, la humildad no es otra cosa que atención. Clarice Lispector ha mirado más cuando escribió el cuento de la mujer que no puede salir a la calle con la cara desnuda y se maquilla como una puerta para ir a una fiesta, ahí ella mostró una atención paciente.

A veces vemos mal por voluntarismo. El “yo narrador” que aparece en un texto sería como el director de una obra de teatro que se mete en el escenario. Por eso, el “yo inmediato”, el de los miedos y los dolores y los prejuicios, debe quedarse fuera de escena. Yo debo dejar pastorear a los personajes en mi cabeza. Cuanto más atención les doy, más profundidad tendrá mi texto. Hay que desechar lo que no es significativo, no es necesario poner todo. “Me casé”, por ejemplo, es un dato anodino. Para algunos, es solo un trámite, para otra persona puede significar un cambio absoluto en su vida.

La atención debe convertirse en hábito. A mayor libertad de pensamiento, mayor disciplina. Si planteo un texto de ficción, debo tener más autocontrol, yo soy el regulador de esa ficción que estoy creando. Y cuanto más fantástico sea el tema que elija, más aferrado a lo real debe ser. Un cuento fantástico tiene que ser, por sobre todas las cosas, verosímil.

¿Cómo aprendo a observar? Aprendo a observar volviéndome pasivo, escindiendo el “yo inmediato”. Simone Weil decía que “la atención tiene carácter pasivo y paciente, opuesto al carácter activo y laborioso de la vida que se desarrolla bajo el imperio de la necesidad”. Logro un estado de ánimo parejo, sin altibajos. No puedo escribir estando deprimido o borracho o eufórico. Esto no se adquiere de la noche a la mañana, es un hábito. Debo aprender a usar los sentidos, eludir los juicios inmediatos, que muchas veces son prejuicios. La forma no está reñida con lo material. Cuando me pongo a escribir, adquiero esa actitud pasiva para dejar que los personajes pastoreen en mi cabeza y en un ejercicio de obediencia y desobediencia me olvido de las fórmulas literarias. La atención y la observación se entrenan. Kafka no quería escribir sin profundidad: cuando la observación o la percepción no estaba acabada, se abstraía de escribir para no traicionar la idea que tenía del tema o del personaje.

O’Connor habla del sentido del lenguaje y del sentido del misterio. Les da palos a sus alumnos, que son todos sureños. En los cuentos, los personajes de sus alumnos hablan como en la televisión. Ella les dice que no captaron el lenguaje: “no hay nada peor que un escritor que no usa los dones de su región (...) cuando la vida que verdaderamente nos rodea resulta ignorada totalmente, cuando nuestros patrones de lenguaje son completamente pasados por alto, entonces algo anda mal. (...) El lenguaje caracteriza a la sociedad y cuando se ignora el lenguaje es tanto como ignorar el ambiente social que puede conformar a un personaje pleno de significado. No se puede

separar a los personajes de su entorno y decir mucho menos de ellos como individuos. No se puede decir nada significativo acerca del misterio de la personalidad a menos que se ubique esa personalidad en un verosímil y significativo contexto social, y la mejor manera de lograrlo es con el lenguaje particular del personaje”.

Para escribir se necesitan dos cosas: el sentido del lenguaje y el sentido del misterio. En el lenguaje uno percibe un misterio, algo que aparece más allá de lo que digo o me dicen. Pienso en el tango, por ejemplo: “por una cabeza de un noble potrillo”, parece que hablara más allá del tango. No se puede decir nada de la personalidad del personaje si no sé ubicarlo en su misterio, en su vida, en su mundo detrás del lenguaje. Borges escribió: “Facundo Quiroga va en coche al muere”. Ese es un lenguaje inspirado que nos habla de un mundo misterioso, son frases que te resuenan por algo, que te quedan por su componente de misterio.

¿Por qué hacemos juicios rápidos? Porque nos da angustia mantenernos en la duda. Para escribir, el juicio rápido no sirve. Si yo digo de un personaje “es un aparato”, no digo nada, tengo que especificar qué clase de aparato es. Si digo “me molesta”, “no me gusta”, “no existe”, o “me molesta porque existe” o “es un fantasma”, lo niego, son expresiones rápidas que no definen al personaje. Para escribir debo mantenerme en una duda razonable, quedarme un poco antes del concepto, de la crítica, del juicio rápido.

Algunos escritores son demasiado vagos o vanidosos y por eso no se atreven a mirar los detalles. “Esto no está a mi altura”, se dicen, y no miran ni escuchan cómo habla la gente. Mansilla, cuando se va a cambiar cautivos, a acristianar, se queda observando el vestidito de una india. Dice: “el vestido de esta indita no es ni de pueblo ni de ciudad”, y se pregunta cómo es que está vestida así. Hasta que le explican que es de un malón, se lo habían sacado a una virgen y se lo pusieron a ella. Mansilla era escritor y tenía la curiosidad de saber de dónde venía ese vestido.

5. CÓMO HABLA LA GENTE

El sentido del lenguaje. Dos tipos de escritores. Saber mirar y saber escuchar. Los juicios de valor obturan. Apropiarse de la forma particular del habla. No escribir en abstracto ni engolosinarse con las palabras. La coloratura de la voz. Cubanos, brasileños y paraguayos. La impronta guaraní. Comunicar un mundo. La tradición escrita y la lengua hablada. El lenguaje de clase. El idioma campero de Juan José Morosoli. Las palabras de la calle y los modismos de la época. Antonio Di Benedetto. Isidoro Blaisten y los hallazgos lingüísticos. El repertorio de los otros. La puntuación es la respiración del texto. El valor de la palabra.

El sentido del lenguaje es muy importante y, como decía Flannery O'Connor, “buena parte del trabajo del escritor está ya hecho antes de que empiece a escribir, porque nuestra historia vive en nuestra forma de hablar”. No es lo mismo decir que hace calor o “calorón”, como se dice en Córdoba, o “calorazo” en la provincia de Buenos Aires. En Corrientes el lenguaje es muy visual: hay carteles para los accidentes de trabajo, donde muestran una ruta, un auto, un cielo, ese cartel me está diciendo cómo son. Una señora de Amaicha me dijo, cuando le pregunté si tenía perro: “unito”.

Esas observaciones son importantes en una crónica de viaje, donde tengo que mirar los diarios, los graffitis, los carteles de las iglesias. Tengo que ver el lenguaje. En el lenguaje popular se dice “guampear” por poner los cuernos (viene de guampas). “Te uñé”, dicen en lugar de “te rasguñé”. En un café de Chile pedís un capuccino y te contestan: “bueno, dama”. Te preguntan: “dama, ¿un café?” y te sentís como una dama antigua. En el interior hay una ausencia de respuestas cortantes, no dicen sí o no como decimos en Buenos Aires, sino: “si usted quiere”, “si usted lo ve de esa manera” o “puede que así sea” en vez de un “sí” definitivo. Al animal que levanta mucho la cabeza al caminar le dicen “estrellero”, porque mira al cielo y porque a la frente del animal se la llama “estrella”.

Hay dos tipos de escritores, los que miran a través de una ventana, como Felisberto Hernández, y los otros, los que se meten con la gente, con la sociedad, con los ricos,

con los pobres, con el campo, con la forma de hablar. Generalmente no escuchamos, hacemos juicios de valor. Para escribir hay que saber mirar y saber escuchar cómo habla la gente. Mirar bien a fondo y escuchar a fondo es necesario para los que quieren escribir.

Un día me invitaron a una charla de señoras a la que le habían puesto el nombre de “tertulia”. Una señora me dijo: “¿cómo sabés escuchar!”, pero escuchar no es una virtud difusa o divina, es algo que se aprende. No falta talento ni inteligencia en la Argentina, falta disposición para escuchar. Hay que ponerse afuera de uno mismo, pero si pensás que el afuera es algo detestable, no salís de vos y estás mal colocado para interpretar al otro. Uno no puede ponerse por encima de lo que va a escribir, porque los juicios de valor obturan. Si escuchás a una persona de otro nivel social y reparás sólo en las incorrecciones del habla, entonces no vas a entender lo que le pasa.

El personaje se tiene que mostrar como tal a través de lo que es y de lo que dice. Si quiero escribir debo apropiarme de la lengua de mis personajes de forma particular y no dejarlos hablar en abstracto ni tampoco engolosinarme con las palabras. Pero ¿cómo hago para apropiarme de un modo particular de hablar utilizando la lengua que es el instrumento común? Debo atender a cómo habla mi personaje, reflexionar acerca de él.

A mí me interesa el lenguaje, no tanto la entonación ni los tonos de la voz, sino la coloratura de la voz. A los paraguayos los pescás escuchándolos hablar, a través de la tonalidad, de la coloratura de su voz, que es muy distinta a la de un peruano o a la de un porteño. La voz del peruano es más espesa. Un brasileño de Río parece que hablara con la nariz. Y si vas a la frontera, ya en Río Grande, encontrás un castellano brasileño. Los chilenos suben la voz y les sale aguda. Eso ya tiene que ver con otra cosa, sin importar lo que vayan a decir, la tonalidad los delata y nos ayuda a armar al personaje. En Cuba, en vez de decir “me agarró la ira” dicen “me salió el yo capitalista”. También dicen, para expresar que podés sentirte cómodo, “acójinate”, de cojín, almohadón. A una escala más literaria, Dostoyevski escribió: “Y murió para siempre”, que no es lo mismo que “se murió”, así nomás.

En los periódicos paraguayos encontrás titulares como: “se murió en un tiroteo en medio de una serenata”. Aquí el lenguaje propone situaciones contrastantes que también inspiran para escribir. O como decía una señora paraguaya que trabajó en mi casa: “yo voy por la vida sin pordelantear a nadie”. Los paraguayos son distintos, son insólitos porque aparece un elemento raro en el lenguaje y en la forma de ser. Usan expresiones como “muy mucho” por exagerado o demasiado y “no era dueño de su lengua”, cuando quieren decir que usaba malas palabras, son formas que también se utilizan en el Norte argentino.

El castellano que se habla en el Paraguay tiene impronta guaraní y la frase se construye con la anexión de dos sustantivos: en lugar de ladrona de coches dicen “robacoches”; en vez de decir “barrio que mira al lago” lo llaman “Barrio Miralago”.

A la plata enterrada que buscaban en el Paraguay los descendientes de los guerreros, suponiendo que podrían encontrar tesoros escondidos, le decían “plataentierro”. Es un lenguaje sintético que emplea palabras nuevas y que es propio del lugar y habla de la mentalidad de la gente. La asociación de gays del Paraguay se llama “Paragay”. En guaraní, a Internet lo llaman “ñandutú guazú” y en la Patagonia escuché a un carpintero paraguayo decir “hipuche”, para definir la mezcla de hippy y mapuche: “¿lo quiere en blanco (legal) o en hipuche?”, preguntó el hombre. Una vez en Diamante, una señora que estaba sentada “a favor del río” esperando a la noche para ver las luces de Coronda, en la provincia de Santa Fe, me dijo: “viera cómo loquean las estrellas”, que no es lo mismo que decir cómo brillan o titilan. El lenguaje define a los personajes.

Mansilla, que fue militar, escritor, dandi y el excéntrico sobrino de Rosas, decía que escribir no es escribir bien, sino comunicar una experiencia. Se comunica con la emoción y con el sentimiento a través del lenguaje. Él se refería a esto en una época en que los argentinos valoraban a los escritores españoles que eran retóricos y barrocos. Aunque se lo empezó a reconocer recién en 1920, Mansilla marcó el comienzo de una generación de escritores que inauguraron el estilo argentino directo, simple y gracioso, los que empezaron a escribir como se escribe ahora. Admiraba a Fray Mocho, que anticipó al tango reo y utilizó un lenguaje campero. Junto con escritores como el gordo Guido Spano -que, como Onetti, pasó los últimos veinte años de su vida en la cama- escribieron sobre el porteño que se va a Europa a gastar lo que ganó con el campo, un grupo que nació del ascenso social. Las tónicas de los porteños surgieron en esa época: “si es caro, es bueno”; dicen: “lo compré en tal lugar”; viajan a ciertas ciudades de Europa porque es “lo que hay que ver”. Mansilla decía que Fray Mocho comunicaba un mundo. Y eso es lo más importante, porque lo formal, después, se puede corregir fácilmente.

En Fray Mocho leo “pa” en vez de “para”. Algunos de mis alumnos leen “para”, porque suponen que “pa” no corresponde al universo literario. Y si vos leés “para” cuando ves “pa”, estás arrojando fuera de tu campo visual y de tu campo de aprehensión no sólo el lenguaje, sino a todo ese sector de la población que no habla correctamente. Tienen la idea de que escribir bien es como hablar correctamente. Por eso no dan Fray Mocho en las escuelas. Pero con ese criterio no registraríamos a gente de otros sectores que no fueran de los estratos medios o intelectuales.

Existe toda una tradición, y pienso desde *M'hijo el doctor*, donde se establece una relación de incomprensión entre el padre y el hijo. Hay un antropólogo que dice que si los pueblos primitivos supieran la escisión que se va a producir entre padres e hijos cuando mandan al chico a la escuela, cuando lo occidentalizan, no lo mandarían jamás. Y aun ahora es un problema educativo. Si se educa a un chico de una villa y en la escuela le dicen “así no se habla”, cuando va a la casa, lo corrige al padre. Hay un drama en esas relaciones. Pero es un drama interesante. Cuando empecé a trabajar en

una escuela, a los 17 años, tenía un grado malo, de chicos muy terribles. Daba clases de vocabulario. Les tenía que enseñar “antepasado”, por ejemplo. Ellos escribían: “yo tengo un barrilete antepasado”. Las intenciones poéticas también conspiran contra un cuento. En poesía había una época cuando se usaba el término “vertical” para definir a una geografía. También se decía: “cuánta geografía deslumbraba nuestros ojos”.

Un ejemplo de Fray Mocho que define al personaje y demuestra que lo observó y lo escuchó bien es: “Vea, señor comisario, yo venía a verlo pa un asunto que tal vez no sea de cosa’ e justicia ¿sabe?... pero qu’ es de humanidá y así le dije a mi sobrina Paulita, la mujer de don Chicho, ese almacenero italiano qu’ está aquí a la vuelta e la cuadra... ‘No, m’ hijita... yo me vi’ a ver ese comisario, que ha’ e ser cristiano a’ nque sea’ e las provincias y recién haiga venido a la sesión’; y aquí me tiene, señor, que vengo a tráirle una consulta, sin conocerlo, confiada no más qu’ en su buen corazón...”.

El idioma campero es muy revelador de una forma de vida y de una mirada diferente del mundo. De un paisano que se cayó del caballo, otro paisano me dijo, refiriéndose al cielo estrellado: “se quedó mirando las astronomías”. También se dice de algo extenso: “es largo como amor de sonso”. Para definir a una persona complicada dicen: “da más vueltas que perro para sentarse”. O lo que me dijo una vez un paisano que quería mucho a su caballo: “si uno lo mira de frente, hasta parece un cristiano”. El contexto le da un marco al lenguaje.

Juan José Morosoli fue un gran conocedor de la gente de campo y de su forma de hablar. Tenía mucha capacidad para vincularse con la gente. Él escribe sólo una pequeña porción de todo lo que sabe y reconoce que el idioma de campo es parco. Decía “hijos son de las mujeres”. De un gaucho finado, el joven bien montado dice “no estaba lejos de ser mi padre”. Y como la señora del pueblo Diamante, su personaje Umpiérrez, después de trabajar todo el día en el horno de ladrillo, se preparaba un mate y “se sentaba frente a la noche, fumando”.

En la novela *Zama* lo más importante es el lenguaje. Antonio Di Benedetto se mete en su personaje y crea un lenguaje neutro que no es histórico de novela histórica sino actual, pero que nos lleva a otra época, a 1790. Y desde Diego de Zama, ese personaje mujeriego como él, Di Benedetto da rienda suelta a sus deseos, mientras describe la espera hasta que lo cambien de puesto. El personaje principal se siente anclado a un destino mientras está convencido de que merece otra cosa. Esto es un sentimiento muy actual, algo que sigue pasando. De las órdenes de España, dice: “llegaban lejos y tarde”. Describe un cuarto como: “oscuro y húmedo, agobiado por muebles miserables”; los “mandobles” son golpes de sable; la bolsa (monedero) “tenía mala fama, por desnutrida, no por cerrada”. Di Benedetto es consciente de que en los lugares subdesarrollados la gente se deteriora más y describe a un personaje como con una “figura estropeada con los años, la enfermedad o el vicio”.

Isidoro Blaisten hizo también algunos hallazgos lingüísticos, jugaba en sus cuentos de *Anticonferencias* con los nombres de los negocios, con las marcas, trabajando con el contraste. Blaisten cuenta: “de chico me tenía intrigado una propaganda que salía en la contratapa de la revista *Chabela*, que era la revista que compraban mis hermanas; el slogan decía ‘sabe a gloria’. Yo miraba y miraba la nena que mordía la salchicha, miraba la leyenda y no entendía. Confundía el sabor con el saber. Después comprendí que entre las dos cosas está el recuerdo”.

Hay palabras del repertorio de otros que no me gustan, no me llegan o no me resuenan. “Finisecular” o “rizomas” son palabras que nunca usaría; “insoslayable” tampoco. “La gota de agua horada la roca...”, aprendíamos en la escuela. Qué exageración del lenguaje, nadie hablaría así. Otro ejemplo: “bruma” es una palabra inusual, “burbuja de bruma”; “fácil para el llanto” es “llorón”. En vez de “médico” dicen “viejo galeno”. “Te regalaré” no se dice, en Buenos Aires se usa la paráfrasis “te voy a regalar”. El lenguaje es lo que es, de lo que me tengo que valer para escribir. Uno tiene un repertorio de palabras propio, pero al mismo tiempo ¿cómo hago para no engolosinarme con ciertas palabras que me fascinan? No hay que dejarse llevar por las palabras, las palabras son arenas movedizas de las que hay que evitar agarrarse.

Además del lenguaje está la puntuación, que es la respiración del texto. La gente que puntúa con frases muy cortas no comunica bien, son como esos pajaritos que hacen pasos cortitos. Un texto de frases cortas es más trabajoso para el lector, porque no hay un sujeto atrás; falta un narrador que hile mínimamente. He notado que según qué profesión tiene el que escribe, cuenta diferente. Los de Letras cuentan largo, los psicólogos cuentan psicológico. Yo, en una época, acostumbrada a dar clases de filosofía, usaba mucho el paréntesis o los dos puntos, que son explicatorios.

En mi familia había vascos e italianos. Cuando la familia se juntaba cada tanto, mi tío Domingo el vasco traía un kilo de masas; se quedaba dos horas sentado y no hablaba: “sí, sí”, respondía. Los italianos eran mucho más expresivos que los vascos, que eran más parcos. El italiano piensa que la palabra es gratis. Eso es extraño, porque por un lado le concede a la palabra un valor importantísimo y, por otro, no la toman tan en serio. En nuestro país, con tantas etnias y orígenes diferentes, cada familia es distinta y es diferente el valor que le damos a la palabra. Eso es sumamente interesante.

6. EL “PERO”, LA FISURA Y EL CUENTO

“Todo cuento tiene un *pero*”.

Hebe Uhart

La tragedia es la matriz del cuento. La contradicción, el conflicto, las vacilaciones y el “pero”. El “pero” me abre el cuento. Los “hubiera o hubiese” no sirven para escribir. La conexión con el presente. Lo único que somos es tiempo. El pensamiento mágico. Actitudes que constriñen el deseo. Funcionalizar el “yo”. Desclasamiento. Las fisuras. Los triunfos no son comunicantes. La gente entra por la fisura.

Desde la tragedia griega, todo cuento empieza con un “pero”. La tragedia es la matriz del cuento. En todo héroe hay una contradicción, un conflicto. Prometeo era amigo de los hombres y el ladrón del fuego que provoca la ira de Zeus, que al final lo perdona, no por justicia sino por orgullo. A Ajax, el gran guerrero, le ofrecen la ayuda de los Dioses pero él responde: “así cualquiera, yo lo haré solo”, con el resultado de que la omnipotencia se castiga con la locura. Cuando un personaje se vuelve llano, se aplasta el relato. Si no hay un “pero”, no hay cuento, no hay literatura. La literatura se basa en las contradicciones, las contradicciones vienen de las vacilaciones y las vacilaciones vienen de las distancias que uno ha tomado mucho tiempo atrás.

En el *Cuaderno de notas*, de Anton Chéjov, casi la mitad de las anotaciones tienen un “pero”: “ella es malvada, pero enseña a sus hijos a hacer el bien”, “cuánto resquemor nos causa la idea de robar el dinero de nuestro padre, pero tomarlo de la caja... eso es perfectamente posible”, o “muy pronto rematarán la propiedad, la pobreza de cada rincón salta a los ojos, pero los lacayos siguen vestidos como bufones”. Felisberto Hernández dice de su personaje Úrsula: “era callada como una vaca, pero a mí me gustaba que fuera así”. En este comienzo hay un “pero” implícito que provoca interés en la lectura, uno quiere saber por qué a él le gustaba que fuera así, además de que el lector siente empatía con el personaje y con el que escribe. Fray

Mocho decía: “es atorrante, pero limpio”, el “pero” es lo que me va a armar el personaje, aunque se trate de los “peros” más vulgares: es gordo pero ágil; es rico pero sencillo; es pobre pero honrado; es norteamericano pero es macanudo, y así. El acento de nuestra lengua se pone en el sujeto, en la sustancia de la frase. No es lo mismo decir: “es chorro pero simpático” que “es simpático pero chorro”. Cuando pongo ideas contrapuestas, creo un misterio, algo enigmático que debo develar. Si el adjetivo me define, me cierra, el “pero”, por el contrario, me abre el cuento. Hay un misterio, una incógnita que voy rodeando.

Tengo una vecina de la que sólo sé lo que veo: es una señora grande pero muy apendejada, por la forma en que se viste. Pero de repente me la encuentro en el pasillo y me dice: “yo rezo siempre por vos”. Ahí hay un “pero” que no va con la imagen superficial que yo tenía de ella. Después empieza el trabajo de imaginación: ¿cómo reza?, ¿se arrodilla frente a la cama o reza mientras cocina?, ¿cómo cocina? En mi texto tengo que evitar dejarla en ridículo, porque si lo hago no podré ahondar en el personaje y no crearé la empatía necesaria. Entonces me imagino que al cocinar debe equivocarse, usar un condimento por otro. Pero no le debe importar. Sigue cocinando y reza por mí.

Los “hubiera o hubiese” no sirven para escribir. Nietzsche estaba en contra de la queja, del arrepentimiento o de la persecución de sueños imposibles. Decía que la vida era un eterno presente. Nietzsche dijo: “ha observado mal la vida el que no nota que el que mata lo hace con guante de seda”. Cuando uno escribe: “qué hubiera pasado si...”, o “si yo fuera...”, se trata de una negación del presente. Cuando predomina la fantasía me estoy escapando de la realidad.

Así como para escribir no importa el hecho en sí sino la repercusión del hecho en mí, no es lo que la vida me da sino lo que yo hago con eso. Yo me hago a mí misma y de la misma forma me planteo el hecho de escribir. Sin capacidad de riesgo, sin desafío, no puedo escribir.

Para escribir se necesita ocio, pero en nuestra sociedad el ocio está visto como nefasto. Hay gente que juega a las cartas “para matar el tiempo”, pero lo único que somos, como decía Schopenhauer, es tiempo. Uno cosifica el tiempo como si estuviera fuera de uno. La conexión con el presente, estar a tono con el mundo exterior, es importante. Si no puedo escribir, tengo que soportarlo, hasta que venga un momento mejor. La decisión no es abstracta, tiene un sustrato vital que es el deseo. Pero ¿qué es el deseo? Lo difícil es encontrarse con el propio deseo, aunque todo razonamiento o abstracción en la que me empeño es el deseo de hacer algo. Cuando uno se encuentra en un estado que se prolonga, cuando espera algo desde afuera y está en suspenso, se produce una pérdida del sentido de la vida. La postergación, entonces, me contamina todo, contamina la vida misma.

Los chicos tienen claro el deseo: ellos son presente y son deseo, viven en el ahora. Lo que para los grandes es metafórico, para los chicos es literal. Los chicos arman cosas y quieren ver rápido el resultado; el escritor no debe caer en ese pensamiento mágico, el interés debe concentrarse en el proceso. Un deseo no desarrollado en un niño causa una pataleta. En el grande, el deseo va aminorando con el tiempo, hay menos urgencias: te vas desapasionando. Nietzsche decía que cuando se anula la manifestación del deseo, finalmente se anula el deseo.

La lógica adulta suele ser bastante encubridora de los deseos de uno. Nos repetimos muy seguido: “debo hacer tal cosa”, “tengo que escribir una novela”..., somos una eterna máquina de opinar y de objetar, nos pasamos la vida objetando todo, pensando en lo que está bien y lo que está mal. Todas estas actitudes constriñen el deseo, el mero placer de hacer algo, como puede ser escribir, cuando en realidad, uno puede hacer cualquier cosa en cualquier momento. Los que sienten placer piden disculpas, la gente se disculpa de sentir deseo. Yo me digo: “elegí, dentro de lo posible, lo mejor que pude”; y lo mejor para cada persona es algo totalmente diferente.

La indiferencia es la incapacidad de valorar y si yo no hago una escala de valores, da lo mismo escribir un cuento que matar una cucaracha. Estar en suspenso es no querer cambiar la situación en la que estoy, pero un cambio necesita un esfuerzo, porque siempre hay resistencias. Es eficaz entonces la colonización de mi tiempo y de mi “yo”. Cuando busco un pretexto para encontrarme con un amigo, cuando hago tres cosas al mismo tiempo o me anulo las ganas de “perder el tiempo” o cuando no sé qué hacer entre una y otra cosa es porque estoy funcionalizando mi “yo”.

Una mínima punta de desclasamiento me permite una visión más amplia, hacia arriba y hacia abajo, una visión de apertura para poder ver las cosas desde otro punto de vista. Para escribir debo ser capaz de ver las cosas no sólo con los ojos que heredé de mi familia o clase social. La misma cosa tiene un significado diferente según la clase de la que proviene quien la ve. Si uno vive siempre en una misma clase y no sale de ahí, no tiene más que hábitos de clase y pierde la riqueza en la mirada desde distintos ángulos, lo que da solvencia al escribir. Hay que tratar de pensar un poco “frangollando”, pensar con mezclas.

En un baile de indígenas al que estuve invitada en Salta, dije una frase tonta refiriéndome a lo pintoresco de las coyitas bailando con el ritmo de la música. Un señor salteño que estaba por ahí, y que era el director de una escuela, me dijo: “y... se calientan...”. Era invierno y el frío del Norte era absoluto, todo estaba congelado; yo con mi abrigo y medias de lana no pensaba en el frío que podían estar pasando las coyas con sus trajes de papel. Desclasarme un poco, darme la posibilidad de cierta exigencia en las cosas me obliga a escribir. Dedicarse sólo a eso, a escribir sin ver desde la perspectiva de otra clase, aleja de la realidad. El desclasamiento tiene que ver con las fisuras que tiene uno, algo te tiene que haber sucedido en la vida, si no, sos un

ser monolítico y la escritura se torna difícil y aburrida. Una psicóloga a la que fui hace un tiempo me decía: “¿no podés ser un poco más burguesita?”.

Los triunfos no son comunicantes porque la gente entra por la fisura. Pero para asumir las propias fisuras hay que ser fuerte. Es importante como actitud distanciarse de la actitud juvenil: cuando uno tiene veinte años cree que todo el mundo le debe algo.

El cuento es algo que pasó, un misterio que voy rodeando a partir de un “pero”. El cuento es un transcurrir. Cuando uno habla de lo que normalmente se guarda, no hay camino de retorno. Para escribir tengo que hacer apartados, pequeños cuadros; me quedo ahí y más tarde escribo más largo. Hay que ir y volver, eso sirve tanto en la literatura como en la vida.

7. DE DÓNDE SURGE UN CUENTO

“Un cuento es una plantita que nace”.

Felisberto Hernández

La literatura está hecha de detalles. Volcarse hacia fuera. Entrar y salir de un texto. Lo anterior debe quedar sedimentado. Cuando uno se queda tiene su fruto. Un cuento puede surgir de una imagen. Ideas abstractas versus seres concretos o detalles. Ir más allá de la apariencia. Cómo se siente el personaje. Una lección de Clarice Lispector. Ir a lo particular. Un cuento puede surgir de un hecho pasado. Cuando un recuerdo se impone. Un cuento puede surgir de otro cuento o de algo que me cuentan. La gente cuenta largo. Un cuento puede surgir de un mito o un dicho antiguo. Un cuento puede surgir de una palabra, de una frase o de la forma en que se expresa alguien. La sorpresa al escribir. La búsqueda de lo extraordinario o de lo exótico. Centrarse en una cosa. No platonizar los temas. Los finales son difíciles.

El comienzo no tiene que ser una cosa extraordinaria, no es la parte más sagrada del texto, como se dice por ahí. El comienzo es simplemente un párrafo de apertura. Yo no monto nada, yo empiezo y sigo, sigo hasta que eso termina. De un mismo tema, otra persona hace una versión diferente. Hay gente que retacea, que pega retazos de historia y las elabora muy a fondo. Yo no, yo tengo que ir todo derecho. Yo trato de que eso me salga desde el vamos. Esto tiene que ver con el hábito y con la edad, vas relativizando el hecho, y si no sale bien, bueno, no importa. Hay cosas tanto peores.

Cada uno tiene su yeite y los yeites no son transmisibles. Lo que me sirve a mí no le sirve al otro. En todo caso, la escritura es como un ejercicio de la memoria, la necesidad de escribir tiene que ver con la necesidad de guardar algo que te parece significativo, de que no se pierda.

El principiante o el escritor creído suele no meterse con los detalles, porque esas minucias no son para él. Pero la literatura está hecha, justamente, de detalles. El que escribe debe volcarse hacia fuera, ver lo que le interesa y luego trabajarlo. Se puede

entrar y salir de un texto pero lo anterior debe estar sedimentado. Y cuando uno se queda, tiene su fruto. La mayoría de los errores de los que empiezan a escribir son por impaciencia, por querer terminar, por no detenerse en los detalles.

Un cuento puede surgir de una imagen. Yo, por lo general, parto de ahí, de una imagen, y no de una idea abstracta, no me gustan los cuentos o las novelas de ideas. Entonces, no cierro y miro mucho para que salga la luz del objeto observado. Nuestra atención es fragmentaria, generalizadora y encasilladora. Inmediatamente le ponemos epítetos a lo que observamos en nuestra vida cotidiana. Digo: “tal persona es una desubicada”, cuando en realidad me estoy ubicando yo en un terreno seguro para criticar al otro. “Este es un aparato”, se suele escuchar decir a los jóvenes, es una muletilla, pero lo interesante es qué tipo de aparato es esa persona que observo. Tengo que ir más allá de la apariencia.

Hay una crónica lindísima de Clarice Lispector^[4] que echa luz sobre un personaje, una profesora muy tímida que está invitada a una fiesta. La mujer le tenía fobia a lo público y a las fiestas e hizo un trabajo de contrafobia: se maquilló toda como una puerta, se vistió de colorado rabioso y así, disfrazada, entró a la fiesta. Lo hizo para no sentirse desnuda entre la gente, ni de cara ni de cuerpo: “La máscara la incomodaba, sabía aunque fuese superficialmente que era más linda sin pintura. Pero sin pintura sería la desnudez del alma”. Eso es un objetivo que en la escritura va más allá que el epíteto, del adjetivo. Habitualmente diríamos que se vistió exageradamente, pero si escribimos eso no hemos hecho una indagación de cómo siente el personaje. Esta es una lección que nos da Lispector de cómo se puede mirar más allá de la apariencia para no quedarse en términos que cierran: “vieja loca”, “aparato”, “desubicada”, adjetivos que la habrían encasillado sin definirla del todo. Lo más importante para escribir es la atención, atender bien lo que hace y cómo se comporta mi personaje. Si yo atiendo eso, estoy haciendo literatura.

No hay que confundir la atención con la voluntad, sino que hay que poder capitalizar lo que nos llama la atención. No hay hechos en el mundo, hay hechos que a nosotros nos convocan. No es como si uno fuera al tema, como si uno fuera al lugar o al personaje. El tema viene a uno, el lugar viene a uno. El personaje viene a uno. La primera tarea del que escribe es lograr que la atención sea larga, como Hudson en la naturaleza o Berger en la observación de los cuadros. No se puede transmitir de forma abstracta el canto de los pájaros, entonces voy a la metáfora: canta como...

Cuando acumulo hechos y no jerarquizo, pierdo efecto. El hecho nunca es determinante de por sí. Lo que interesa siempre es el efecto sobre el personaje, el hecho en sí no importa sino la consecuencia. Uno mata al personaje por impaciencia.

Hay momentos cuando el alma -y ésta es una palabra antigua- está seca. El que escribe debe ser capaz de aguantar ese estado de aridez del alma, de la naturaleza: hay lugares donde no hay nada, donde el paisaje es árido. Hudson y Berger señalan algo

que la sociedad moderna ha perdido: la capacidad de lucha y de dolor. En la cultura urbana, el dolor se transforma en ira. Hudson decía: “Yo iba hacia algún lugar y luego mis pasos se encaminaban hacia ese lugar”. Si tengo una zona árida, que no me gusta, o que no puedo o no soy capaz de trabajar, trato de ver desde otra perspectiva. Por ejemplo, cambiando de hábitos, porque el hábito nos consolida.

Un alumno del taller escribió sobre su abuelo: “lo veo podando el cerco”. Esa es una visión idealizada y sentimental del abuelo y el apego no sirve para escribir. ¿Cómo, de qué manera podaba el cerco el abuelo? “Mi madre amasaba el pan cada día” es otra generalidad, hay millones de madres que han amasado el pan, pero ¿de qué forma?, ¿qué olores yo percibía cada día?, ¿de qué manera particular amasaba mi madre el pan? Siempre debo ir a lo particular para escribir.

Un cuento puede surgir de un hecho pasado, de la memoria. Es preferible que el recuerdo se me imponga y no que yo lo busque voluntariamente y me ponga a evocarlo. San Agustín decía: “cuando los convoco, los recuerdos vienen en tropel”.

Cuando era chica y estudié el Teorema de Pitágoras, por ejemplo, tuve una sensación muy fuerte de futuro. No puedo, desde ahora, desde aquí, abarcar todo ese tiempo pasado, pero sí esa sensación. Entonces, me desprendo de mi estado emocional y me sitúo fríamente en esa edad. Es muy importante situarme en esa edad y no moverme de ahí, no tener opiniones de erudita cuando en realidad el personaje es una niña de 12 años. Debo evitar conmovirme por mi propia infancia o adolescencia porque si me conmuevo escribo pavadas. Pensar en tiempos lindos, agradables, pasados, es una abstracción mentirosa. Si estoy en la infancia, me sitúo en esa edad y sólo en esa edad, los 6, 8 ó 12 años. Y de ahí no me muevo.

Un cuento puede surgir de otro cuento o de algo que me cuentan. La gente cuenta muy largo. Yo soy paciente, escucho, pesco alguna frase que me remite a esa persona que cuenta. Estoy atenta a la forma del lenguaje, a cómo se expresa esa persona. Entonces saco la frase del contexto: “una iguana con problemas de actitud“, “un burro que no quiere cooperar”, “me asusté muy mucho”, veo cómo hablan las diferentes clases. No se trata únicamente de un lenguaje sino de una forma de vivir la vida.

Cassandra tenía el don de la videncia, pero no tenía el don de la persuasión. Asistía resignada a lo que hacían y sufrían los otros. Apolo, el Dios de la belleza, es el que hiere de lejos con distancia diferida. Son mitos inspiradores para otras historias de la actualidad y podemos tomarlos como guía de trabajo.

¿Cómo acompaño a esa imagen, a ese recuerdo, a eso que me cuentan, al dicho antiguo, a una palabra que escucho o que recuerdo? Felisberto Hernández decía que un cuento es una plantita que nace. Lo que después debo hacer con mi interés por un tema es defenderlo y acompañarlo, guiarlo. Yo debo defender mi veta, mi deseo. Dejo que mi material me maneje, me acompaño. A veces la gente no defiende su propia veta

porque piensa que no es objeto de literatura, que se trata de pavadas, que no es material literario.

El oficio de escribir es similar al de la vida. Tengo que darme tiempo, esperarme, reconocer cuándo un cuento es para mí y cuándo no. Cada uno tiene que saber dónde le aprieta el zapato. El trabajo del escritor no es tanto el trabajo de escribir sino todo el proceso de ideación previo. Si se escribe a la mañana o a la tarde, eso no importa tanto. Si estoy perezosa y dejo para mañana, no sirve. No hacer más de lo que yo puedo hacer me da una imagen más baja de mí misma. Esto sirve para cualquier trabajo que haga. Yo, por ejemplo, me quiero más cuando soy diligente, cuando no me achancho.

Para escribir debe haber sorpresa. Lo que hago debe parecer espontáneo. La espontaneidad no está reñida con el trabajo previo. La búsqueda de lo extraordinario o de lo exótico también atenta contra la escritura. Si hay demasiado color, demasiado paisaje lleno de exotismo, ese contexto conspira contra el misterio. Tengo que esperar a que esa llanura me hable, para que, con tanto circo, no se pierda la relación con ese panorama que me interesa o que llamó mi atención.

Un tema lindo para trabajar es cuando todos saben algo menos yo, entonces me siento excluida de eso que está pasando. Nadie quiere pasar por estúpido, nadie quiere ser el idiota. “Soy la última en enterarme”, dice la gente. Dar cuerpo a esa idea es un tema válido. Otro lugar común es ¿por qué la gente buena se muere y los malos siguen viviendo? La gente establece una correspondencia, como si se tratara de una hierba buena: es bueno porque se murió. Se tematiza en términos de causística, pero la gente se muere por procesos biológicos.

El que escribe debe centrarse en una cosa. Hay quienes escriben sobre la pobreza como si se tratara de una novedad absoluta. Pero la pobreza no es un tema abstracto, la pobreza tiene detalles, tiene matices. El jabón que usa una persona pobre, por ejemplo, es diferente, es más grasoso, tiene otro olor. El principiante hace una loa a la estirpe, a la platonización de los temas. En esos cuentos no hay “peros” ni hay fisuras. Y la fisura es el camino que me permite a mí llegar a otra persona.

Los finales, como las despedidas, son difíciles. El final es lo más importante, en la escritura como en la vida. A veces sé el final, otras no lo sé. Por lo general se encuentra pensando, trabajando en otra cosa o viene mientras estamos escribiendo. Es importante trabajar bien el final porque recién sabemos que la historia se termina, que el cuento está acabado cuando tenemos el final. Un final perfecto es el de Juan José Morosoli: “y se sintió más solo que cuando estaba solo y no lo sabía”.

8. EL ADJETIVO Y LA METÁFORA

“Una dificultad es un sol”.

Simone Weil

El adjetivo cierra. El adjetivo no define a la persona. Mirar mucho. La adjetivación en Bryce Echenique. Cronopios y famas. La metáfora abre. Personificación en Felisberto Hernández. Escribir es sugerir, no explicitar. No engolosinarse con las palabras. No quedarse en un concepto. Desconfiar de las frases hechas, de los lugares comunes y de los conceptos terminados.

El adjetivo es un sustantivo definido que define y cierra. Felisberto Hernández decía: “yo no me conceptúo, me dejo conceptuar”. De un personaje femenino escribió: “tenía una manera de ser rubia”. Si uno dice que era rubia no dice nada, porque hay mil maneras de ser rubia, el pelo es diferente en cada persona, hay rubias prolijas y otras desflecadas, hay cabellos que son como paja y otros suaves como pelusa, de color amarillo patito o rubia Kodak, el pelo no es sólo un color sino una textura y tiene forma. Igual que si es tímido, lindo, insoportable, cómodo. Hay muchas formas de ser tímido, lindo, insoportable o cómodo. El adjetivo no define a la persona.

Borges creía que un adjetivo bien puesto era una pegada y Simone Weil decía “una dificultad es un sol”. Si tengo que adjetivar, voy a buscar el adjetivo exacto sin escribir fácil ni caer en lugares comunes. Borges adjetiviza pero él no trabajaba con seres humanos sino con conceptos, que es algo totalmente distinto. Cuando se usan adjetivos fáciles uno deja de ser activo en la construcción del personaje. No hay que cerrar tan fácil. Para escribir hay que mirar mucho para que salga la luz del objeto observado.

Un escritor que sabe adjetivar es Alfredo Bryce Echenique. Bryce escribe: “mi antepasado que virreynó en el Perú”, o “ligero de equipaje, pesado de ilusiones” o “siempre he sido un iluso activo”. En el cuento de la paraguaya totalmente desnuda que le abre la puerta en París, dice: “una muchacha me abrió con una sonrisa que era también un bostezo”, y más adelante: “tenía una boca grande y atrevidamente sensual y

sonreía de oreja a oreja pero cuanto más se fijaba uno, en el fondo era con los senos que sonreía”. De los catalanes dice: “son menos catalanes de lo que aparentan”, y de un cantante: “era tan brasileño como loco”; a un bosque lo llama “prostituto” y para definir la buhardilla pobre en la que vivía, escribe: “subí solo hasta mi alta miseria”. Un personaje “se llenó borrachamente” y en una casa había “una piscina muy Esther Williams”.

En sus *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar hace una caracterología, divide a la gente según su carácter y eso lo utiliza para definir a sus personajes. Los cronopios ven lo que quieren ver, las famas son más estables y sacan partido de la experiencia; las esperanzas son inclasificables, como esas personas que te dejan vivir. El cronopio utiliza un lenguaje próximo, dice: “mamita linda”. La fama es más distante. Para marido es mejor un fama, para amante, un cronopio. Los cronopios se casan siempre con famas para equilibrar, si no, sería una sociedad anónima. La gente dice: “mi amiga es lo más cronopio que hay”. Los cronopios son desmesurados y organizan planes imposibles de cumplir. Una vecina mía quería ser fama: iba de blanco al Colón. La vida cotidiana es toda dispersión y hay que concentrarse en escuchar bien lo que dice el personaje, hacer una elección entre lo que uno oye y lo que ve: algo me va a llamar más la atención. Cuando la gente habla de cosas muy abstractas, yo necesito un cable a tierra.

Para no cerrar, para no adjetivar sin definir al personaje, se recurre a la metáfora. La metáfora es una comparación, un ir más allá. Para Felisberto, unos ojos celestes son “dos globos terráqueos”, con “córneas de tiritas marrones como hilos de tabaco”. Estas comparaciones tienen la función de unir al universo en distintas partes. También escribe de un personaje cómodo: “quiere la paz perfecta, se somete por comodidad”, de una mujer que “guarda rencores insensatos”. La metáfora me obliga a hacer un esfuerzo mental para llegar a ese personaje de otra manera, es un salto sobre el lenguaje común, un ejercicio de valentía que requiere atención extrema al personaje. La metáfora me da el tono del cuerpo y me abre el universo de un autor.

Hernández anima los objetos: “las copas estaban contentas de volver a encontrarse”, forma conjuntos de objetos y los anima. Se disocia de sus ojos cuando escribe: “me encontré mirando con odio a una casa nueva. Pensé que no debía permitir que mis ojos conozcan y guarden odio”. Él personifica todo, ¿qué se hace con los recuerdos tontos?, se pregunta. Lo mismo que con las personas tontas: “los voy a recibir y les voy a dar cabida a los recuerdos tontos”; les da lugar, realiza una selección drástica. En vez de decir que un jardín es desordenado dice: “en ese jardín las plantas no se llevaban bien”. De sí mismo dijo: “ahora seré sabio y tendré una vanidad lenta”.

Los chicos no admiten contradicciones: ser culto y loco, por ejemplo, no lo aceptan, porque si se es culto no se puede ser loco. Una mujer tiene que ser linda y buena. Una loca tiene plantas locas y no un jardín ordenado o normal, como el de cualquier vecino.

Para Felisberto, cada persona se concentra en alguna parte de su cuerpo, como Úrsula en su gordura desbordante “como los barrios que crecen en los alrededores de las ciudades”. Es en esa parte que él elige donde expone a su personaje, donde se detiene su mirada. Él no cierra con un adjetivo y nunca es tan categórico.

Al escribir no hay que dar mucha información, hay que eludir, sugerir, no explicitar. Hay que ponerse en la escritura, no dar una muestra de lo que puedo o soy capaz de hacer y listo. Se trata de entrar más en el sujeto que piensa, siente, hace, sin temor a ser sentimental o ridículo. Si no queda bien, después se poda.

No debemos engolosinarnos con las palabras, ni con los adjetivos redundantes, ni con las frases importantes. Al escribir no hay que quedarse en un concepto, hay que quedarse a unos pasos del concepto, un poco antes, sin llegar a él. Hay que darse tiempo y no cerrar. Ahí, en ese lugar antes del concepto, está la literatura, lo que nos hace ver, lo que abre ventanas. Ahí y no en la frase conclusa, inteligente, pedante. Hay que desconfiar de las frases hechas, de los lugares comunes y de los conceptos terminados.

9. CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

Hacerse una imagen de los personajes. Escribir en frío. Dosificar una parte del todo. Jerarquizar es elegir, elegir es descartar, definir es frustrarse. Cómo hablan los personajes. El juicio ético como obstáculo. Perdonar y perdonarse. Superar la sensación de ridículo. Cómo armaba Stevenson personajes. El adolescente de Kafka. Cómo se mueve, cómo habla un personaje. Lo que dice y lo que no dice. Lo que dice sin convicción. El “yo” impersonal. Comprender es perdonar. El humor es perdonabilidad. El “yo” ficticio. Caracteres de Teofrasto. El monólogo. El hombre común de Erskine Caldwell. Personajes en acción o novelas de ideas. Personajes contradictorios. Observar con ecuanimidad. Un personaje en su contexto. Los nombres de los personajes.

Para que el lector perciba a los personajes, me debo hacer yo misma una imagen de ellos. Turguénev decía que jamás había empezado un relato sin tener una imagen clara de sus personajes. Es por eso que los personajes de Turguénev existen, tienen vida. También Anton Chéjov trabajaba “en frío”: recién cuando la idea y la caracterización de sus personajes estaban suficientemente claros en su mente, se sentaba a escribir y el texto le salía de un tirón. Hemingway, por ejemplo, es un experimentador, para escribir se hace torero o pescador.

Yo no soy una experimentadora, soy una persona que mira. No experimento en sentido de introducir yo misma novedades. Los cambios importantes son conscientes. Por eso corrijo poco. Lo que no sirve lo tiro. Yo sigo el consejo de Míjail Chejov, el actor, en el que creo absolutamente: dejar de lado el contenido de lo que dice el personaje para atender a cómo lo dice, mirar del personaje cómo se mueve, cómo camina, cómo calla, etcétera. Lo que alguien dice, en materia de juicios valorativos, ideológicos, entra en el circuito de su clase social, grupos de pertenencia. Todos escuchamos más o menos las mismas radios, leemos los mismos diarios, por lo tanto la mayoría de las veces nuestros comentarios, que pretenden ser muy personales, no lo son. A mí me interesa la especificidad de las personas. Para poder captar algo tengo

que poner un poco de distancia, porque no creo que sea necesariamente la actitud general de la literatura. Para escribir debo aprender a dosificar una parte dentro del todo, porque no todo es interesante, de vez en cuando uno mecha algo que le llama la atención. Si todo es interesante, entonces escribir se vuelve una tarea muy pedante. Jerarquizar es elegir, elegir es descartar, definir es frustrarse.

El lector no puede hacerse cargo de los detalles que sólo le interesan al que escribe. Morosoli sabía mucho de sus personajes camperos, pero no lo escribía todo; si lo hubiera hecho, habría escrito ensayo. Hay algo que me llama la atención en una persona, un animal, un lugar (un lugar puede ser el personaje de mi texto), puede ser un detalle, un tono al hablar, una expresión o una frase recurrente. Lo que dice el personaje tiene que ser algo propio del personaje porque subraya su forma. Mijail Chéjov decía: “Reparen en los ademanes, en el andar de las personas, en qué forma más expresiva hablan ellas de su voluntad o su falta de voluntad. Escuchen con qué falta de convicción dicen las personas palabras convincentes. La palabra de la gente tiene sentido y sonido. Escuchen el sentido, y no conocerán a las personas. Escuchen el sonido, y conocerán a las personas”.

Chéjov se interesa por el “cómo”. En el discurso del enamorado observa los signos del cuerpo, cómo y con qué vehemencia dicen las cosas. Eso delata un estado especial que va a caracterizar al personaje que yo elija. Chéjov tenía una técnica para acceder a eso que sólo es propio de ese personaje: “resto el contenido racional de la persona que habla y no escucho lo que dice sino cómo lo dice. Entonces, muy rápido se pone de manifiesto la sinceridad o la falta de sinceridad de su discurso (...) a menudo el fin no coincide con el sentido de las palabras pronunciadas”. No tengo por qué ser siempre consciente de por qué me llama la atención un detalle o una característica en el personaje. Es como enamorarse: uno se mete con el personaje y no se pregunta el porqué. Después de un tiempo sí, y ahí es cuando viene el proceso de elaboración.

Yo no puedo escribir con antipatías, ni me interesa desarrollar ideas. Me interesa más cómo se mueven, cómo hablan los personajes, de qué modo particular y con qué tono dicen una cosa. Lo que piensa la gente es muy relativo. No hay grandes verdades en materia de ideas; en general, o no tenemos muchas ideas o lo que decimos es bastante circular y reiterado.

A mí me gustan los paraguayos porque son entusiastas, me gusta su vitalidad, su optimismo y su lenguaje. Por lo general, no son depresivos, ni melancólicos. Tienen una actitud perdonavidas que no tenemos los argentinos y eso es algo que admiro, que me cae muy simpático. Una vez estuve de visita en casa de un gran poeta paraguayo, un señor ya grande. Todas las ventanas del living estaban abiertas, hacía un poco de frío porque era invierno y corría mucho aire. Cuando le pregunté el porqué, me explicó que la empleada tenía por costumbre abrir las ventanas todas las mañanas. Me di cuenta de que él también sentía algo de frío. Y cuando yo, argentina, estaba a punto de quejarme,

él dijo, con mucha simpleza: “es que son nómades”. Esa capacidad de ponerse en el lugar del otro, de perdonar, me parece admirable.

Un obstáculo para armar personajes es el juicio ético. Hay que mirar al personaje con simpatía, perdonarlo, perdonarse y no juzgarlo. Tratar de objetivar. Es un proceso, como el desenamoramiento: si me pongo en víctima no consigo la distancia como para poder observarme. Si me observo surge algo nuevo, un dato de cómo soy yo. Sobre todo para poder componer personajes de otros niveles sociales debo superar el juicio ético, separarme de mis convicciones. Si voy a elegir un personaje de otro sector social debo acompañarlo u observarlo y ver qué opiniones emite. No debo, en ese caso, objetar su sistema de valores ni ubicarme en un nivel superior, que me alejaría de mi propia elección del personaje. Para describirlo es necesario que yo mantenga como narrador una estabilidad de ánimo. Si el personaje me aburre es porque me aburre de mí misma. Debo aprender a no “tenerme harta”.

Cuando uno mismo es el personaje, hay que tratar de superar la sensación de ridículo. El impulso inicial para describir un personaje parte de mí, pero conviene tener una imagen previa. Si describo una fiesta, una pelea de pareja, salgo de mi puesto y mando a un “delegado” mío. Ese va a ser mi personaje, mi “otro yo”, al que le pongo nombre y lo construyo según mis características y con mi sensibilidad.

Stevenson tenía otra forma de armar personajes. Él usaba las cualidades de un amigo o conocido y las transponía a otro que estaba lejos. Este es un camino más difícil, pero también posible. Para esto hay que tener mucho conocimiento de otro medio o de otra época, de otra situación o clase social. Italo Svevo, un italiano de principios del siglo XX amigo de Joyce, ponía en el personaje sus propios sentimientos.

Uno puede imaginarse qué pueden haber sido en otro tiempo los vecinos o los conocidos. El kioskero al que le compro cigarrillos, por ejemplo, me da la sensación de ser un preso recuperado a medias. Me imagino cómo actúa mi vecina en la calle o cómo cocina, cómo se comporta su marido en la casa, que seguramente es muy diferente de cómo lo hace en el pasillo o en una reunión de consorcio.

Hay un personaje que a mí me gusta mucho, fue un amigo que tuve, al que le gustaba pulir cosas pequeñas. A mi papá le gustaba lustrar zapatos, es otra cosa, este amigo conservaba cosas para repararlas. Cuando trabajaba no se inmutaba jamás por los ruidos exteriores, él pulía objetos pequeños y de repente, transmitía los comunicados más inverosímiles. Una vez estábamos en la playa, cuando vino y me dijo: “a una señora le picó una aguaviva en la concha”, lo dijo sin inmutarse. Permanecía siempre dentro de sí mismo. Si ponía algo en la heladera, seguro que sacaba otra cosa, como para equilibrar.

Hay personas que dicen: “yo soy así”, o “este soy yo”, y de esa forma acotan las posibilidades. Se puede hacer de todo, cada uno tiene sus personajes y debe trabajar

ese terreno. Una vecina de mi edificio cree en todo lo que está de moda, desde el tarot hasta el canto gregoriano, en ella hay una tensión entre las convenciones emparentada con una imaginación desbordante. Ella cree que para cada ocasión hay que vestirse de una determinada manera y trata de que el trajecito engame con los silloncitos beige. Es como una muñequita que se viste y se desviste a sí misma. Tiene la creencia de que puede ser cualquier cosa a cualquier edad. A los 50 años se le ocurrió que podía ser madre y se pasó dos meses mirando ropita de bebé. Quiere trepar socialmente, pero no sabe cómo arar esa trenza de relaciones necesarias para llegar “arriba”, adonde ella cree que hay que llegar. Otro día viene y dice: “lo mío es la acupuntura”. Tiene continuamente definiciones transitorias de sí misma; usa buena ropa pero su habitación es la de una cocoliche. Si tuviera que usarla como personaje, la pondría en una chica de pueblo que viene a la ciudad.

Kafka vivía muy inmerso en sí mismo, de adolescente se sentía mero cuerpo, vivía en un mar de cavilaciones, creyendo que las notas de la escuela no servían para nada. A pesar de eso, era obstinado y conseguía lo que quería. Se miraba al espejo, se veía débil, feo, pero no tanto, porque si no, los demás deberían haber reaccionado a su “estado de monstruo”. Kafka oscilaba permanentemente y buscaba crearse un lugar entre los hombres “cuyo poder de atracción es monstruoso”. Trataba de ponerse de novio, hacía jardinería, trabajos manuales, pensaba en emigrar a Palestina; consiguió una casa en Praga para conquistar no sólo la soledad sino la independencia que él veía necesarias para convertirse en un hombre “maduro y vivo”.

Para armar personajes debo tener en cuenta la forma de moverse y la forma en que hablan, lo que dicen y lo que no dicen, lo que dicen sin convicción y lo que ocultan. Cuando la respuesta es el silencio, observo lo que hacen sus ojos mientras el personaje calla. Cuando habla, tomo en cuenta cómo arma el discurso; si cuando tira una “verdad” mira hacia abajo para que no descubran su inseguridad, o cuando mira y con los ojos pide que lo perdonen, cuando su mirada es desesperada o ausente, si mira de costado o tiene mirada de que pase algo. Buscamos entender la visión que cada persona tiene de sí misma, cómo se viste, cómo se instrumenta, cómo se produce.

Nunca es suficiente la atención que le damos al personaje. Hay que ejercitarse en atender un rostro, una sensación. Hay un compromiso con el personaje. Es interesante observar, por ejemplo, cómo le cambia la cara a la gente a lo largo del día. Algunos aparecen por la mañana como aparece el sol. Las caras van cambiando según los sucesos y el tiempo. Melville escribe de Bartleby, uno de sus personajes: “por la mañana su cara era de un tono ligeramente rosado, pero después de las doce del mediodía, su hora de comer, se le encendía como una parrilla llena de brasas navideñas y continuaba llameando con un gradual apagamiento hasta las seis en punto de la tarde; después ya no volvía a ver más al propietario de aquel rostro que, alcanzando su punto álgido con el sol, parecía ponerse con él, elevarse, culminar y apagarse hasta el día

siguiente, con la misma regularidad e idéntica gloria”. Bartleby es siempre igual a sí mismo, su figura es “pálidamente pulcra, lamentablemente respetable, incurablemente solitaria”, él siempre está ahí, siempre está presente, no se altera, es eternamente igual a sí mismo, es esquizo y no se lo puede suponer con pasiones. El narrador supone que no tiene vida privada y se ha quedado a vivir en la oficina. Cuando le piden que haga un trabajo, contesta: “preferiría no hacerlo”. “Preferiría” es una palabra vaga, que sin embargo define a un carácter irreductible, como muchos personajes del siglo XIX. En nuestra época sería difícil armar un personaje así porque somos más cambiables.

Lucio Mansilla se mira al espejo y se ve lindo, pero se dice a sí mismo que le falta sentido común, porque se mete en cosas que lo exceden: le enseña Platón a un analfabeto. Mansilla sabe que esto es algo desatinado pero tiene sentido del humor; se ve a sí mismo actuar de esa manera y se perdona. Henry James le hace decir a un personaje: “si tan sólo miramos en la forma adecuada, y que no se trata de odiar o amar sino que únicamente deberíamos tratar de comprender. Comprender es perdonar”. La capacidad de guardar rencor es más del esclavo que del amo. Si respondo con ira desmedida me pongo en una situación de sometimiento a los hechos.

¿Cómo hago como autor para ponerme a mí mismo dentro de un cuento? Me pongo de ventrílocuo en un personaje parecido y no parecido, un “yo” ficticio que me da una visión más panorámica. Henry James se ponía adentro del personaje y de esta manera era capaz de ver toda la situación, tener un panorama general de la trama.

Erskine Caldwell armaba sus personajes con dos o tres frases. Conocía bien el discurso de los predicadores del Sur de Norteamérica, que iban de pueblo en pueblo con sus verdades de la Biblia. No pertenecía a los círculos literarios de la época y escribía con sinceridad y muy cerca del hombre común, en los mundos pequeños de las aldeas. Trabajó el monólogo y supo meterse él mismo en sus personajes, en los que puso sus propias experiencias, aunque con una objetividad que le hacía parecer fuera de ellos. Habla de los negros sin dogmas, mostrando las diferencias y las relaciones entre blancos y negros a partir de los hechos, sin estigmatizarlos.

Para armar personajes es importante observar y saber observarse. Por ejemplo, si me cocino o no me cocino. Cuando lo hago, siento que el universo está en orden. En el cuento “El cocodrilo”, Felisberto Hernández dice: “Me puse a llorar como una forma nueva de pulsar el mundo”. La sensación de convertirse en otra persona es un ejercicio saludable: cambiamos y vemos de qué manera reaccionan los otros, me observo y observo a los demás. Santiago Roncagliolo escribe desde la perspectiva de un gato que espera: “A veces aparecía en casa alguien nuevo, pero seguramente era producido por el umbral. En el umbral, todos los de la casa desaparecían por la mañana y eran reproducidos por la tarde para cuidar de él”.

O. Henry tiene mucha simpatía hacia sus propios personajes; Dorothy Parker, al contrario, es más distante. Pero los dos tienen algo en común: ambos son perdonavidas.

Aceptan al personaje que se pasa todo el año ahorrando para vestirse de dama o caballero, algo que un autor argentino no permitiría, ya que somos moralistas y bajalíneas. Mientras nosotros juzgamos, O. Henry observa con simpatía, no le teme a la vulgaridad, porque la vulgaridad puede ser potente. Ellos rescatan al personaje sin juzgarlo. Los norteamericanos también se distinguen del resto de los escritores porque ven a sus personajes en acción y no atravesando problemas morales internos o bodrios inenarrables. Escriben novelas de personajes en acción, al contrario de los escritores europeos que hacen novelas de ideas.

Un error es idealizar al personaje, como cuando planteamos a los pobres. Idealizar a un personaje es alejarlo, lo alejo de mi sentimiento real. Y esto sirve para un personaje, para una persona o para el amor. Lo interesante es la ambigüedad. Una cosa es idealizar y otra caracterizar. El peruano Luis Loayza hace una serie de retratos de personajes a partir de sus características más específicas. Cuando describe al avaro, al que retiene dinero, poder o amor, dice: “este poder es lo que me agrada sobre todo porque el poder se destruye cuando se emplea. Es como en el amor: tiene más dominio sobre la mujer el que no va con ella; es mejor amante el solitario”. El avaro no actualiza lo que tiene, para él es más interesante la posesión del dinero como potencia, como algo intocado, que la posibilidad que le daría ese dinero. Esto tiene que ver con una fantasía de eternidad: se guarda para la eternidad, para ser eterno, porque el que no concreta fantasea con un futuro posible. Si no actualizo nada, el tiempo no pasa. Lo interesante es que no todos somos avaros de las mismas cosas. Podemos ser avaros de la propia intimidad y ser generosos para afuera. El avaro es siempre esclavo de una sola cosa.

Teofrasto, que nació en el año 372 y fue discípulo de Aristóteles, trabajó los caracteres en diferentes épocas. Él decía que el carácter era la marca que dejaba un instrumento; ahora diríamos “tipología”. En esa época, la vida pública tenía lugar en la calle y se podía ver de todo. Lo interesante es que entre sus caracteres no pone ningún vicio mayor (no matar, no robar, etc.), describe al rústico (hoy lo llamaríamos desvergonzado o desfachatado) como el que no tiene en cuenta la crítica social. Ahí podemos ver también al hippismo, al que usa pantalones viejos o se limpia los mocos en la túnica adrede, para chocar. Del inoportuno dice que la oportunidad tiene que ver con la adecuación. El inoportuno es el que hace algo inadecuado, como ponerse a bailar antes de que sirvan la bebida. También define al supersticioso, al vanidoso, al cobarde, al avaro, al altanero, que es distinto del vanidoso porque se permite además ser orgulloso. El vanidoso es el que cuando se le muere el perrito dice: “era de raza”. En Teofrasto es interesante la distinción de los matices, él distingue al mentiroso del novelero y del charlatán. El torpe es el que hace todo mal; el insatisfecho está descontento con la propia suerte, el que encuentra siempre un “pero”, como los que se quejan de que las veredas están rotas y a todo le ven el defecto. Es diferente de la

insatisfacción con uno mismo; el insatisfecho de los otros lo está porque el mundo no es como él lo quiere o se imagina. El entrometido quiere hacer favores y le sale todo mal. Hay personas que creen que la palabra engendra hechos reales y se autoconvencen de que tienen razón. El altanero dice: “no tengo tiempo”, “no tengo lugar”; es el que no se deja ver cuando come, porque le parece la cosa más animal de una persona. En el monólogo podemos desarrollar estos caracteres: “tuve suerte con tal cosa pero mala suerte con otra”. Podemos partir de uno de esos caracteres y escribir sobre las cosas más simples, las de la casa o sobre una máquina que no funciona y así.

Dorothy Parker hace una historia de una pavada, de un desliz, de lo fortuito que le puede ocurrir a un personaje. Les hace decir: “justo a mí me tiene que pasar esto”, sus personajes viven ese percance con una sensación de eternidad: una fiebre dura años, una espera es eterna, un embarazo interminable. Ella juega con las fantasías y con los reproches que se hacen a sí mismos sus personajes y para esto utiliza diálogos elusivos y alusivos, nunca usa diálogos directos. Como mis tías, que cuando yo me ponía una blusa muy escotada no me decían: “tu blusa es muy escotada”. Ellas decían: “¿no estás poco abrigada?”.

Es importante saber colocar a los personajes en un lugar o una escena, observar lo que le pasa a la gente y lo que dice que le pasa, que son cosas diferentes. Hay expresiones que la gente usa, como cuando dicen: “comportate como una hija”, “sé un poco más madura”, “más respeto que soy tu madre”. Pero uno no madura parejo ni es siempre el mismo. No estar ubicado, o ser una desubicada, tiene que ver con el concepto sociológico de “lo otro”.

Si no soy capaz de observar, si no puedo quedarme en esa sensación que me llamó la atención, es porque no soporto algo o no me soporto a mí mismo. Esto revela un aspecto mío que no quiero o no puedo mostrar. Se produce una sensación de incomodidad de la que quiero salir rápidamente. Si un hecho me irrita, como cuando alguien miente o engaña, no debo ponerme en el que juzga y decir: “¡qué barbaridad!”. Para escribir debo observar con la misma ecuanimidad al animal y al que le pega al animal. Si creo que mi “yo” se siente enfadado, si me quedo en acusar y en defensora, no puedo escribir. Como Chéjov, que describe a la niñerita de trece años pasada de sueño, cargada de trabajo: ella mata al bebé pero Chéjov no la juzga, él mira el mal que hay en el mundo con ecuanimidad y equilibrio.

Cuando escribo debo quedarme con lo que más me llega y debo ir a lo más profundo de los personajes, a sus sentimientos. Si estoy relatando un lugar, un viaje, debo centrarme en lo que más me llegó a mí de ese lugar. Mi destino es seguir ese rumbo. Yo me siento mejor en el campo, pero ¿qué es lo que más me gusta? ¿Adónde va la dirección de uno cuando elige un personaje o un tema? Uno tiene un número recortado de personajes y hay que saber cuáles son esos personajes.

Si empiezo con un contexto, el personaje queda más armonizado, más ubicado. Ubicando al personaje ya le doy cierta realidad aparente. Y después tengo que inventarle el modo de hablar, de expresarse. Plantear un buen contexto para el personaje significa que la figura me quede situada en una determinada dimensión. Una alumna escribió sobre su abuela: “nunca cerraba la puerta”. Si antes de esa frase describo la habitación, si ordeno el texto, eso me ayudará a ver esa puerta que la abuela nunca cerraba. Hay que situarse en un contexto, ordenar los pensamientos para que queden ordenados para los demás, es una cortesía para el lector, decir dónde estoy y dónde está mi personaje. Si no lo hago, sólo me queda la noticia abstracta. A Manuel Puig, en Villegas, le tienen bronca por lo que reveló. “No es él quien escribió todo eso”, dicen, “es la mamá que se lo contó”.

Los nombres de los personajes, como los títulos de los libros, son importantes para definirlos. Cuando encontré el nombre es porque tomé el rumbo. El título del cuento “Linda Iris, ¿tú me amas?”, de Germán Castro Caycedo, ya dice mucho del personaje que va a tratar. Hay que intentar no contagiarse con los nombres de moda. Los chicos se inventan nombres que les hubiera gustado tener. ¿Cómo habría sido yo con otro nombre? Ese es también un tema válido para escribir.

10. EL PRIMER PERSONAJE

El primer personaje somos nosotros mismos. Ir a lo comunicable. Examinarse a partir de los hábitos. Un “yo” adecuado a las circunstancias. El “yo” impersonal. El mundo propio de cada uno. Preguntas que nos planteamos. Hábitos. Relaciones. Cuidar a los otros. Efectos. Discurso interno. Distinguir sensaciones. Formas de ser. Desagrado y dolor. Variaciones de ánimo. Imaginaciones. Fantasías cómicas o disparatadas. El discurso desbocado. Tomar decisiones. Aprender a esperar.

El primer personaje, el que tenemos más a mano, somos nosotros mismos. No todas las experiencias íntimas son comunicables y si escribo, debo ir a lo comunicable. Nos examinamos a partir de nuestros hábitos. Un hábito te constituye. Existen situaciones en las que yo soy el personaje, pero soy un personaje adecuado a las circunstancias: soy otro, tengo otro contexto o me desempeño de una manera distinta. “Yo” soy varios: en un amor pasado yo era otra, también en la infancia, o cuando no hago algo muy rutinizado, como un viaje. Cuando yo soy el personaje debo intentar desprenderme de lo personal, adquirir un “yo” impersonal.

¿En qué consiste el mundo propio de cada uno? Es propio en la medida en que no coincide con el de los demás. Uno puede ser determinante o drástico, fuerte o vulnerable, aguantador, obstinado o falta de flexibilidad, puede ser chismoso, o transparente... ¿Qué esfuerzo hace uno en una reunión para acercarse a un grupo? ¿Cómo y en qué rol nos acercamos? ¿Cómo otras personas se acercan? ¿Cómo reaccionamos cuando se nos alaba o se nos denigra por algo que consideramos equivocado? Son cosas que todos tenemos y preguntas que podemos plantearnos. A veces son los demás los que nos dan una punta de nuestra forma de ser o nuestro comportamiento.

Hay diferentes temas para observar en uno mismo y que pueden servir como material de escritura. Algunos ejemplos son:

- La relación con el propio dolor.

- Los hábitos conversacionales.
- La relación con la espera, con el tiempo.
- El encuentro con otros.
- El cuidado de la amistad: no tocar ciertos temas.
- El efecto que en uno produce una conversación abortada.
- El discurso interno que practicamos cuando criticamos al otro, armando pensamientos desbocados.
- El querer escaparse de una situación.
- La sensación de no poder comunicarse de una forma más profunda con los otros.
- La propia irritación, alivio o sorpresa cuando un hábito se corta, como tener que viajar más temprano (algo que puede provocar el diluvio universal u otra sensación de catástrofe).
 - Ser de una manera (puntual, por ejemplo) pero admirar a gente diferente (al impuntual que se las arregla para quedar bien aunque llegue tarde a todos lados); o el ordenado frente al desordenado, el tranquilo versus el apasionado, etc.
 - El desagrado por el doble o el farsante (cuando alguien se comporta como uno, usa la misma ropa, tiene los mismos gestos o repite las palabras de uno, etc.).
 - Distinción entre tipos diferentes de malestar: el que me ocasiona el cigarro o el vino o la relación conmigo mismo.
 - Cuando nos infligimos a nosotros mismos un dolor y observamos en qué estado de ánimo reaccionamos según ese dolor.
 - Comprar boludeces.
 - El mal de amor.
 - Recordar la historia de haber hecho algún esfuerzo para hacerme o volverme de una determinada manera: estudiar latín, pastelería, andinismo...
 - Observar las variaciones de ánimo según uno se vuelva dispensivo u ahorrativo.
 - Imaginaciones: pensar que un pensamiento es el mejor del mundo. También sirve lo contrario.
 - Tomar decisiones: tener ciertas certezas.
 - Formas de sobrevivir.
 - Observar morales que uno mismo se impone.
 - Propinarse premios o castigos.
 - Lo que nos señalan otros de nosotros mismos.
 - La atención que hay que tener para observar un fenómeno.
 - Tener fantasías cómicas: estar en una situación límite (como una inundación) y contar su vida. Confrontar una circunstancia catastrófica con los deseos.

Cuando nuestro mundo interior es el tema de la escritura, debemos ser capaces de provocar un discurso desbocado. Puede suceder que uno mismo no encuentra el centro, el eje de la historia, lo que quiere contar. Cuando la cuenta a otro, a veces funciona mejor y es más creíble contada que escrita. Lo más difícil en la vida es tomar decisiones; y para armar personajes y quedarse en ese personaje y en la historia que elegí contar, hay que entrenarse, disciplinarse, hacer cosas que duren más de una hora. Es necesario entrenar la capacidad de escribir, llevarla a un hábito. Y también aprender a esperar. Esto sirve para cualquier actividad, como regar las plantas, cocinar o escribir un cuento.

11. LA VERDAD SE ARMA EN EL DIÁLOGO

Capacidad de dialogar. Monologuistas o dialoguistas. Necesidad de autoexpresarse. No tomarse a uno mismo tan en serio. “Nosotros” versus “ellos”. El efecto tragedia. La distancia necesaria. Cómo hablan los personajes. No idealizar a los personajes. Dar vida a los personajes. La insensatez de las tramas. Las ideas deben estar al servicio del diálogo. La trama se arruina por precipitación. Diálogos de complicidad y diálogos de contraste. Temas para armar diálogos.

Para Sócrates, la verdad se arma en el diálogo con sus discípulos. En la democracia griega uno es parte de un todo, la verdad se busca entre todos. El que dialoga, desarrolla su capacidad de proyectarse en los otros y vence por convicción. En la perspectiva troyana el hombre se pone en el lugar del otro, pero para eso, para ponerme en el lugar del otro, tengo que escucharlo. La falta de diálogo implica falta de justicia. Todo tiene que ver con el espacio común.

Nuestros mejores escritores son monologuistas. La novela argentina es monológica y no dialógica como la norteamericana. El único que dialoga acá es Puig. ¿Por qué dialogamos mal los argentinos? No nos escuchamos, mientras el otro habla estamos esperando para intervenir. Por lo general, en vez de escuchar, los argentinos tomamos partido. No sabemos dialogar porque nos sentimos descalificados y buscamos compensarnos: “Yo soy...”, “Yo creo...”. Hay que aprender a tomarse a uno mismo en solfa y no tan seriamente. Aquí impera una necesidad muy fuerte de autoexpresarse. Dialogar debería ser tanto o más importante que la necesidad de expresarnos. ¿Tanta necesidad hay de decir cosas importantes? Decimos pavadas, continuamente.

Escribir diálogos trata sobre escuchar y no de inventar, el diálogo debe estar al servicio del personaje y no ser demostrativo. El diálogo en Grecia nació con la paridad pero nosotros no nos sentimos pares, sino cada uno es un centro extraordinario. Queremos ser el centro del queque[5] y ahí aparece el Narciso: no queremos ser parte de un todo, queremos ser el todo. Somos ambiciosos por una carencia de comunicación y de expresión. Siempre estamos al borde de la demostración, como el alumno o el que

hace preguntas en las conferencias: no preguntan para saber sino para demostrar lo que saben. Nos imponemos la obligación de saber, quizás porque tememos pasar por estúpidos. Pero la literatura no sirve para demostrar nada.

Isidoro Blaisten decía “en el campo son así”, él se imagina cómo es la gente de campo pero no se dispone a mirar para ver quién es el otro. Entonces ahí sale la parte negadora, porque hay un desprecio en ese no mirar, el que escribe recurre a un pobre arquetípico, imaginado, que no es el pobre real. Prefiere su imaginación a la observación porque es más fácil hacer un juicio de valor. Pero para escribir me tengo que poner en el lugar del otro y en su contexto. Claro que hay un límite, a veces uno no puede ponerse del todo en el lugar del personaje porque hay un algo, un secreto, lo no dicho, que no se puede usurpar.

Cuando un escritor no registra cómo hablan las personas es porque está ebrio de su propio lenguaje. No hay que escribir declarativamente. Hay que practicar el diálogo y agilizarlo, darle mucha importancia a la filtración del lenguaje que viene del otro lado dejando a un costado las palabras complicadas, lo finisecular y los rizomas. El autodomínio tiene que ver con el autocuidado, con la responsabilidad de los propios actos y con la soberanía que uno tiene de sí mismo. Tanto el superyó como el miedo anulan el diálogo. A veces necesitamos de un diálogo más profundo que no llega por falta de tiempo o por pudor. Mientras dialogamos de boludeces, despreciamos al otro y también al personaje.

Esta es una sociedad de inmigrantes, italianos, judíos, etc., y cuando no se puede rescatar la igualdad, se rescatan elementos heroicos. Es una transgresión cuando la gente dice: le gané, vencí, ya sea en una discusión o cuando manejas un auto o al cruzar la calle. Vivimos en la cultura de la eficacia. La democracia, en cambio, es más aburrida y más trabajosa.

El “nosotros” implica pertenencia de grupo. Cuando hablamos en plural estamos planteando la dicotomía del “nosotros versus ellos”, nosotros las víctimas y ellos, los otros, los que mandan, los que tienen el poder, los culpables. Se busca un chivo expiatorio para personalizar al responsable. Cuando hablamos de “nosotros” tampoco nos sentimos pares sino que cada uno, otra vez, tiende a verse como un ser extraordinario. Atacar y defenderse es no buscar el diálogo y, en ese sentido, decir la verdad equivale a ser buchón, alcahuete.

Hay gente que valoriza el espíritu de sufrimiento y el mal humor, que tienen que ver con el efecto tragedia. Para Nietzsche, “la tragedia habla de lo inevitable, lo incurable, lo inescrutable en el destino humano”. Platón repudia la tragedia por su desmesura, él creía que se trataba de un espectáculo desaforado, preguntaba “¿qué palabras han salido del cerco de tu boca?”. Puede haber desmesura también en el callar, como Prometeo, que no quiere hablar: “eres el dueño de tu silencio”. Dos personas que pelean son fuerzas en pugna y el juez es un tercero que modera las fuerzas. Entonces

aparece la idea de justicia humana, que es diferente a la justicia divina. Si los Dioses quieren comunicarse con los humanos lo harían durante el día y elegirían a receptores como Aristóteles.

El diálogo es un terreno resbaladizo entre uno y el otro y requiere una distancia enorme donde hay que tomar partido. Para hacer diálogo se necesita de más distancia que para armar personajes. Acá decimos: “obvio”, “seguro”, “listo”... pero eso equivale a una pérdida del ejercicio del diálogo. Ya no hay más diálogo de ideas ni se pueden poner ideas de un autor en el diálogo. En el diálogo habla el personaje en su forma más definitoria.

Cuando hablo, cuando dialogo, tengo que ser lo más sintético posible, salvo que sea la palabra la que se identifique con el personaje. Pero la imaginación tiene sus leyes. Escribir es ver. Y cuando estamos más cerca, vemos más. Escribir es como hablar, es decantar, hacer síntesis. Pero la síntesis también es la muerte. El diálogo es el recorte de un momento, no quiere abarcar toda la vida.

¿De dónde viene la capacidad de diálogo? Viene de no idealizar a los personajes. Si los idealizo, los controlo y los alejo. Cuando idealizo, cuando estilizo al personaje, tengo más presente lo que yo construyo, lo que yo pienso y no lo que hace el personaje, ni lo que dice. Hay que saber escuchar lo que dice la gente y cómo lo dice, estar pendientes de las expresiones que la gente usa. Es más importante el tono, el “cómo lo dicen”, que lo que dicen. En ese “cómo” se ve al personaje. Horacio Quiroga decía: “escucha a tus personajes. No los obligues a decir lo que no quieren o no pueden. Si lo que dicen te sorprende, entonces funciona”. La piedra de toque para medir al buen escritor es el diálogo. Si sabe dialogar es porque tiene oído para sus personajes, los oye, les da lugar, los deja actuar. Les da vida. Si soy muy controladora, muy superyó, no me puedo acercar a mi personaje. Hay que rescatar al personaje sin juzgarlo, como los norteamericanos, que no le temen a la vulgaridad.

En el diálogo, todos tienen un poco de razón. Aparecen argumentos, contra-argumentos, opiniones. Wernicke sabe dialogar y Juan José Morosoli ofrece buenos ejemplos de diálogo entre gauchos. Saki, Erskine Caldwell y Leonardo Sciascia tienen cuentos y novelas dialogadas, donde el diálogo viene siempre acompañado del lenguaje de los signos. No nos valemos sólo del mensaje racional. La mirada, el tono, todo lo que surge en el diálogo nos da pautas. Las intuiciones, las percepciones o las corazonadas pueden modificar las palabras de un diálogo. Como decía Chéjov, hay que tener en cuenta lo que la gente dice y cómo lo dice o la poca convicción con que la gente emite una convicción. El diálogo es sólo un aspecto del personaje y no lo agota.

¿De dónde viene la insensatez de las tramas? Viene de creer que la literatura es otra cosa que la vida, que se ubica en algún lugar superior. Pensamos que el diálogo es algo valioso, lleno de ideas fantásticas, intelectuales e iluminadoras. Pero al hacer un diálogo no se pueden poner pensamientos internos. En el diálogo se muestra la

conducta, la acción, lo que ella y él hacen para que avance la novela. Las ideas deben estar al servicio del diálogo y no al revés. Es insensato que en una novela o en un cuento yo haga que mis personajes, un hombre y una mujer, por ejemplo, hablen cada noche de temas diferentes e interesantes. La realidad no es así. El ser humano es un bicho de hábitos, las conversaciones por lo general se basan en las preocupaciones inmediatas. Esto tiene que ver con la maduración de un personaje, de una persona o de un amor.

Muchas veces la trama se arruina por precipitación. Se pierde por impaciencia, por ansiedad. Hay que pensar la trama, no escribir por capricho, no anunciar lo que después va a estar manifiesto. Al escribir hay que tratar de no querer matar dos pájaros de un tiro. Cuando precipito algo y no me ocupo de los procesos menudos que van pasando, cuando no escucho a mis personajes, me queda una trama de cajón que no dice nada. De lo que me tengo que valer para escribir diálogos es del lenguaje de los personajes. Hay diálogos de complicidad y diálogos de contraste, de competencia, está el diálogo copador y el de aproximación, entre los muchos temas que hay para armar diálogos.

Temas para armar diálogos:

- Diálogo de competencia: por los viajes que uno ha hecho, por las operaciones, por la educación de los chicos o los perros. Una señora en el lavadero decía: “mi perro sabe representar trescientos conceptos diferentes. A ver, hacé de perro malo. Ponete triste...”. Hay gente que compite por novedades o por chismes políticos. En ese tipo de conversaciones siempre circula el poder, el demostrar quién sabe más. En estos diálogos priman las relaciones de poder o de dominio: una persona se queda con la última palabra. Nos atontamos cuando alguien se nos presenta más poderoso. Diálogo entre señoras mayores: hablan casi siempre de enfermedades, pujan por estar más enfermas, hablan de sus operaciones.

- Está el diálogo del copador, como cuando decís algo y el otro te copa el discurso: “yo fui al Brasil”, “yo también”; ahí se establecen superioridades. No es el “solo” sino el “también”, el “te digo más”. El otro le ve una veta más que vos.

- Diálogo entre borrachos, donde puede haber reiteraciones de cariño mezclado con un viejo rencor: “siempre va a ser así, como ahora”.

- Diálogos entre los que quieren dejar de fumar o de beber. Tienen que ver con la caída, la culpa y la redención: “¿cuánto fumás?”, “hoy fumé uno solo”, “¡ah! ¡vamos adelante!”. O como el dentista que se bañaba cinco veces por día para no fumar. O el hombre que se compró una quinta y decía que sin un vaso de whisky y un cigarrillo no

podía disfrutar los atardeceres. O cuando preguntan cuál es el cigarrillo más importante del día.

- Diálogos de aproximación, durante un viaje con una persona desconocida o cuando se habla sobre el clima o el horóscopo, el diálogo en un avión o en un micro, como cuando viajás a la basílica de Luján y la gente va tanteando si sos creyente. O como antes, cuando te sacaban a bailar. La gente tatea: el diálogo de ascensor o con un taxista: “¡qué calor!”, dice uno y el otro “¿y qué pretende?, ¿es verano!”.

- Diálogo de contraste entre el campo y la ciudad. Como cuando estuve en Amaicha y le hice al carnicero una pregunta existencial: “¿el chanchito sabe cuando lo van a matar?”, pero el carnicero mataba chanchos todos los días; o el tiempo de los pueblos pequeños, que es otro: “¿no está el diariero?”, “ayer estaba”, contestan, o: “sabe venir”, o “está queriendo venir”. La gente de ciudad es impositiva con el tiempo pero en los pueblos las noticias llegan tarde o de una manera ralentizada y tampoco les importa.

- Diálogo entre una histérica y un depresivo; o al revés, una depresiva y un histérico: “yo en la pieza tengo frío”, “ponete la estufa”, “está rota”, “decile a los chicos que te la arreglen”. Son diálogos sin destino porque no se puede pasar la perspectiva de uno a otro. En el fondo, eso quiere decir que no nos podemos entender.

- Diálogo de mujeres que hablan sobre sus maridos o sus hijos.

- Los diálogos entre los chicos son lindos cuando uno puede conectarse consigo mismo. Tienen interrogantes como: “¿por qué dormimos acostados en una cama?”. Para un chico esa es una pregunta importante, o: “¿por qué hay animales que duermen parados?”. Antes los grandes se divertían con los chicos. Las arvejas no venían peladas, estaban en las chauchas y mi papá ponía monedas adentro de las chauchas para divertirse con nosotros.

- Diálogo entre una madre y su hijo. Como cuando un adulto intenta explicar cómo nacen los chicos o se habla sobre la muerte.

- Diálogo con un chico de cuatro años. Como con el nieto de una amiga. Llamo por teléfono y pregunto: “¿está tu abuela?”, “no, no está”, “¿habrá ido al gimnasio?”, “¿cómo va a ir al gimnasio si es una vieja?”, “¿vos estás solo ahí?”, “¿cómo voy a estar solo si tengo cuatro años?”.

- Dos viejos que hablan de lo perdido que está el mundo.

- Dos personas que hablan de sí mismas y no se escuchan. Se utiliza mucho el “porque yo...”.

- Gente exigente que habla con un mozo de restaurante.

- Diálogo de gente rara: un mitómano con otro que no lo es.

- Diálogo entre profesor y alumno.

- Diálogos que aparecen en libros para estudiar idiomas.

- Cuando se busca la complicidad del otro: dos amigas que recuerdan las maldades que le hicieron a los demás.

- Diálogo donde se quiere buscar información del otro pero oblicuamente, tratando de “tirarle la lengua” al otro.

- Diálogo entre un perro o un gato y su amo.

- Diálogo entre adolescentes.

- Pelea entre amigos o de pareja.

- Diálogo de un hipocondríaco con un médico.

- Diálogo entre dos enfermeras.

- Diálogo entre dos personas que no se entienden bien.

- Diálogo delirante con una vecina.

- Diálogo con una persona mientras pienso en otra cosa.

- Diálogo que se desarregla conversando. Cuanto más se defiende la gente de algo es porque más le impacta.

- Diálogo con uno mismo.

12. EL MONÓLOGO INTERIOR

Cuándo aparece el monólogo en la literatura. La novela omniabarcativa. El siglo de la carta y de los jardines hermosos. Los tiempos y los espacios del siglo XIX. El diálogo interior. El tiempo para el procesamiento interno. Procesar los conflictos. Instrumentar los sentimientos. Los estados de ánimo y los cambios de discurso. El monólogo de lo que “debe ser”. Observarse con detenimiento. El monólogo de la vergüenza. Monólogo mientras hago tiempo. Divagaciones. Monólogo de la insatisfacción. Fechas especiales y horas del día para distintos diálogos. Victimización dialogada. Monólogo de la bronca, del insomnio. Quedarse fuera. El “yo” colocado. Lo que se dice y lo que no se dice.

El monólogo aparece tarde en la literatura, recién con el apogeo de la gran novela del siglo XIX, cuando surge el “sujeto”. Hasta entonces, hablamos de una sociedad ritual, donde no se piensa desde el sujeto. Los grandes novelistas omniabarcativos, como Dostoyevski, Tolstoi o Henry James, nos cuentan todo: la historia, las costumbres, el pensamiento, la política. Esta explicación del mundo sería impensable hoy, cuando cada uno cultiva su propia huerta.

El siglo XIX es el siglo de la carta. Una carta tardaba quince días en llegar a destino y el estado de ánimo se mantenía más tiempo estable, mucho más que en nuestra época, cuando estamos acostumbrados a la comunicación vertiginosa. También era el mundo de los jardines hermosos, que no son espacios para atravesar o trasponer sino para detenerse, para meditar y reflexionar. En comparación con esas personas del siglo XIX que vivían en otro tiempo y paseaban por otros espacios, hoy cambiamos mucho más rápido, sin apenas posibilidad de conectarnos con nosotros mismos y sin transiciones. La duración de los amores era mayor, el duelo era más largo, el estado de ánimo duraba más tiempo y las personas podían mirarse, conectarse consigo mismas. Si yo me mantengo, aunque cambie y haya variaciones, se mantiene la mirada y aparece el individualismo. Es probable que en algunos animales también suceda eso. El chimpancé tiene un protomonólogo que es como un ruidito interno.

El monólogo es el diálogo interior. Por la rapidez con la que vivimos, hay menos tiempo de procesar los conflictos, y muchas veces no se procesan. El monólogo interior le da al que escribe un mundo donde apoyarse, le da un algo. Pero defenderse mucho no sirve para el propio proceso interno. Los argumentos tienen varios orígenes y con el diálogo instrumentamos los sentimientos, el odio y la alegría, como Dorothy Parker, que trabajó el monólogo interior de forma graciosa.

En la novela *Senilidad* (también traducida como *Senectud*), de Italo Svevo, vemos todos los estados de ánimo, notamos el cambio de discurso, donde el protagonista va y viene. Svevo estaba interesado en las teorías psicoanalíticas de Freud y era amigo de James Joyce, al que conoció en 1907 en Trieste, donde Joyce estaba exiliado. Svevo describió así los sentimientos de su personaje: “a Emilio nunca le había correspondido ninguna alegría ni nada inesperado. Incluso la desdicha se le había anunciado desde lejos, se había delineado al aproximarse; había tenido tiempo de mirarla a la cara despacio y, cuando lo había golpeado la muerte de sus seres queridos o la pobreza, ya estaba preparado. Por eso, había sufrido durante más tiempo, pero con menor intensidad y las numerosas desdichas nunca lo habían sacado de su triste pasividad, que atribuía a aquel destino desesperadamente incoloro y uniforme”.

El personaje de Svevo rompe con un amor que tiene, pero le dice que igual va a pasear con ella porque eso lo tranquiliza. Hoy vamos y decimos la verdad al otro, le cantamos cuatro frescas porque dejamos que el rencor surja sin reflexión; y si no lo hacemos es porque aparece algo que nos obtura, tenemos rencor y pensamientos concomitantes, aladaños. El rencor viene de una situación anterior y se manifiesta en la búsqueda de equilibrio del peleador: ponemos al ser al servicio de la tranquilidad del “yo”. Hay gente que descarga, que busca la revancha, y otra que no lo hace. Las discusiones no arreglan nada, son sólo para descargar. Julio Ramón Ribeyro decía: “el hombre es el animal que discute, no el que piensa”. Si huís es para preservarte, porque sos más fóbico. Lo dijo Nietzsche: “la justicia nació de la venganza”. Pero a veces el rencoroso no se puede vengar, porque encuentra al otro con una cara diferente, angelical, entonces entrás en otra área. Esto es muy lindo para trabajar.

El monólogo de lo que “debe ser” es también interesante. Tengo una amiga a la que le dije que se anotara todo lo que le va a decir al médico, pero ella me contestó: “no, el médico tiene que saber”. Pero el médico no tiene por qué saber nada, no se gasta. Toda la vida estamos pendientes de lo que debe ser. Decía San Martín algo que nunca entendí: “serás lo que debas ser o si no, no serás nada”.

También sirve el monólogo de la vergüenza. Como Prometeo, que decía “qué vergüenza estar encadenado y que mis enemigos me vean así”. Eso es italiano. El papelón es una cuestión social, porque desnuda un repertorio. Eso lo trabajó muy bien Felisberto Hernández.

Otros ejemplos de monólogo interior que pueden servir para escribir son:

- El monólogo de la insatisfacción. Decirse a sí mismo que debería vivir en Suecia, donde todo es perfecto. Pero sin el frío de Suecia.

- Cuando llego demasiado temprano a un lugar, a una cita: ¿Qué pienso durante todo ese tiempo? ¿Qué hago cuando el tiempo es demasiado corto para cualquier actividad? Hay un tiempo corto que se hace largo y un tiempo largo que puede hacerse corto. Puede haber una insatisfacción, nerviosidad o fastidio por que llegue la hora. Yo vagabundo y miro vidrieras de locales donde no pararía nunca si no tuviera que esperar.

- Cuando se viaja en taxi y se escucha una palabra de la radio desde donde se puede empezar a divagar.

- El tiempo de navidad y año nuevo. A mí me vienen sentimientos ecuménicos, pienso en la gente que hay en el mundo, como si el tiempo y el espacio fueran otros. En esas fechas me permito no hacer nada, porque lo colectivo trabaja por mí. Pienso en lo fortuito de estar en la tierra y me vienen sensaciones confusas y perplejas.

- Todos tenemos un monólogo por la mañana, cuando nos levantamos. ¿Cuáles son los pensamientos mientras uno se baña?

- Pensar algo cuando se está bien dormido o cuando se ha dormido mal.

- Me miro al espejo y me observo con detenimiento. Me digo, por ejemplo, cómo debo ser.

- O por la noche, mientras se espera el sueño. Ese monólogo depende de obsesiones varias.

- Alguien me mira en el subte o en el colectivo. Esa mirada ¿qué “yo” me devuelve?, ¿cómo me veo yo a través de la mirada del otro?

- El discurso interior previo a un examen o a una entrevista de trabajo. Cómo quiero que me vean. El “yo” colocado.

- O cuando nos sentimos víctimas de una persona, de la sociedad, del gobierno.

- Las idas y vueltas sobre el pensamiento de desprecio o menosprecio por algo, por el mundo, por mí mismo y no querer sentirlo.

- Hay un monólogo de la “bronca”, donde aparecen cosas de distinto orden.

- El sentimiento difuso de estar en falta pero no saber en relación a qué, cuando uno se siente traspapelado, confuso, no por algo determinado sino como un estado general.

- El monólogo de la obsesión: esto o lo otro.

- O cuando quedamos fuera de algo, por ejemplo, cuando nos invitan a una cena para rellenar, porque otra persona no pudo venir. Te preguntás: ¿qué estoy haciendo yo aquí?

- O cuando nos preguntamos sobre las actividades de nuestros amigos. Por ejemplo, yo me pregunto sobre cómo es la clase de un amigo que hace Tai-Chi-Chuán.

- Puede haber monólogo interior durante cualquier reunión o conversación telefónica: lo que se dice, lo que no se dice.
- Uno puede imaginarse dónde está en ese momento otra persona.
- O durante una conversación, esperar el momento adecuado para intervenir.
- El monólogo del insomnio, cuando la cabeza está cansada.
- El monólogo del arrepentimiento: si me hubiera casado con fulano, si me hubiera ido a vivir a la sierra, ¿por qué no hice tal o cual cosa?

13. LA CRÓNICA LITERARIA Y LA PRIMERA PERSONA

“La vida se da en pequeños detalles”.

Hebe Uhart

La primera persona. Los géneros se están desdibujando. Una narración lineal. La frescura del momento. La fragmentariedad de los hechos. Un género sin pretensiones. Un riesgo menor. Rubem Braga, maestro de la crónica. La empatía con el personaje. Ver un poco más allá. Lo que se ve a través de una ventana. Clarice Lispector. Seguir el hilo de los personajes. Grandes temas y pequeños detalles. La literatura es lo particular. Cómo se malogra la crónica. La literatura es imagen.

Cuando Clarice Lispector, un tanto alarmada porque estaba usando mucho la primera persona, le preguntó a Rubem Braga si no estaría abusando, él le contestó: “hija mía, la crónica es primera persona”. Si el cuento tiene una peripecia, si siempre hay un “pero” y necesita una mirada más a fondo, en la crónica no tiene por qué pasar nada. La primera persona de la crónica es práctica, mientras que la segunda persona y la segunda del plural son más jodidas para trabajar.

Los géneros se están desdibujando cada vez más. En su libro *Prosas apátridas* Julio Ramón Ribeyro aborda esa mezcla de reflexión, cuento y crónica. En cierto sentido, la crónica es un riesgo menor. La novela o el cuento implican un trabajo de construcción más complejo, pero la crónica se puede desarmar más fácilmente. Es una narración lineal: empiezo por un tema o una observación, algo que llama mi atención y termino en cualquier otro lado. La crónica tiende a la fragmentariedad de los hechos y pone de manifiesto que la realidad es un todo inabarcable. Si el cuento tiene pretensiones de totalidad o circularidad, la crónica tiene la frescura del momento, es menos pretenciosa. La crónica tiene que ver con el tiempo, con el instante.

El maestro de la crónica es el brasileño Rubem Braga. Braga tenía una gran empatía con sus personajes, sus crónicas son sencillas, directas, subjetivas. De un pajarito dice:

“mi surucuá se llama Pirapora. Yo lo traje de la costa de San Francisco, muy feo, descolorido y sin cola. Conseguí un permiso escrito para transportarlo. A pesar de eso, un infradotado de la compañía aérea me llenó de complicaciones en Bello Horizonte. Quería que viniera en el lugar de los equipajes donde ciertamente moriría de frío o de tedio. Hubo mucha discusión, de la cual se aprovechó Pirapora para conquistarse la amistad de un changador negro, limpiándole cariñosamente la uña con el pico. Encantado con el pajarito, ese changarín me ayudó a lubricar al empleado exigente. Hicimos un buen viaje”. [6]

“Hombre en el mar”, también de Braga, es una crónica corta de lo que el narrador observa a través de su ventana. Ve a un hombre nadando en el mar y siente crecer en él una admiración, una nobleza calma, hasta sentir que es responsable por ese hombre. El narrador construye a partir de una mirada amable una historia efímera y llena de matices.

Hombre en el mar

Desde mi balcón veo el mar, entre árboles y tejados. No hay nadie en la playa, que resplandece al sol. El viento es nordeste y va armando aquí y allá, en el hermoso azul de las aguas, escasas espumas que avanzan unos segundos y mueren, como bichos alegres y humildes; cerca de la tierra las olas son de color verde.

Pero percibo un movimiento en un punto del mar: es un hombre nadando. Nada a cierta distancia de la playa con brazadas pausadas y enérgicas; nada a favor del agua y del viento y las pequeñas espumas que nacen y mueren parecen ir más ligero que él. Las espumas son leves, hechas de nada, toda su sustancia es agua, viento y luz, y el hombre tiene sus huesos, su carne, su corazón, todo su cuerpo para transportar en el agua. Él usa sus músculos con una energía tranquila. Avanza. Por cierto, no sospecha que un desconocido lo mira y lo admira porque está nadando en una playa desierta. No sé de dónde me viene esa admiración, pero encontré en ese hombre una nobleza calma, me siento solidario con él. Yo acompaño su esfuerzo solitario como si estuviese cumpliendo una hermosa misión. Ya nadó en mi presencia unos trescientos metros, dos veces lo perdí de vista cuando pasó detrás de los árboles, pero esperé con toda mi confianza que reapareciera su cabeza y el movimiento alternado de los brazos. Unos cincuenta metros más adelante lo perderé de vista, lo va a esconder un tejado. Me parece importante que él nade bien esos cincuenta o sesenta metros, es preciso que conserve el mismo golpe de su brazada y que yo lo vea desaparecer del mismo modo en que lo vi aparecer, al mismo ritmo, fuerte, lento, sereno. Será perfecto: la imagen de ese hombre me

hace bien. Es sólo la imagen de un hombre y no llevo a darme cuenta de su edad ni de los rasgos de su cara. Soy solidario con él y espero que él lo sea conmigo. Ojalá que él alcance el tejado rojo, entonces podré salir del balcón tranquilo, pensando: “Vi a un hombre en el mar, nadando solo, cuando lo percibí él ya estaba nadando, lo observé todo el tiempo y doy fe de que nadó siempre con firmeza y corrección, esperé a que llegara a un tejado rojo, llegó”.

Ahora yo no soy más responsable de él, cumplí con mi deber, él cumplió el suyo. Lo admiro. No logro saber en qué reside la grandeza de su tarea, no estaba haciendo un gesto a favor de alguien ni construyendo algo útil, pero ciertamente hacía una cosa hermosa y lo hacía de un modo puro y viril. No descendiendo a la playa para darle un apretón de manos, pero le doy mi apoyo silencioso, mi atención y mi estima a ese desconocido, a ese noble animal, a ese hombre, a ese correcto hermano.

Rubem Braga[7]

Clarice Lispector decía que escribir crónica es ver un poco más allá de lo que normalmente vemos. Ella sigue el hilo de los personajes, de los objetos, de las ideas. Sus personajes son taxistas, vendedores ambulantes, vecinos que conoce o reconoce sólo de vista, visitantes, amigos, hijos, lectores, recuerdos o el ver caer la lluvia: “Sólo esto: llueve y estoy viendo la lluvia. Qué simplicidad. Nunca pensé que el mundo y yo llegaríamos a ese grado de maduración. La lluvia cae no porque la necesite. Pero estamos tan juntas como el agua de la lluvia está ligada a la lluvia. Y no estoy agradeciendo nada. No haber tomado, apenas después de nacer, involuntaria y forzosamente el camino que tomé -y habría sido siempre lo que realmente estoy siendo: una campesina que está en un campo donde llueve”.

En “Plegaria por un sacerdote” Lispector le escribe a un religioso que tiene miedo de morir y que le dijo una vez: “rece por mí”. Esta crónica es una pequeña plegaria: “haz que sienta una alegría modesta”, escribe. En manos de Clarice Lispector la crónica es un argumento para escribir sobre los grandes temas pero también sobre pequeños detalles que nos dan una idea nueva del mundo. Los temas de la crónica pueden ser detalles, menudencias, mundos parciales, sucesos de un día cualquiera. Esto puede parecer banal, simple y cotidiano, pero la literatura no es lo general, como supone quien comienza a escribir. Yo soy más amante de las particularidades. Cuando una conversación, un libro o cualquier historia se vuelve demasiado simbólica, me pierdo. Hay como un placer en los detalles. En la crónica, como en cualquier tipo de narración, es bueno detenerse en lo particular, porque le da más identidad al personaje. Si caigo en lo simbólico, el personaje se me escapa. Si tengo un tema entre manos, no

debo dar demasiadas explicaciones. Hay que contar siempre con que la gente, el lector, entiende.

El amor, el tiempo y la muerte también fueron tema para Braga y Lispector pero siempre bajo una mirada nueva, no explorada. Cualquier tema puede ser interesante y lo literario está en el “cómo” lo escribo. Escribir es lo particular, la literatura, como la vida, está en los detalles. Flannery O’Connor decía que eran los detalles concretos de la vida los que hacían real el misterio de nuestra situación en la tierra. La marca del tiempo en los lugares, las rajaduras en el techo, las manchas de humedad, lo que arreglo, lo que no arreglo son temas que se pueden usar en la crónica.

En su libro de crónicas *Sólo para fumadores* Julio Ramón Ribeyro describe imágenes y pensamientos: “no hay que exigir en las personas más de una cualidad. Si les encontramos una, debemos ya sentirnos agradecidos y juzgarlas solamente por ella y no por las que le faltan. Es vano exigir que una persona sea simpática y también generosa o que sea inteligente y también alegre o que sea culta y también aseada o que sea hermosa y también leal. Tomemos de ella lo que pueda darnos. Que su cualidad sea también el pasaje privilegiado a través del cual nos comunicamos y nos enriquecemos”. Sobre los niños dice: “lo difícil es enseñarles a perder. Jueguen a los soldados, a las damas, al monopolio o a las cartas, no admiten otra posibilidad que la victoria. (...) Pero con el tiempo llegan a comprender que también existe la derrota. Entonces su visión de la vida se ensancha, pero en el sentido de la sombra y el desamparo, como para aquel que, habiendo siempre dormido de sol a sol, despertara una vez a mitad de su sueño y se diera cuenta de que también existe la noche”.

14. LA CRÓNICA DE LA INFANCIA

Temas para los que empiezan a escribir. Desarrollar la tensión interna del que escribe. Guiar un recuerdo. En la infancia todo se da por primera vez. La resonancia de las palabras. La óptica de los niños. No aferrarse a un recuerdo. No contar todo. La adherencia a lo real. Los suburbios del texto. Situarse en una edad y quedarse ahí. Los personajes de Chéjov hablan por él. Se escribe con una carga atrás. Primeros recuerdos de infancia. La inoperancia de los padres. Repercusiones de los actos de los adultos en los niños.

La crónica de la infancia es un buen tema para el que comienza a escribir. Uno es su propio personaje pero no es el mismo, porque se ubica en otro tiempo y en una edad determinada. Como tema, la infancia sirve para desarrollar la tensión interna del que escribe. Estoy atenta a un recuerdo y lo guío. Para esto, el que escribe debe involucrarse en la historia y mantener el asombro de los niños: en la infancia todo se da por primera vez.

Para el niño es importante la resonancia que tienen las palabras de los adultos. Si la madre dice “noche trágica”, esto va a tener un impacto fuerte y con consecuencias que más tarde habrá que elaborar. Los hechos, como la muerte de un familiar, un casamiento, un nacimiento, tienen diferentes repercusiones y significados distintos en los chicos que en los mayores. La óptica de los niños es muy diferente y hay que escribir desde ahí. Tampoco hay que aferrarse al recuerdo y querer contar todo. La adherencia a lo real no es buena. Hay cosas que uno piensa pero no escribe, son los suburbios del texto.

La crónica de la infancia debe situarse en una edad determinada y sólo ahí. Los chicos quieren asombrar y alegrar a los adultos y agrandan todo. Los juegos también van cambiando, el juego que antes se hacía con seriedad y con concentración a los 6 años, ya no tiene el mismo sentido a los 12. No debo moverme de la edad que elegí para contar un recuerdo, propio o ajeno. En “Vanka”, Anton Chéjov se queda en la mentalidad de un chico de nueve años que le escribe a su abuelo. En esas cartas, el

chico le cuenta de su vida como aprendiz de zapatero y cuando al final quiere enviar la carta, escribe en el sobre: “Al abuelo, en el pueblo”. Es un final terrible, porque sólo el lector sabe que esa carta nunca podrá llegar a destino. Chéjov no abusa del dramatismo y deja que sus personajes hablen por él.

Cuando escribo, no lo hago sola, sino con una carga atrás. Mi experiencia y mi herencia familiar me descargan del narcisismo y del ego: yo soy parte de ellos. No hay que escribir pensando que los familiares se reconozcan ni en “manchar la memoria” de la familia, porque esos miedos perturbarán la armonía que tengo cuando recorro a una idea o a un recuerdo. La persona, el personaje, aparecen bajo otro aspecto. Si lo cierro, lo niego o lo neutralizo, debo preguntarme al servicio de qué lo hago. Seguramente, sólo se trata de preconcepciones: si me protejo mucho no puedo escribir.

No hay una realidad, todo es una perspectiva. Quien trató muy bien ese tema sin privarse de nada fue Alicia Steimberg en *Músicos y relojeros*: “cuando la abuela migró de Kiev a Buenos Aires tenía once años. La mandaron a la escuela y aprendió muy bien el castellano. Cantaba tangos como un pájaro enfermo: Cicatrrrrrrrrices (trino) Imborrables de una heriiiiiiiida (trino). Nunca hablaba de cómo llegó a casarse con el abuelo. Una a una fue pariendo a sus hijas, con toda facilidad”.

Los primeros recuerdos de la infancia, hasta los cuatro o cinco años, son interesantes para escribir. También es interesante cuando los niños toman conciencia de la inoperancia de sus padres como, por ejemplo, si son incapaces de dosificar un medicamento. Las desatenciones, los descuidos, las actitudes infantiles en los mayores son también objeto a observar. Los niños no entienden por qué los grandes están siempre apurados o cómo saben lo que saben. ¿De dónde le sale el conocimiento al adulto?, se pregunta el chico. No puede imaginarse. En la crónica de la infancia hay que observar las posibles repercusiones de los actos de los adultos en los niños.

15. LA CRÓNICA DE VIAJE

Una experiencia común. Un género muy libre. Lo que uno ve y lo que piensa. Lo que habla del lugar. Cada lugar configura un lenguaje. Percibir en la lengua otra forma de pensar. Vacarse de sí mismo. Observar con calma, a media rienda. Pueblos o ciudades. Los cambios a diferentes horas del día. La tónica de los barrios. La especialización de las calles. Lo particular de un lugar. Viajeros del siglo XIX. La digresión de la crónica. Viajar me obliga a escribir. Qué me lleva a un lugar. Viajando se ven las diferencias. Incas, aymarás, huichís y mapuches. Pastorear por América Latina. Lo que a uno le queda de los viajes. No es necesario verlo todo. El mito del turista y el viajero. Rescatar el lenguaje. Observar costumbres raras.

Lo interesante en los viajes es que el tiempo es otro y también nosotros somos otros. El viaje es una experiencia común, todos hemos viajado, más cerca o más lejos, y siempre tenemos algo para contar. En la escritura, la crónica de viaje es un género muy libre porque se puede mezclar la ficción con el ensayo, decir lo que uno ve y lo que piensa. No tiene las leyes más estrictas del cuento o la novela. En la crónica de viaje se combina todo: las reflexiones, los sentimientos, la observación o la declaración. Se puede pasar de la información general a la información precisa.

Hay personas que se interesan por las piedras o las montañas; otros, por la historia o por determinados saberes. Los viajeros del siglo XIX, como Alexander von Humboldt o Sarmiento ponían de todo: botánica, zoología, tradición, la temperatura, el precio del trigo. Eran omnipresentes y omniscientes. Había en ese siglo un afán didáctico, pero uno puede poner sólo lo que le interesa y nada más.

A mí me llaman las personas, la forma en que hablan, las expresiones de la lengua, los letreros, todo lo que me dice cómo es un lugar. Con el tiempo y con los viajes uno va generando una intuición, sabe que va a cierto lugar porque hay algo que le va interesar. Entonces desarrolla una observación especial para saber lo que va a sacar de ahí, qué va a escribir y dónde se va a sentir cómodo. Yo, por ejemplo, sé que los lugares muy grandes me abruman. Me gustan los pueblos chicos, de campo. La gente de

campo tiene un saber que yo no tengo. Cada lugar configura un lenguaje y lo interesante es percibir en la lengua una forma de pensar. Uno aprende mucho hablando con la gente del lugar. Hay que ver cómo es el sistema de pensamiento y de sentimientos y cómo cambia por zonas. Un serrano no piensa como un porteño. Las ciudades grandes engendran deseos: quiero ir a comer, al cine... en un pueblo te hacés bicho bolita: no se puede hacer nada. En un pueblo la gente vive con una economía de subsistencia.

El trabajo mayor para poder ponerme en el lugar del otro es vaciarme de mí mismo. No es fácil vaciarse de uno mismo, siempre estamos con sensaciones de amor u odio por algo, con preconceptos y prejuicios. Todo eso obtura la posibilidad de mirar y escuchar. El trabajo consiste en observar con calma, hay que estar a media rienda, ni deprimido ni exaltado. La crónica de un lugar o de viaje consiste básicamente en saber ver y escuchar. El primer día es todo nuevo y hay que observar con atención la relación de la persona que viaja con el lugar. Un pueblo pequeño se capta en un solo golpe de vista; las ciudades requieren de otro tiempo y otros conocimientos.

Gógol escribe sobre la Avenida Nevsky de San Petersburgo y observa los cambios que se dan en las diferentes horas del día. Los ruidos y los movimientos son distintos según en qué hora uno visite el lugar. Una calle se transforma cuando los primeros negocios abren. En primavera la gente está más contenta y lo manifiesta haciendo más ruido, se da una expansión. De la avenida Nevsky, Gógol decía: “Es el único lugar adonde la gente va porque así se le antoja, no por necesidad”.

Uno va de un barrio al otro y la tónica de esos barrios es distinta. Hay calles que se especializan, existe una población uniforme o una mezcla y hay zonas de transición. Entonces me fijo qué es particular de esos lugares y de la gente que los habita. Una buena crónica es capaz de diferenciar los detalles, los paseadores de perros especializados en las razas más diversas, las bolivianas vendiendo ropa interior en la calle, se observa una vestimenta para ejecutivos y otra para empleados. Un comerciante se viste de una manera determinada, no se trata sólo del tipo de vestimenta que lleva sino de cómo la lleva.

A veces una crónica puede perder un poco de unidad entre la parte teórica y lo que puede ser una anécdota de un personaje. Pero las crónicas y la digresión permiten abarcar intereses muy diversos. Por ejemplo, Paraguay está teniendo muy buen cine. Eso para nosotros es interesante. Pero Paraguay es un país ignorado y despreciado por nosotros. La gente piensa “¿en Asunción, buen cine?”. Tienen que tener yerba y nada más. El paraguayo es un pueblo inteligente, si uno le pregunta a cualquier ingeniero de obra, te va a decir que el paraguayo es el mejor trabajador. La pregunta sería: si son laburantes, optimistas, inteligentes, resistentes, ¿por qué miércoles están tan perdidos? En la crónica de viaje uno puede plantearse también esas preguntas.

Yo viajo porque viajar me obliga a escribir. Si es una ciudad grande, como Asunción o Córdoba, voy al archivo para ver el pasado que me da elementos del

presente. Si es una ciudad pequeña, como Pergamino, no tengo esa necesidad. Puede ser que consulte algún archivo de diarios. ¿Cómo conjugo todas esas cosas? Con una crónica sobre Tucumán, por ejemplo, donde estuve dando un curso y tengo contactos que me permiten reunir material, veo cosas muy interesantes. Primero, en los siglos XVII y XVIII hubo inquisición con jueces locales, porque dependían de Charcas y eso estaba muy lejos. Generalmente las víctimas eran mujeres. Entonces, puedo coordinar eso que yo sé y lo que leí antes con lo que puede ser la brujería y la herboristería local. Segundo, hubo en el siglo XVII carpinteros independientes, que trabajaban como autónomos, cuentapropistas que hacían algunas tareas. Entonces busco esas huellas ahora, busco si hay carpinteros, si hay tradición oral de lo que vi, y después ensamblo. El pasado me sirve para este presente. En Asunción, lo mismo.

¿Qué es lo que me lleva a mí a un lugar y no a otro? Yo intuyo que me va a ir bien, que me va a gustar. Yo sabía que Tafí del Valle no me iba a gustar pero que Amaicha sí, me gustó más. A veces el móvil no interesa, yo viajo al Paraguay cada vez que puedo porque me gusta, me gusta la gente y sus formas de hablar. Es como enamorarse. Después, para escribir, se esgrimen una serie de argumentos racionales.

Viajando uno se da cuenta de las diferencias. En Buenos Aires, Sobremonte tiene fama de cobarde, pero en Córdoba lo consideran un prócer. Hasta que uno no va, no se entera de esas cosas, porque no aparecen en los libros. Arequipa es una ciudad preciosa. Fui a la universidad y dije que quería hablar con alguien. Entonces una profesora de psicología me mostró toda la universidad y me explicó el sistema social de Arequipa. Me contó que los descendientes de los incas y los aymará están llegando a la universidad, y cuando suben en la escala social se cambian el apellido: de llamarse Marylin Quispe, una chica pasa a llamarse Marylin González. Uno aprende mucho hablando con la gente.

En Formosa la universidad es interesante. Una profesora de literatura me dijo que tenía alumnos huichí. Yo le pregunté cómo distinguía a los huichís de los criollos. Me dijo que son más morenos, tienen ojos más oscuros y su mirada es más atenta, más fija. Un muchacho huichí de 26 años que estaba ahí me contestó a una pregunta con un epígrafe de Sartre. Esa mezcla, la de Sartre con huichí, a mí me encanta, me gusta todo lo que signifique ascenso, admiro mucho cuando una clase asciende.

En Los Toldos, a 270 kilómetros de Buenos Aires, cerca de Lincoln, hay un pueblo totalmente mapuche. El cacique actual, Don Haroldo Coliqueo, es descendiente directo del fundador del pueblo.^[8] Su bisabuelo pactó con Mitre, se convirtió al cristianismo y murió pidiendo escuelas. Haroldo Coliqueo es médico cirujano, tiene 84 años y me recibió en su casa. Había un friso con todos los descendientes, desde su bisabuelo hasta ahora. El abuelo también estaba ahí en el friso, se llamaba Antonino Coliqueo. Pregunto: “Don Haroldo, ¿usted está de acuerdo con lo que hizo su bisabuelo, que pactó con Mitre?”. Me contesta: “Sí, hija. Si no, yo no estaría acá”. Le pregunto si todavía

conservan la arboristería indígena. Me dice: “No, hija, a la tecnología no hay con qué darle. Mi mujer me regaló un plasma”. Los Coliqueo no tenían más remedio que aculturarse por la cercanía a Buenos Aires, ¿qué iban a hacer? El contexto, en comparación con Bariloche, es otro. En el Sur están convencidos de que la tierra es de ellos, no quieren firmar escrituras porque vender la tierra es como venderse a sí mismos. ¿Quién tiene razón, el que se aclimató o el que resiste? Los dos tienen razón. En Asunción, el padre Meliá, que vino con los indios del Brasil, me dijo: “Los indios tienen tierra por cédula real. ¿Quién se creyó que era el rey de España para mandar cédulas?”. En Asunción la artesana Itá vivía en una comunidad de estructura semivillera: la casa era de material, por todos lados había pollos y chicos y tenía autito. Me dice: “Y, los maridos paraguayos son muy mantenidos”. También dijo: “Cuando un marido habla, hay que meter la lengua en la bolsa”. Marta Catiel, en el pueblo de Azul, por ejemplo, es logrera, logra cosas para ella. El tema indígena, en cualquier lugar adonde uno vaya, es apasionante.

En el sur de la Argentina los esotéricos tienen un lenguaje propio. Yo me sorprendí mucho con lo que encontré en el Uritorco y en El Bolsón, en Lago Puelo. Es impresionante la cantidad de gente joven que se va a pastorear por toda América Latina, como la chica de Mar del Plata que hace un curso de tejido en la Patagonia para después ir a vender sus chales al Perú. Son los nómades de ahora, viajan con entusiasmo y sin dinero, son errantes de sectores medios. En Amaicha hay cinco mil habitantes y cincuenta nómades. Muchos buscan saberes alternativos o creencias esotéricas. Y otra cosa interesante es la colisión con los locales. Porque muchos se han quedado, hacen su vida particular allí. Y los jóvenes son aves de paso, nómades que no quieren luz ni cloacas, no quieren nada. Pero la gente del lugar quiere luz, quiere cloacas, quiere todo. Quieren vacunarse ellos y vacunar a sus perros.

Un verano, hace unos años, yo no tenía dinero para irme de vacaciones. Había visto un programa en el que promocionaban a Irazusta, un pueblo cerca de Gualeguaychú adonde había ido un holandés. ¿Qué había ido a hacer el holandés a ese lugar? Me intrigaba. El holandés llegó a ese pueblo y un paisano que vestía de gaucho le enseñó a hablar en español. “¡Lo bien que aprendió el idioma acá!”, decía el paisano, que era mezcla de criollo y alemán. Me imaginaba al holandés hablando con acento de Irazusta, un pueblo donde a las mascotas las llaman “los criados a biberón” y les ponen nombres de moda como Johnatan o Mariela, un lugar donde los caballos entran a la cocina y se comen el azúcar que hay sobre la mesa. ¿Qué idea se habrá llevado ese holandés de la Argentina? Yo quería saber. Cuando llegué con el remis a Irazusta, el remisero no me quería largar: “¿usted se va a quedar acá?”, me preguntaba preocupado. Donde había estacionado se veían como media docena de casas ocupadas, pero no exhibían el desorden y la confusión de las casas ocupadas de Buenos Aires: la ropa estaba colgada limpiísima de una cuerda y las casas se integraban perfectamente a las demás. Le

pregunté a una señora adónde podía dormir en el pueblo y ella me contestó: “en mi casa”. No quería ver mis documentos porque ahí todos se conocían. ¿Qué es lo lindo con las historias de viajes? Una señora que leyó el libro me reconoció en un teatro y me dijo que había leído la crónica de Irazusta y que ella también decidió ir al pueblo. Fue, se metió en las casas y con las señoras intercambiaron recetas de cocina. Esto sirvió, pensé, ella la pasó bien y la gente del pueblo también.

A veces lo que a uno le queda de los viajes es una situación, una frase, un recuerdo exótico o banal. En el Museo del Oro, en Perú, me quedé charlando con una señora mayor que estaba en la puerta. Me contó que ellos siempre tienen un huésped externo, americano. Ahora había una sueca. Charlamos un rato y después la señora saca una botella de perfume y, sin decirme nada, me tira perfume. Para mí sigue siendo una incógnita por qué lo hizo. Yo, de ese viaje, me quedo con ese gesto. En otro viaje entrevisté a la Pachamama del pueblo. Se la elige por votación. La señora tenía como 90 años. Yo la iba a buscar en remís, pero ella viajaba en la parte de atrás de una motocicleta que conducía un bisnieto. Saltó de la moto y me bendijo. Es lo que más recuerdo.

En un viaje no es necesario verlo todo, conocerlo todo. No se está obligado a ir al cementerio donde están enterrados los grandes escritores ni ir a sus casas y ver dónde escribían, yo no lo hago. No hay que buscar la vida en los objetos, ni perder demasiado tiempo para encontrar el hotel más barato, ni hacerse listas con todo lo que uno tiene que ver. Si estoy en París y es hora de hacer la siesta, hago la siesta, aunque esté en París. No debo tener la sensación continua de que me estoy perdiendo algo. Por más de que a la vuelta la vecina me diga: “lo que te perdiste, cómo no pudiste ir a tal lugar”. No me perdí nada. Vi y encontré lo que me sirve para escribir mi crónica. Es erróneo pensar en la diferencia entre turista y viajero, es un mito, porque el viajero no está en un estatuto superior. A la larga, el viajero y el turista se encuentran en las mismas calles céntricas de las ciudades y toman un café o una cerveza en el mismo bar. Lo interesante es meterse con la gente, escuchar su habla y, con suerte, sus historias, salirse de uno mismo.

Rescatar el lenguaje es importante para escribir una crónica de viaje. En Perú la gente no dice “no”, tienen otras formas de negarse, no les gusta habar con negativos porque sienten que es muy fuerte. Va un porteño y quiere saber: “¿sí o no?”. Son formas de ser y formas de pensar diferente. Para otros nuestra forma de hablar puede sonar dura, fuerte, intimidante. Decimos: “traiga”, “lleve”, “venga”, “haga”, “diga”. Quito es el otro extremo, es el colmo del diminutivo. Ellos dicen: “otra vecita”. Si quieren venderte algo, dicen: “por favor, señorita, si no tuviera algo mejor que hacer, no me compraría esta cosita”. Esto tiene que ver con muchos siglos de humillación. En un hotel en Arequipa una recepcionista dice: “¿un lugarcito para una pasajerita que está solita?”.

En La Serena, Chile dicen: “¿qué desea, dama?”. En Perú: “come lo que te provoca”, en vez de “comé lo que quieras”. El lenguaje está diciendo algo de la gente y de su historia. En Asunción me han dicho: “qué bien habla el castellano usted”. Pregunto el porqué y me explican que a la gente que habla muy bien le tienen un poco de miedo. Esto es porque en el siglo XIX llegaron muchos comerciantes porteños verseros que vendían gato por liebre. Los brasileños les comían las tierras y los argentinos les vendían ilusiones. Entonces, la gente desconfía del que habla bien, porque el que habla bien va a engañarlos. Tampoco dan una respuesta inmediata. El paraguayo siempre asiente y después hace lo que se le da la gana. Esto tiene sus razones: decir la verdad es sentirse muy dueño de sí mismo. En el Río de la Plata decimos: “nos vemos”, “estamos en contacto”, “nos hablamos”. El anglosajón no lo entiende: “te llamo o no te llamo”, “nos vemos o no nos vemos”.

El carioca, por ejemplo, no es amante de las definiciones tajantes ni le gusta diferenciar entre lo que es y lo que debería ser, como a los porteños. Mis diálogos eran más o menos así: “en esa esquina debería haber un semáforo, es un cruce peligroso”. El carioca me contestaba: “debería, sim, mas não existe”. Cuando estaba en Río me senté en un banco de una plaza y vi un pájaro precioso que nunca había visto antes, con muchos colores. Le pregunté a la señora que estaba sentada al lado mío cómo se llamaba ese pájaro y como no sabía o no le interesaba saberlo, me dijo: “verdade, é uma ave bonita”.

También es interesante observar las costumbres raras. Si uno pide pollo en un restaurante de Arequipa viene con ensalada, y si pide ensalada viene con trozos de pollo. A los sándwiches tostados les ponen papas fritas. Cuando le pregunté a la recepcionista por qué era así, me respondió: “es por la ética del lugar”. En Ecuador, en tiempos de sequía, a las efigies de los santos las ponían a la intemperie para que sintieran en carne propia el calor y enviaran la lluvia. Una crónica de viaje puede incluir alguna entrevista, o lo que no sucedió. En Conchillas, un pueblito del Uruguay de 400 habitantes, pregunté con quién podía hablar. Una vecina me dijo: “qué lástima que Don Rigoberto se fue pal Chuí; está Don Edelmiro, pero ya hizo un papelón en la televisión”.

Recuerdo el encuentro con María Esther Gilio, gran entrevistadora del Río de la Plata. No pude transcribir su enorme currículum porque no lo encontré. Tampoco le importaba mucho, quizás porque a una entrevistadora no le gusta que la entrevisten. Estaba de visita una amiga que le dijo: “¿y esa entrevista con el presidente brasilero?”. María Esther dijo: “ése era un mujeriego”. También dijo que a ella le gustaría vivir en un barrio donde la gente se salude. Le pregunté qué impresión le daba Pepe Mujica, el presidente del Uruguay, y me contestó: “de autenticidad. No quiere parecer lo que no es. Y a los chicos de su barrio les enseña a plantar”.

La crónica de viaje se hace mejor en el lugar. Yo trato de terminarla allá, con el ambiente de allá. Después la emprolijo cuando vuelvo.

16. EL HUMOR EN LA ESCRITURA

“El humor salva”.

Hebe Uhart

El humor es la digestión de algo. El humor limpia. El humor sale del perdón. Un rencor elaborado. El escritor narciso. El desencanto y el escepticismo no sirven para escribir. Disociar el “yo” de los pensamientos. Autodominio y formas del perdón. Vencer las propias fisuras. El efecto tragedia. El humor armoniza y reconcilia. Distinguir los estados de ánimo de los pensamientos. La seriedad del humor. No trabajar en caliente. Escribir sin pasión. Tomar distancia. El absurdo que le da color al texto. El animismo de los objetos.

El humor es la digestión de algo. Si me quedan cosas indigestas no puedo escribir. El rencor, la ira, el miedo me impiden escribir porque la medida del objeto externo se vuelve inabarcable, se convierten en una traba indigesta que me impide limpiar. El humor limpia. El humor sale del perdón. Si yo puedo contar algo desde afuera, sin tener en cuenta un rencor, yo ya di una vuelta. Un rencor elaborado dejó de ser rencor.

El artista suele ser muy narciso y como tal se convierte en despreciador de los demás, se pone por encima. La conciencia de la superioridad va a conspirar contra lo que yo hago; la idea de que el mundo es despreciable vuelve estéril al escritor.

Schopenhauer decía que el universo es una eterna máquina de seres, que era una energía que produce seres. No hay que ser consciente de eso. La idea de finalidad, el preguntarse para qué estamos en el mundo no es conducente. El desencanto o el escepticismo con el mundo no sirven para escribir porque el desencanto es propio de las profecías. Debo intentar que el sufrimiento del mundo, los estados de ánimo no me agarren de los pelos. Puedo salir y examinarme, disociarme, como hacen Chéjov o Felisberto Hernández, que disocian el “yo” de los pensamientos. No sirve quejarse del otro si no miro mi parte en la discusión o en el problema que tengo entre manos.

La falta de humor tiene que ver con la dependencia. Si cuando quiero escribir no se me ocurre nada, es porque tengo miedo de que la palabra llegue a herir al otro, soy dependiente de mis miedos y de mis deseos. El humor es autodomínio y es una forma de perdón. Es bueno reparar en la propia inconsecuencia y perdonarse, eso ayuda a poder vencer las propias fisuras.

Si tomo las cosas dramáticamente no perdono, porque el efecto tragedia no me deja ver bien la situación. El efecto tragedia me hace ver todo mal y ese mal va a seguir siendo para siempre. Este estado no sirve para escribir, a no ser que sepa manejarlo bien. Debo aprender a separar el “siempre” de las tantas cosas que me pasan, diferenciar los estados de ánimo y no sacralizar la obra, porque eso me contamina. Si estoy pobre de ánimo me lleno del efecto tragedia. El que es rico de ánimo toma distancia y se ríe de sí mismo. Uno debe desdoblarse y pensar que es posible rehacerse. Si creo que todos son tontos o que alguien es un tonto irredento para siempre, no me desdoblo, pero cuando admito o me atrevo a ver en mí mismo la tontería y lo digo, o me río de mí mismo, construyo un puente de intercambio fundamental con el otro. El humor armoniza y es una forma de reconciliación. El humor se aprende.

Hay miles de razones para el enojo, para la culpa, para sentirse víctima. Lo mejor es hacer como los dioses griegos, que cuando estaban fastidiosos o tenían malos pensamientos se preguntaban: “¿qué Dios me habrá mandado este pensamiento?”. Hay que saber distinguir los estados de ánimo de los pensamientos.

En el humor hay seriedad. Según Míjail Chéjov “la seriedad de los hombres dotados de sentido humorístico es mucho más seria y profunda que la ansiedad constante de los que no saben lo que es el humor”. El humor minimiza el amor propio. Decía Chéjov: “el sentido de lo ridículo estaba fuertemente desarrollado en mí y por suerte no se ha extinguido hasta ahora. El humor dirigido hacia uno mismo libra a la persona de una presunción y ambición demasiado grandes”. Si me tomo las cosas con humor, minimizo mi rosca. El humor “enseña a apreciar las cosas en sí y fuera de sí, por su valor justo, y no sujetas a las inclinaciones, simpatías y antipatías personales de las personas. Y por lo que hace al artista, esa objetividad le es completamente indispensable. La fuerza del humor consiste también en que eleva al hombre por encima de lo que causa risa”.

La posibilidad de tener humor se da también cuando no trabajo en caliente. Si trabajara en caliente, tendría que ver qué me pasa, qué siento. Pero si trato de ver lo que sentía o lo que sucedió en aquel momento, puedo escribirlo sin pasión. Necesito escribir sin pasión. Hay una anécdota preciosa de Isak Dinesen en *Memorias de África*, donde dice que la manera de pelearse africana no es como la nuestra; ellos, si se enojan, no te dan más pelota, pero a los tres días te miran y se ríen. Y ya está.

Cuando uno toma distancia aparece el absurdo. Cierta absurdo le puede dar color al texto. Por ejemplo, atribuirle a algo una causa insensata. Los paraguayos creen que los hijos que tienen en Buenos Aires son más blancos porque aquí no hay rajadol, el sol no raja tanto; o la idea de que si no me atienden bien es porque no les gusta mi pelo o un detalle en mi vestimenta.

El absurdo introduce un elemento de otro orden en el texto. Yo tenía una tía que creía que había brujos que hacían que ella envejeciera. Ella no buscaba en el proceso de envejecimiento una causa intrínseca, y atribuirle a un hecho una causa absurda produce un efecto interesante. Cuando las máquinas no quieren funcionar o la tormenta de Santa Rosa tarda en llegar, les otorgo a los objetos o a los hechos un cierto animismo. Se puede trabajar con el animismo personal, como cuando todo el mundo me responde cuando estoy bien pero si me siento mal todo está en mi contra. En la primera etapa del amor, por ejemplo, para los enamorados el teléfono es mitológico y a las casualidades se les da carácter extraordinario, mágico, como creer que existe un azar benigno y un azar maligno.

Otro tema a tratar puede ser la traspolación de un detalle de otra índole: una persona perfecta con un detalle que no coordina, como una abogada que hasta el ombligo es una señora de 50 años pero tiene puesta una pollera de gajos. También puede resultar interesante alabar algo hasta el infinito o llevar hasta la desproporción una pasión anunciada, como cuando gana San Lorenzo, cuando se confunde a un personaje público con Dios, el cholulismo de adquirir belleza o prestigio a partir de otro modelo, la ilusión de ser diferente porque algo ocurrió o por estar acompañado de gente importante. O cuando alguien saca un premio o hace un viaje y vuelve otro.

17. VICIOS DE LA ESCRITURA Y CONSEJOS PARA EL QUE VA A ESCRIBIR

La escritura no resuelve problemas, los plantea. Escribir es comunicar. No deschavar los mecanismos de la escritura. No engolosinarse con el propio material. Escribir es elegir. Cuándo un tema es interesante para el otro. La repercusión de un hecho en mí y en el lenguaje. Objetivar. Estar a media rienda. Mostrar la particularidad. No convertir la escritura en un mecanismo obsesivo. No depender del elogio ni de la crítica. Escribir es seguir un impulso. La escritura comunicante. Estar atento al lenguaje. El tiempo interno de cada uno. Fantasías. Acompañarse a sí mismo. Contar la historia. Manejar los ejes y conciliarlos. La sensación de armonía. La digresión es la alegría del cuento. El arte de entrar y salir. Hacer lo mejor que se pueda. El taller de escritura.

- El que escribe no debe resolver problemas, sino plantearlos. Escribir no es hacer discursos ni opinar sobre los males del mundo, sino comunicar. Chéjov, que tenía una notable capacidad para comunicarse con las personas más diversas, nunca opinaba, sus personajes hablaban por él. Él escribió sobre todo tipo de personajes: el niño, la niñera, el abuelo, el médico, el delincuente, el juez, y sobre todos esos caracteres escribió bien.

- Hay que evitar que se vea lo que quiero hacer, no deschavar los mecanismos de la escritura. Cuando veo el mecanismo es porque faltan detalles para hacer la historia más verosímil. La trama debe estar sujeta a la particularidad de los personajes y no ser solamente un reflejo de mi ego.

- No es bueno ni es necesario hacer tanta profusión de ideas ni enumeraciones de objetos. En literatura, la acumulación, salvo que sea genial como en Roa Bastos, no funciona. Uno se engolosina con su propio material y no quiere que nada quede afuera. Escribir es elegir, que es lo más difícil. No debo poner todo. Acaparar el interés escrito es lo mismo que acaparar el interés oral. Pero debo saber cuándo algo que es interesante para mí se vuelve interesante para los demás.

- Poner un nombre al personaje o tener un título me da un rumbo.
- El que escribe debe percibir los objetos de una manera diferente según su estado de ánimo. No es lo mismo describir un lugar estando con fiebre o luego de un robo o si hay una rata en la cocina. La repercusión del hecho debe notarse en la escritura y en el lenguaje que yo elija.
- Cuando uno habla de una enfermedad, por ejemplo, debe objetivar. Alicia Steimberg sufría de una enfermedad rara, estaba medio sorda pero escuchaba la música de la marcha peronista (que ella odiaba) en los momentos menos oportunos. Era un recuerdo en su memoria. La enfermedad se llama acúfenos y ella la utilizaba para crear un personaje observándose desde afuera.
- No debo tener mi “yo” en el centro del mundo a menos que eso revele mi estado mental. Debo intentar darlo vuelta, ponerlo afuera.
- Mis sueños son interesantes para mí pero no tienen por qué interesar a los otros.
- El amor o el estado de enamoramiento sólo es importante para el que lo vive. Para escribir hay que hacer como decía Chéjov, estar a media rienda, con la cabeza fría y no exaltado, humillado, frustrado o enamorado.
- Muestro la particularidad, eso es lo interesante en la escritura.
- Debe haber una conexión entre la compulsión al escribir y el estar varado o en blanco. Si no tengo un tema claro, lo dejo, para no convertir la escritura en un mecanismo obsesivo. La obsesión no rinde, sólo si se la puede dominar.
- Hago una pequeña lista de las cosas que me interesan, y de lo que me atrae más elijo una, pero no racionalmente sino de la forma más inconsciente que me sea posible.
- No dependo del elogio ni de la crítica ni le doy lugar a los estados exultantes ni depresivos. Nietzsche decía: “Hay más intromisión en el elogio que en la crítica”. No se puede vivir dependiente del elogio de los demás. Una amiga se la pasaba midiendo la actitud de los otros hacia ella y los demás, como si tuviera un “Tomasómetro”.
- El sentimiento de inferioridad o de grandeza tampoco sirve para escribir. Por ejemplo, la exhibición de los antepasados no fomenta la amistad sino la competencia. Uno se queda solo en la competencia, le está diciendo al otro: “yo tengo algo que vos no tenés”. Los chicos y los adultos compiten, por ejemplo. Los adolescentes arman grupos. Debo intentar, como hacía Chéjov, identificarme con los que no son parecidos a mí, registrar todo tipo de personas que después me servirán como personajes.
- Escribir es seguir un impulso, pero tengo que ser comunicante. Si me da trabajo, lo dejo. La escritura es como la amistad, tiene que haber simpatía y empatía con el otro. Tiene que haber fisuras, porque es ahí por donde le entro al personaje.
- Lo que identifica a un personaje es el lenguaje. Hay que escuchar todo lo que dice el personaje. La gente dice un montón de cosas, pero debo tener paciencia para encontrar la pepita.

- Lo que nos diferencia de los otros es nuestro tiempo interno. Tengo que poder hablar como si fuera otro: “hace tanto calor que me da risa”, decía una chica. Yo no podría hablar así, pero capto lo que dicen otros y lo utilizo para armar personajes.

- Si describo un conflicto, debo hacer una gradación y no descargarlo directamente, en la escritura reflejo cómo se ha ido produciendo ese conflicto. Proceso las cosas según cómo van sucediendo.

- Hay personas que viven de fantasías: la utopía de vivir en el campo, por ejemplo. Wernicke decía de esos pensamientos “son pájaros que anidan en nido ajeno”.

- Escribir tiene que ver con poder acompañarse a sí mismo. Y también saber acompañarse cuando uno va cambiando. A mí, por ejemplo, no me gusta cuando el que escribe se vuelve demasiado simbólico o estratosférico, yo necesito un cable a tierra. A veces uno mismo no encuentra el centro, el eje de la historia. En esos casos ayuda contarla, a veces es más creíble contada que por escrito.

- Para escribir un cuento debo ejercitar la capacidad de manejar dos ejes y conciliarlos, el adentro de una historia y el afuera, como en el ejemplo de Roncagliolo que describe la enfermedad del padre, sus visitas a la clínica, la operación y su vida afuera, el fútbol. Son dos mundos diferentes que él conecta muy bien porque mantiene la misma tensión desde el comienzo hasta el final, además de tener sentido del humor y sentido del disparate. Nosotros somos más dramáticos, armamos un escenario y nos quedamos ahí.

- Lo que nos da placer al leer un buen cuento, una buena historia, es la sensación de armonía, llegar al final y ver qué bien ha cerrado el círculo. La ruta es la estructura, uno se puede desviar pero después hay que volver.

- El arte de la literatura es el arte de entrar y salir. Se puede salir, pero lo anterior debe quedar sedimentado. Las digresiones son buenas pero el que escribe debe saber volver. Me puedo perder, pero siempre vuelvo. La digresión es la alegría del cuento. Me distraigo y vuelvo.

- Cuando uno se queda, tiene su fruto. Lo que le da unidad al cuento es el estado de ánimo. Pienso en profundidad en el sentimiento que generó esa historia, hago una autoindagación. Las cosas nunca son unicasuales. Todo es multicausal.

- De entrada, intento hacer lo mejor que puedo, porque escribo para los demás. Lo que uno escribe es como una donación, un regalo para los demás. El lector tiene que entender de qué se trata, le entrego un trabajo armado, terminado y no dejo que él reconstruya lo que yo no sé hacer bien. Debo ceñirme a lo que quiero contar, intentar hacer lo mejor que puedo en este momento y no dejarlo para algún futuro. Escribir mal o no terminar un trabajo por precipitación o por cansancio o frustración es como entregar un regalo mal envuelto. Es el autor el que tiene la obligación de pasar en limpio y no el lector. Escribir es concretar.

- Hay que dejarse sorprender. Vivimos, como decía Borges, no de la costumbre sino del asombro. De cualquier manera, no es fácil dar consejos a otros.

- Una escritora joven que quería abrir un taller me pidió que la aconsejara. Lo único que se me ocurrió decirle fue: “no tenés que tener ningún jodido, ni ninguna luminaria”. Hay una tradición norteamericana en la que grandes escritores, como Carson McCullers, han sido miembros de distintos talleres. Existen manuscritos de McCullers que están marcados con las observaciones que le había hecho su profesor de taller.

- Hay mucha más gente que escribe de la que uno pueda suponer. Al ser la palabra una herramienta de uso común, parece más fácil escribir que dedicarse a la pintura, que requiere conocer la técnica. Escribir no es una diversión, tiene mucho de artesanía y de trabajo. Y cuando surge una dificultad, tengo que sortearla. No todo tiene que ser divertidísimo. En una ciudad tan grande como Buenos Aires, con un conurbano tan grande, hay un prejuicio de que los escritores y los lectores son pocos. Son visiones recortadas que separan la escritura de la lectura.

- El taller no forma escritores. El coordinador de un taller impone una tónica y no todos compatibilizan con esa forma. El taller es una de las tantas motivaciones que puede tener alguien que está empezando a escribir. El taller es un estímulo, no es otra cosa. Yo he tenido de todo y nunca escribí una crónica de mis talleres.

- Organizar un taller o cualquier grupo en Argentina es, a veces, como ir por la calle con un grupo de borrachos: cada uno se va para cualquier lado.

- En el taller yo jamás he dado una técnica. Yo trato de seguir a los alumnos, ver para dónde van. La transmisión de la técnica es muy difícil. Hay gente que empeora, otros no. Abandonan cuando se dan cuenta de que el talento de ellos no coincide con mi onda. Hay gente que escribe peor o mejor, gente que se destaca, otros que se estancan. ¿Por qué se destaca alguien? No lo sé.

- Yo escucho cómo habla la gente. Y tengo siempre un cable a tierra.

DECÁLOGO (MÁS UNO) PARA LOS QUE VAN A ESCRIBIR

1. No hay escritor, hay personas que escriben.
2. Escribir es una artesanía, un trabajo como cualquier otro.
3. Para escribir hay que estar, como decía Chéjov, “a media rienda”.
4. La literatura está hecha de detalles.
5. El primer personaje somos nosotros mismos.
6. No importa el hecho en sí sino la repercusión del hecho en mí o en el personaje.
7. Al personaje se entra por la fisura.
8. Todo cuento tiene un “pero”. El “pero” me abre el cuento.
9. Hay que saber observar y escuchar cómo habla la gente.
10. La verdad se arma en el diálogo.
11. El adjetivo cierra, la metáfora abre.

DOS ENSAYOS DE HEBE UHART

EL ESCRITOR Y LOS LUGARES COMUNES[9]

Estamos asediados por los lugares comunes, los de la vida cotidiana, los de la literatura, los de la filosofía y todos los que corresponden al lenguaje de las instituciones. *Lugar común*, en un antiquísimo diccionario, tiene tres acepciones. La primera es: letrina, excusado. La segunda acepción: expresiones muy triviales y manidas usadas en casos análogos. La tercera: lugares comunes oratorios; principios generales de los que se sacan pruebas o argumentos. Es curioso que en la filosofía valgan las tres acepciones. El trabajo de todo filósofo innovador consiste en desmontar los lugares comunes que subyacen en el pensamiento de los anteriores, considerando los principios básicos como creencias vulgares disfrazadas y ensalzadas como sentencias inapelables, para finalmente tirarlas al retrete. Por ejemplo Hume, experto en desmontar conceptos básicos y ver de qué están hechos, considera que términos como *sustancia*, tan caro a toda la historia de la Filosofía, no corresponden a realidades objetivas, son sólo una construcción del espíritu humano que imagina algo invisible detrás de lo visible y luego, por herencia del lenguaje, le atribuye una existencia objetiva. Dice que la ciencia de su época no está exenta de inventar términos y después atribuirles realidad: se habla de simpatía y antipatía entre las plantas, o se decía que la naturaleza tiene horror al vacío. Dice: “existe una inclinación muy notable en la naturaleza humana a conferir a los objetos externos las mismas emociones observadas dentro de sí misma”.

Dejo la filosofía y vamos al lenguaje televisivo. De un tiroteo, dice el locutor: “murió en un confuso episodio”. La expresión es un lugar común pero está expresando la reserva de una ciudad grande. En Asunción, más chica y más rural, se lee en el diario: “muerto en un tiroteo en medio de una serenata”. ¿Por qué? Porque no hay discriminación entre el lenguaje público y el privado. O sea que “confuso episodio” sirve para decir y a la vez ocultar.

Pero hay lugares comunes que a mí me parecen muy interesantes, que son las enunciaciones de los que se creen exclusivos, los únicos que dicen eso, o los primeros,

sin darse cuenta de que lo que dicen es producto del contagio. He oído decir mil veces: “yo quiero ir a una playa absolutamente solitaria”. Quiere lo que le parece prestigioso. He escuchado a miles decir eso. Otro: “yo no saludo a nadie de mi departamento”. Miles lo dicen. Tiene también su traducción. Lo que dicen los porteños en el exterior: “yo, cuando veo a un argentino me cruzo a la vereda de enfrente”. ¿De qué preconcepto viene esa afirmación? De que el otro es mi espejo, y no he viajado y gastado para ver mi espejo, que para eso me quedaba en Buenos Aires y esa presencia me tira para atrás, como si no hubiera viajado y por arte de magia se apareciera la Argentina y yo siempre debo ir hacia delante, siempre adelante y ver todo lo maravilloso para tener cosas que contar. Son todos lugares comunes que aseguran al enunciante la pertenencia a un sector al que pertenece o aspira pertenecer. Son como un alivio y una comodidad.

En la literatura hay cientos de lugares comunes. En los setenta, a cualquier mujer que llevara una pollera larga y que tuviera aire de misterio (y había unas cuantas) se le decía la Maga, por el personaje de Cortázar. Cuando alguien pregunta si un texto es una novela corta o un cuento largo, ante la duda, el interrogador se dice: “es una *nouvelle*”. Y todos tranquilizados. Después está el de mantener la propia identidad y mantener las raíces. Una periodista argentina le preguntó a Monterroso, el escritor guatemalteco pero que también se consideraba hondureño por su larga permanencia allí: “¿y dónde están sus raíces?”. Dijo: “bueno, yo no soy un árbol”.

Si bien en filosofía la tarea es desmontar los lugares comunes, en la literatura no ocurre lo mismo. Los lugares comunes se pueden trabajar. Eso es lo que hace Alicia Steimberg en su libro *Músicos y relojeros*. Porque lo que con el tiempo se convierte en lugar común, manejable, lo que se dice maquinalmente, en la infancia se lo escucha por primera vez y suele tener una honda repercusión. Un personaje central es la abuela, vista por una nena de unos 8 años. La abuela le decía a una hija: “hijos no, ¿para qué traer desgraciados al mundo?”. La chica analiza: ¿por qué desgraciados? ¿Es porque tendrían padres viejos? ¿Es porque estaría por suceder otra catástrofe, otra guerra, el fin del mundo? ¿Desgraciados porque todos los judíos somos desgraciados? ¿O todos los miembros de nuestra familia? La escritora parte de un lugar absolutamente común, pero lo transforma en otra cosa: mide el efecto. Si en gran medida la literatura es resonancia, acá, todos los lugares comunes que usa, los de la madre, los de la vejez, los del peronismo, funcionan como disparadores eficaces del pensamiento y el sentimiento de la nena ante ellos. Pero también recupera la pesada carga que los mismos tienen y la inocencia del propio emisor, en este caso, la abuela, que cuando se enoja dice: “me vas a matar”. Y cuando ya está por morir, débil, maquinalmente, como un automatismo, también dice: “me vas a matar”. Son lugares comunes familiares. Y uno se va haciendo adulto dándose cuenta de que lo que parece una catástrofe es una metáfora. En otra parte del relato, Alicia Steimberg trabaja un lugar común de la vejez: que todo tiempo pasado fue mejor. La abuela decía que cuando ella era joven, las cosas tenían más

gusto, los colores eran más vivos, la vida más tranquila y alegre, todos se querían y ayudaban. Hasta acá, lo consabido. Pero la autora añade: “cuando llegaba el carnaval, todos se disfrazaban, la abuela y sus amigas con trajes a cual más lindo, una iba vestida de cobra, otra de yará y otra de hormiga corrección”. Toda la pintura acerca del tiempo degradado y que todo pasado fue mejor contrasta con la enumeración de los absurdos disfraces y sobre todo, la misteriosa hormiga corrección.

Otro autor que trabaja muy bien los lugares comunes es Isidoro Blaisten. Su hermoso cuento “El tío Facundo” comienza con una colección de lugares comunes que corresponden a cada miembro de la familia. El padre decía: “la natación es el deporte más completo”; “los militares y los marinos son todos cornudos”, “las flacas suelen ser tremendas”, “el vino tinto no se toma frío”, “a los ladrones habría que cortarles las manos y colgarlos en la Plaza de Mayo”, etc. Sus personajes no miden ni se responsabilizan de lo que dicen. La hermana joven decía: “no hay cosa más linda que ir al cine cuando llueve”, “a los que son blancos el sol los pone colorados enseguida”, etc. Isidoro Blaisten hace varias cosas con los lugares comunes: define a los personajes, como joven, padre, madre, por lo que dicen; los combina y yuxtapone de modo tan feliz que todos juntos configuran un disparate total; y además cada miembro de la familia estaba aislado en su pobre repertorio de cosas dichas y remanidas, contando todas esas cosas sentados en la vereda, cada uno con su silla, sin entenderse para nada. Con la llegada del tío Facundo se desordena ese mundo de sentencias y sillitas en la vereda: beben, juegan y se meten los cuernos, pero es totalmente circunstancial. Lo matan al tío, que representaba la novedad, el deseo, para volver tristemente a sus dichos, a las sillas en la vereda. Y aquí sí que nos parece buena la definición del diccionario del lugar común como retrete, porque la vuelta de los personajes a su situación anterior, después de la visita del tío que era la gracia, la alegría, es como un bajón.

En su libro *Anticonferencias*, Blaisten cuenta cómo escuchaba a menudo la frase de Sartre: “el infierno son los otros”. Y eso que dijo Sartre como una novedad, repetida por todo el mundo hasta el cansancio, se convierte en algo remanido. En broma, dice Blaisten: “cada vez que me miro al espejo me acuerdo de Sartre”.

Felisberto Hernández, el gran escritor uruguayo, trabaja a menudo con los lugares comunes del Río de la Plata, pero no ironiza a la manera de Alicia Steimberg o de Isidoro Blaisten. Por ejemplo, en su cuento “Úrsula” dice: “Úrsula era callada como una vaca” (además era gorda como una vaca). Y añade: “y a mí me gustaba que fuera así”. En el añadido está el valor literario, que tiene que ver con la valentía del autor a desafiar un juicio corriente. ¿Por qué es valiente? Porque desafía el despectivo rioplatense; en ese “me gustaba” está toda la dirección original del cuento. En “El cocodrilo” (que seguramente partió del dicho “lágrimas de cocodrilo”) también transforma el dicho y terminamos de leer el cuento dudando sobre la veracidad del

dicho: alguien puede empezar a llorar fingidamente y después llora sin querer y sin proponérselo.

De modo que el que escribe no tiene por qué evitar los lugares comunes de los personajes. Un personaje no se sostiene porque diga cosas extraordinarias u originales. En general, los lugares comunes tienen que ver con el contexto y con quién los dice. No es lo mismo que diga: “he madurado” una persona de edad mediana (casi seguro que no maduró) que un nene de 5 años, o mejor, un loro; ahí es cómico. Sería absurdo ese pensamiento en una isla desierta, porque es inútil. Porque me parece que hay que separar las opiniones de la gente de lo que la gente es: lo que decimos todos, nuestras opiniones políticas, por ejemplo, vienen en gran medida de las radios que escuchamos, del diario que leemos; rara vez son originales, más bien son base de conversación. Para mí, la gente está más presente en sus gestos, modos de caminar, en lo que calla, esto nos va a revelar más de ella misma que la mayoría de sus opiniones, que a esa altura son como monedas gastadas.

Pero sí me parece que los escritores o los aspirantes a tales deben evitar los lugares comunes de los escritores, que hay muchos. Uno es que no podrían vivir sin escribir. Podría ser, pero es impúdico decirlo. Otro es llamar hijos a los libros. Otro es el terror de la página en blanco. Otro el de que los bestsellers no pueden ser buenos. Otro es llamar por el nombre de pila a un escritor conocido por todos pero que no conocen, usando una familiaridad cholula. Otro lugar común, que no sé si todavía está de moda, es ponerle a los personajes nombres y apellidos de colegas y escritores, como un guiño para elegidos, como si los que fueran a leer tuvieran que estar en la pomada.

Viene relativamente al caso, pero quiero terminar con lo que decía Chéjov en su autobiografía en relación a la observación y construcción de personajes: “resto el contenido racional de la persona que habla y no escucho lo que dice sino cómo lo dice”, o sea, para qué dice eso; “a menudo el fin no coincide con el sentido de las palabras pronunciadas. Reparad en los ademanes, en el andar de un hombre. En qué forma más expresiva hablan ellos de su voluntad o de su falta de voluntad. Observad con qué falta de convicción dicen los hombres palabras convincentes. La palabra del hombre tiene sentido y sonido. Escuchad el sentido y no conoceréis al hombre. Escuchad el sonido y conoceréis al hombre”.

EL HUMOR EN LOS ESCRITORES DE LA GENERACIÓN DEL 80 DEL SIGLO XIX

He elegido este período de la literatura argentina porque considero que en él se consolidan las bases de nuestra identidad y de nuestro lenguaje. Era una época en que el rápido proceso de ascenso y descenso social producía cambios abruptos en la conducta y en el habla de la gente; los criollos debían entender a los inmigrantes, éstos entre sí y los padres a los hijos, porque éstos, una vez que volvían de Europa, se volvían otros, afrancesados, con modales tiesos y distantes. Renegaban de los códigos de sus antecesores. Los cambios de la mentalidad que se corresponden con los cambios físicos de la ciudad, el constante arribo de barcos con inmigrantes, las fortunas súbitas hechas con el ganado, hacen que la gente tenga que ubicarse en ese medio nuevo. De ahí que abunden las asociaciones para todo tipo de pertenencia, ya sea a un club político, a una comparsa para carnaval, y la necesidad permanente de adscribirse a determinada clase social, sea esta adscripción real o imaginaria. La necesidad de pertenecer los lleva a aparentar: el deseo de salir en los diarios, el veraneo fraguado, el mencionar gente importante con la que se está vinculado.

En 1886 había cuatro diarios italianos, dos franceses, dos españoles y uno alemán. En el interesante *Buenos Aires desde 70 años atrás*, de José Wilde, se muestra cómo ha cambiado todo. Cambiaron los mendigos, que iban a caballo, por el cuentero del tío, los cocheros que eran criollos ahora son italianos o extranjeros y afeitados y con patillas a la moda de París. El palacio de Congreso era una carnicería, las pulperías se mudan a los arrabales, aparecen las barberías, la bicicleta. A partir del 80 hay luz eléctrica. Los frigoríficos suplantán a los saladeros y se exporta mucho más. El arreglo de la casa y de las personas cambia: de la austeridad en que se usaban el gato para calentarse los pies, pasan a arreglar los cuartos como si fueran bazares y los cuerpos son objetos de exhibición en Palermo o en el Colón. Esta proteica sociedad da mucha tela para cortar a Fray Mocho y a Eduardo Wilde, dos de los escritores a tratar. El otro escritor es Mansilla y los tres tienen rasgos comunes, los tres escriben con chispa y utilizan el castellano de modo casi actual. Mansilla es famoso en su tiempo por escribir

como habla; Fray Mocho tiene prácticamente un oído absoluto para registrar el habla callejera. Mansilla dice: “la mayor parte de los escritores argentinos aspiran a escribir no como yo o como Fray Mocho, sino como Larra o Cervantes”. En los tres hay una total seguridad de que cada uno tiene el derecho de escribir y pensar como quiere, sin modelos. Wilde dice del discurso de Sarmiento que es acusado de tropicalismo y excesos: “en cada párrafo tiene una idea y en cuanto al estilo, es como una joven audaz que desprecia la moda y es capaz, llegado el caso, de salir en cuerpo a la calle”. De Fray Mocho dice Gálvez: “realizó la gran paradoja de ser un gran escritor que escribía mal”. Pero hay diferencias entre ellos, propias de sus respectivos temperamentos: Mansilla es vehemente, digresivo y charlatán. Llevado por su vanidad puede hablar hasta de lo que no sabe; se perdona alegremente sus divagaciones. Wilde es sintético, punzante y zumbón. Y lo mejor de Fray Mocho está en sus diálogos, en la pintura de personajes urbanos o casi. Si bien son contemporáneos, no son coetáneos: Mansilla nace en 1831, Wilde en 1844 y Fray Mocho en 1858. Si bien Mansilla y Wilde pertenecen a la misma clase social, las aspiraciones constantes del primero para ocupar cargos políticos se ven obstruidas por ser sobrino de Rosas (estamos en pleno Liberalismo) y por su propia excentricidad. Fray Mocho venía de Guleguaychú y salvo un paso por la policía como oficial de investigaciones, se dedicó siempre al periodismo y a la literatura. ¿Qué relación existía entre los tres? Wilde y Mansilla decían: “el malogrado Fray Mocho” (porque muere joven). Y Wilde dice de Mansilla: “el que universalizó a los ranqueles”. Comencemos por Wilde.

Eduardo Wilde (Tupiza, Bolivia, 1844 - Bruselas, 1913)

Médico, ministro de Instrucción pública, a la que defendió en el gran debate del Congreso Pedagógico. Tiene relatos de infancia, de viajes y crónicas en las que registra costumbres porteñas: el viaje a Europa, la carta de recomendación como pasaporte para conseguir empleo, el absurdo de los duelos. El ingenio de Wilde aparece en su capacidad de contrastar elementos disímiles. En su crónica “Vida moderna” dice: “me encuentro solo con mi cocinera, una señora cuadrada de este pueblo muy entendida en política y en pasteles criollos”. Otro ejemplo: “una señora de noventa años a hora temprana me contaba con esa impertinencia con que cuentan los viejos la historia de un catarro crónico, con detalles biográficos que ligaban íntimamente su bronquitis con la guerra de la Independencia”. Y en el cuento “El coronel Estompa” hay un viejo que había sido comandante, erudito y hombre de consejo, que tanto describía una batalla de Julio César como componía un acróstico con el nombre de la hija del juez de paz. Y hablando de duelos de las cofradías de estudiantes alemanes: “un individuo sin tajo es un ser casi despreciable y, en relación a las mujeres, para ellas el más estropeado es el más valiente”. En la extensa polémica con Pedro Goyena, cuyo título es “Tiempo

perdido”, se revela su veta chispeante y provocadora. Goyena endiosa la poesía y a los grandes autores españoles; cita testimonios de éstos. Wilde contesta: “no me pongas nombres como Napoleón, Espronceda, tengo el derecho de pensar como se me de la gana”. Y para picarlo, Wilde niega el valor de la poesía y dice: “un buey que ara es superior a un poema” y añade, para divertirse: “la utilidad de la poesía es semejante a la de las pulgas, mosquitos y demás sabandijas”. Y: “los poetas son malos maridos, están obligados a ser infieles para escribir, sería ridículo ensalzar a la propia señora”. Indignado, Goyena contesta entre otras cosas: “un ranquel transportado de la Pampa para contemplar las bellezas del arte las miraría con desdén”. Wilde le dice: “yo pasaría muy bien la vida en los toldos sin haber visto los cuadros de Rafael”. Cuanto más escandalizado Goyena, más se divierte Wilde. Cita a su amigo Guido Spano: “cuando me oigo llamar poeta, me da vergüenza”.

Del mismo modo que desacraliza los roles, observa cáusticamente ciertas costumbres, los viajes y la manía de acumular objetos en los cuartos. En su excelente crónica “Vida moderna”, el protagonista huye de su casa a Río Cuarto porque en su casa no podía dar un paso sin romperse la crisma contra algún objeto de arte. Dice: “la sala parecía un bazar, la luz no entraba a causa de las cortinas y el aire no circulaba por culpa de los biombos, las estatuas y la grandísima madre que las dio a luz”. Todos los días había disgustos con los sirvientes. Venía la mucama y:

—Señor, Francisco le ha roto un dedo a Fidias.

—¿Y cómo ha hecho eso?

—Sí, ese Fidias es muy malo de sacudir.

Wilde mira con gran distancia lo que lo rodea. No sólo le asombra la profusión de objetos sino su destino. Escribe: “las lanzas de nuestros valientes coraceros provistas de un plumero han servido en los arrabales para limpiar telas de araña. He visto en la Concepción a un mendigo pedir limosna con un sombrero de brigadier; los cañones de la patria sirven de postes y hay sables que se usan como asadores”. En relación a los viajes (a los que se supone placenteros) cuenta la historia de un mareo en barco: “la lengua es un trapo pastoso impropio para la articulación. Si alguno viniera y recogiendo a uno con una pala lo echara al mar, haría una obra buena según el juicio imparcial del mareado”. Añade: “las almohadas son duras como jueces”. Y “los animales en sus jaulas lanzaban gritos afligentes anunciando el fin de sus vidas”.

En el relato “Don Polidoro” cuenta la historia del susodicho, diputado en Buenos Aires, provisto de su tarjeta donde figura su rango. Busca en París el mejor hotel para gastarse pronto el dinero que lleva. Para su humillación, en el hotel lo llaman “el número cien”. Añade: “Don Polidoro simuló el encanto inexplicable que le había producido el examen de doscientos sarcófagos egipcios”. Y como no entiende el menú, cree que toma sopa de terciopelo y que come perdices de medio luto. Recorre sacando la lengua todos los museos habidos y por haber -porque se supone que es lo que se

debe hacer- pero en realidad está siempre pensando en la calle del Buen Orden en Buenos Aires. O sea, Don Polidoro viajó para sufrir. Pero no sólo toma distancia de las costumbres y de su entorno, también de las creencias. Dice: “el hombre en virtud de su orgullo, se ha inventado, únicamente para sí mismo, una inmortalidad, negándose, quién sabe por qué, a las focas, a los zorros y a los perros perdigueros”. Al preguntársele por qué escribe, respondió: “yo no me propongo llenar ninguna necesidad sentida, ni destruir errores, ni sacar cosa alguna del olvido. El motivo es mi manía del orden, que me impide tener papeles sueltos en la casa”.

Este es el hombre que fue ministro de Justicia, del Interior, que bregó por la enseñanza laica y el matrimonio civil, que trabajó en el mejoramiento de las instalaciones sanitarias de la ciudad y que colaboró activamente en las epidemias de cólera y de fiebre amarilla.

Lucio V. Mansilla (Buenos Aires, 1831 - París, 1913)

Es difícil decir quién era Mansilla, se autodefine como judío errante, más que como general o escritor, por todo lo que viajó. En teoría, ama la disciplina militar, pero en la práctica desobedece más de una vez a sus jefes. Es liberal, pero no tan convencido como Wilde: cuando ve bautizar a los indios en las tolderías de Mariano Rosas se emociona y reflexiona sobre el buen efecto de la religión en los pueblos. En cuanto a Rosas, su tío, tiene una posición oscilante, de cierta admiración por el personaje en lo privado y porque lo pasaba muy bien en su infancia en la quinta de Palermo, y de reprobación por su autoritarismo, por otra parte. Cuenta en sus interesantes “Charlas de los jueves” que, viendo a un vasco rematar a una vaca de un mazazo, mientras le decía “muere asqueroso, inmundo” pensó que en los saladeros de los unitarios deben haber dicho lo mismo, pero aplicado a los federales. Siempre creyó que merecía un cargo importante en política, pero sus contemporáneos no opinaban lo mismo; era lo que se llamaba un excéntrico, un dandy, no creían que había estado entre los ranqueles y más de uno preguntó: “¿pero es verdad que ha estado usted entre los ranqueles?”. Y como cuenta aventuras europeas y de la Guerra con el Paraguay y de todo tipo, les debe haber parecido que no cabían tantas vidas en una persona. Sus contemporáneos porteños, tan pacatos, con comportamientos tan uniformes, no tolerarían sus excesos; jugador empedernido en cierta época de su vida, se batió a duelo varias veces, siempre muerto de miedo, yendo al desierto con sus guantes, que no abandonaba nunca para cuidar sus manos, sin importarle las chinches y los piojos que allí había. Casi toda su vida se desenvuelve como si las circunstancias decidieran por él. Si Wilde es un escritor distante, Mansilla es un escritor vinculante con todo lo que acontece; entre los ranqueles se corta las uñas con una enorme cuchilla para causar impresión, grita y se encoleriza premeditadamente, en las cortes europeas baila con duquesas (una de ellas

dice de él “jovencito, ¡cómo debe ser bello él con sus plumas!”). Cuenta la relación que tiene con su secretario, al que dicta. Su secretario le decía: “¿va a empezar a hacer otra digresión?”, o “lo que acaba de dictar es una contradicción”. Y Mansilla añade que el secretario pensaba, en realidad, que era una barbaridad. Habla de la relación consigo mismo y cuenta que en una ocasión se examinó detenidamente al espejo y se encontró satisfecho, pero algo le faltaba. Se preguntó: “¿qué me falta?”. Y se dijo: “sentido común”. Y sí, de joven era un cabeza hueca, su padre lo llevaba a Ramallo para que aprendiera las tareas del saladero y él se ponía a leer Rousseau; luego lo manda a la India para que se saque ideas impías de su cabeza y se junta a vagar con un muchacho inglés. Vuelve de París con unos pantalones tan ajustados que lo sigue un ejército de chicos que le dicen: “sus piernas parecen bombillas”. Ya casado, joven, va a Santa Fe, se llena de amigos mientras tiene plata y se queda sin nada. Alguien descubre que escribe bien y lo obligan a escribir un artículo sobre la navegabilidad del río Salado, que no era navegable. El caudillo López quería que ese artículo llegara a Paraná para que lo viera Urquiza. Parece que López decía en relación a Urquiza, con el que competía: “porque amigo, ni naides es menos nadas, ni nadas menos naides”.

Mansilla era gran conversador oral. En “Charlas de los jueves” un lector le pregunta: “¿cómo hace para escribir como habla?”. Y responde: “yo no aspiro a escribir bien o bonito, quiero comunicarme, que se entienda”. Una lectora le escribe: “¡charlatán! ¿cómo fundamenta eso?”, porque él afirmaba alegremente que la pronunciación de la “r” en francés incide en la forma de hacer el amor. Pero no se ofende por ser llamado charlatán; le explica por qué lo es. De su libro *Causeries* dice: “yo quisiera que estas charlas se parecieran a un paseo; que diesen la idea de una conversación sostenida caprichosamente en un terreno sinuoso”. Y lo cumple. El humor de Mansilla, que a veces bordea la chuscada, más que en lo que dice, está en su tono siempre bonhómico, el de alguien que comprende todo y simpatiza con todo. Cuenta conductas curiosas propias (muchas veces él es el personaje), dice: “cuando una mujer me engaña, me consuelo leyendo el diccionario de la A a la Z”. O cuando estaba en la Guerra del Paraguay y se aburría, se colgaba en una hamaca de forma que pudiese ver el mundo al revés. A veces un tono doméstico y jugueteo caracteriza su humor. Dice: “la mujer más hermosa de Río Cuarto se llama Digna. ¿Qué se puede hacer ante eso?”. Un señor que se llama Paciente Crucifijo, un tío que decía que “pantano” era una palabra esdrújula. Confrontado con el diccionario dijo: “¡miente el diccionario!”. Una señora conocida que decía: “quiero un retrato de cuerpo presente, no uno de mierdatura” (por miniatura). Un vecino al que llamaban Don Pío y le pregunta a su mujer cómo se llama. Ella: “Pío. No, el nombre de Italia. Ah, dice ella, ese está en el baúl”. Dos porteños ancianos que se cedían el paso largo rato con la cortesía de otros tiempos, altos “se divisaban a las distancias porque sus cabezas eran como dos mangrulllos” y con tanta cortesía, uno de ellos cae en el pantano que está junto a la

vereda angosta. En relación al nombre de Buenos Aires dice: “¿por qué se llamó Buenos Aires esta tierra? Nadie lo sabe. Si a algún expedicionario se le hubiera ocurrido decir ¡qué fresco hace!, se hubiera llamado Estamos Frescos”.

En las *Causeries* hace observaciones a su amigo Guido Spano en relación a la poesía, que comienza: “Llora, llora urutaú en las ramas del yatay”. Dice que el urutaú es un pajarraco feo que no llora, grazna y lo hace en el suelo, porque el yatay no tiene ramas, y en cuanto no existe en el Paraguay, bueno, “es porque los poetas no son geógrafos”. En cuanto a Mitre, le reprocha usar la expresión “se derrumbó” referida a un soldado abatido como si se tratara de un edificio y uno de más peso: el haber mostrado a San Martín acartonado, sin los humanos defectos que vuelven al personaje más próximo.

Pero aunque se trate de un libro donde aparecen escenas humorísticas, no es precisamente el humor lo que prima sino el asombro. No puedo dejar de mencionar *Una excursión a los indios ranqueles*. Había tres teorías en relación con los indios: integrarlos a la civilización, delimitar claramente las fronteras como si fueran naciones vecinas o correrlos desde el Río Cuarto hacia el sur. Mansilla es enviado por Sarmiento para correrlos hacia el sur, porque en la zona de indios se iba a tender el ferrocarril. Iba con el objeto de firmar un tratado de paz con el cacique principal de las tribus ranquelinas, Mariano Rosas. Mansilla cuenta la escandalosa corruptela a partir del trueque que hacían los de Río Cuarto con los indios; habitualmente se los coimeaba para que no malonearan. El cacique Mariano Rosas sabía que venía Mansilla: en su toldo guardaba una caja en la que había notas oficiales, cartas, borradores y diarios. En las tolderías se lee *La Tribuna*. En este libro Mansilla abandona su tono autorreferencial para contar todo lo que ve y lo que oye, un mundo de capitanes y capitanejos, totalmente distintos entre sí. El cacique Ramón, que era platero, estanciero, inventor, con su rancho perfectamente aseado y sus chinas prolijas y diligentes. Indios chilenos, uno de ellos con varios libros de geografía, espías que se espían entre sí, indios rubios, gente refugiada que huía de la justicia, cautivas de todo tipo, algunas magníficamente vestidas, como la mujer e hija del caballero Villareal, mitad indio y mitad cristiano, indios que comen cosas sabrosísimas con todo decoro. Dice Mansilla: “aprendí en esas tierras más que en cualquier otro lugar”.

Si comparamos a Mansilla con otros miembros de la generación del 80, es el que más dudas tiene en cuanto al esquema vigente de civilización versus barbarie. Tal vez su contacto real con los indios, a los que percibía como individualidades bien definidas, lo llevaron a decir: “yo pienso, ¿cómo se puede saber de antemano hasta dónde puede llegar una raza?”. Y añade: “nosotros, en nombre del progreso, hemos dado muerte a la mitad de los entrerrianos; y de la provincia de Entre Ríos, que era rica, hicimos una provincia pobre”.

En las tolderías, con su peculiar modo de adaptarse a cualquier medio, bebe con los indios (que lo hacen de un tirón). “A esa altura tenía tantas ganas de beber como de cortarme una oreja”. Carga a modo de saludo a un indio “tan gordo como José Hernández, a quien pronto veremos elevarse al cielo como un globo”, se deja trenzar la barba por un contertulio juguetón, recibe confidencias y se va con encargos para enviar. Será por eso que cuando Cárcano lo visita, ya viejo en Francia y le está contando sus aventuras entre los ranqueles, Mansilla envía a su sobrina en busca del poncho que le había regalado Mariano Rosas. La joven comenta que está apolillado. Mansilla dice: “¡lo que yo más quería en mi vida, el poncho de mi compadre Mariano Rosas!”. Y se echa a llorar.

Fray Mocho (José Álvarez,) (Guauguaychú, 1858 - Buenos Aires, 1903)

¿Qué cambió en los 80? Terminan las guerras civiles, el Estado se unifica y encara una política educativa nacional, se construyen ferrocarriles, se exporta mucho más y frente a la llegada de inmigrantes (Rosario tiene 23.000 habitantes en 1869 y 225.000 en 1914) la alta clase criolla se considera una elite. El rápido proceso de ascenso social a partir de la riqueza generada por la multiplicación del ganado y la venta de tierras que son objeto de la especulación, produce rápidos ascensos sociales (y a veces descensos) que no son fáciles de digerir por sus protagonistas. Se dan cambios abruptos en la conducta y en el lenguaje de la gente. Los padres podían ser criollos y hablar como tales, pero los hijos, previo viaje a Francia, volvían totalmente afrancesados y renegando de los códigos de sus antecesores. La necesidad de estar a la última moda de París, de mostrarse en el teatro o en el paseo de Palermo, de salir en los diarios, tiene que ver con emerger frente a tanto cambio y aparentes posibilidades. Pero para emerger hay que ubicarse, esa es la consigna; y para ubicarse hay que pertenecer a algo, sea un partido político, un club de conspiradores para derribar al opositor, una murga. Se dan fenómenos contradictorios: un fanático nacionalista quiere tomar el *tranway* con conductor criollo, porque la mayoría son extranjeros, pero en todos los sectores sociales se quieren casar con extranjeros, como atestigua Mansilla en sus memorias en relación a los sectores altos y Fray Mocho en los populares: las italianas eran requeridas por los criollos porque ahorraban. Aníbal Latino, español que escribe crónicas sobre los aspectos que llaman su atención, señala por ejemplo la costumbre de dar fiestas por encima de las posibilidades, los remates de muebles con pujas increíbles para sobrepasar al otro, los petimetres que recorren la calle Florida, las libertades que se toma el servicio doméstico que se va por un quítame allá a las pajas. Todo esto y mucho más está en Fray Mocho, seudónimo de José S. Álvarez. Es oriundo de Guauguaychú, es reportero, fundador de *Caras y Caretas*, que recoge sus últimos cuentos. Si uno quiere saber qué pasaba en los 80, debe leerlo. En sus diálogos

veremos la relación con la pareja, la de familia, la de los vigilantes y los presos, lo que se cocinaba en las antecámaras del Congreso, diálogos callejeros, diálogos con chismes denigratorios para el prójimo del tipo “quién te ha visto y quién te ve”, que poco después retomará el tango. Los trabajos de Fray Mocho se publican en España, pero sólo obtiene reconocimiento mucho tiempo después, como el *Martín Fierro*.

El afán de lucirse y la vanidad de exhibir una especie de indiferencia considerada de buen tono se muestran en el diálogo de dos amigas que hablan de una de sus hijas. Una dice: “¿te creés que comentan algo de la gente que ven? No, hablan de pichincheo en las tiendas y de lo que cuestan las puntillas... parecen dependientas de tienda”. Y cuando van en coche a Palermo, mudas: “porque no hay importancia sin formalidá y para bailar se necesita ser casi un ingeniero pa estar contando los pasitos”.

De París copian las normas de recibo (aparece la tarjeta de visita) y se la piden a una tía vieja que antes entraba como Pedro por su casa. La tía dice: “la saludé a Ramona que me recibió con una sonrisa mostrada e colmillo y un apretón de manos con el brazo tieso como para enzarzarte si querías besarla”. Otra señora dice en relación al viaje a París: “¿sabés una cosa? Yo no creo que en París la gente sea como ésta que va y vuelve... éstos toman por franceses a los maniquís de alguna tienda”.

Existía la costumbre de simular que se iba a París y cerraban las ventanas de la sala, a veces iban a algún campito cerca “a llenarse de bichos colorados”. Aparece la distancia entre lo que se dice y lo que se hace; no importa si fue en Europa, lo que cuenta es que salga en los diarios. Hay otro diálogo en que un vago politiquero casado con una planchadora (de ella vive) le cuenta los grandes ideales del grupo político que fue a escuchar entusiasmado y le reprocha: “sé un poco mujer, levánta la vista e la plancha”. La misma disociación se ve en otro que quiere embarcar a su primo en política, hablando de altos ideales y de dignidad; lo que quiere es fuerza para su fracción. El cholulismo o snobismo está en todos los sectores sociales: todo el mundo le dice “Taquito” a Avellaneda. Uno dice: “yo tenía una mujer italiana que había sido ama de leche de Taquito Avellaneda”. En otro diálogo, uno al que nombran vigilante, le dice a su compañera: “mirá, Natalia, vos no sos pa mujer de vigilante” (él se consideraba de otra clase social). Le dice que es ordinaria e ignorante. La relación entre criollos e inmigrantes también aparece. Un italiano tiene una mujer que le es infiel con un criollo y cuenta cómo se la saca: “la mujer es buena. Le fa plim plan con la guitarrita e la póvera se ne va”. Un criollo le cuenta a otro y dice que va al puerto y que antes odiaba a los inmigrantes y ahora no, porque observa que ellos progresan; y adjudica esto a que ellos obedecen a sus mujeres.

Hay un desfile enorme de personajes, el borracho que cae a menudo por la comisaría, porque es muy patriota y como las fiestas patrias son muchas... El diálogo de dos ancianos en que uno dice: “no quisiera morirme sin ser bicicletista y soldado de la independencia”. Desfilan los delincuentes argentinos y extranjeros, los atorrantes,

uno de ellos poeta y vegetariano, un joven salteño que fue diplomático y cleptómano, un abogado alemán que está en la calle y se enoja si le ofrecen limosna, un criollo poeta que vive en el fondo de la comisaría, todo un mundo.

La metáfora criolla

Fray Mocho usa, en la mayoría de sus diálogos, el lenguaje criollo, rico en metáforas. Usa tanto refranes ya acuñados como “vos tenés mucha letra menuda”. Creí que la expresión era reciente y urbana, pero ya aparece en él, como otras frases que inventa por su cuenta. El lenguaje criollo es sintético, gracioso, y una comparación bien colocada vale por una parrafada. Son frecuentes las comparaciones de personas con animales, o de éstas con objetos y situaciones. Suponen muchas veces complicidad o por lo menos familiaridad con el que habla. Ejemplos: de una mujer mala “dijo que era malísima y con más vueltas que perro para echarse”. De los caballos de casas pudientes: “de esos caballos como los de áura -que se estiran en cuanto se paran y levantan la cabeza con orgullo como si fueran doctores”. De una mujer muy adornada: “era un mostrador de mercería”. Dos que tramaban un engaño: “pa que no nos pillen tenemos que mezclar todo en la conversación, agarrando de un lao pa otro como gringo que anda en pelo”. Un soldado veterano le cuenta a uno actual: “a nosotros no nos enfundaban esos quepises de áura, que le dan a los milicos un aire de abombaos”. Y hablando de los desfiles actuales del ejército en relación a los de su juventud: “mirá que iban a ser capaces de presentarse como en un circo, pa hacerle competencia a los pruebistas, revoliando una cañita pintada e color de fierro”. Y de unos que servían el té a la moda con “bizcochitos de ala de mosca”. De Nicolás Avellaneda, que era vehemente, uno dice: “cualquiera creería que Taquito iba dir al manicomio y fue para el congreso”. Y en el desopilante diálogo de la que casa a todas sus hijas con extranjeros, dice del francés: “el francesito ese, que da la mano con su paradita de chingolo maniao”.

Si el habla registra un modo de ser y de sentir, gracias a Fray Mocho sabemos cómo hablaba, pensaba y vivía la gente de su tiempo. Lamentablemente, entrampados en una complejidad creciente, y preocupados por temas como el de los escritores que no pueden terminar su novela, o con sofisticaciones en que se mezcla ficción y realidad, que suelen merecer el juicio de que todo lo raro es bueno, no tenemos casi registro del habla popular.

LIBROS CITADOS

- Blaisten, Isidoro. *Anticonferencias*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para vivir. Antimemorias 1*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- . *Permiso para sentir. Antimemorias 2*. Buenos Aires: Planeta, 2005.
- Caldwell, Erskine. *Obras*. Barcelona: Luis de Caralt editor, 1961.
- Carver, Raymond. *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2003.
- Castro Caycedo, Germán. *Con las manos en alto*. Bogotá: Planeta, 2001.
- Chéjov, Anton. *Cuaderno de notas*. Buenos Aires: La compañía, 2009.
- . *Cuentos completos*. Madrid: Aguilar, 1962.
- Chéjov, A. *Autobiografía*. Buenos Aires: Índice, 1959. [Título y autor apócrifos, ver nota 2 en página 29].
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Dinesen, Isak (Karen von Blixen). *Memorias de África*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Fray Mocho. *Cuentos de Fray Mocho*. Buenos Aires: Sopena, 1940.
- Gógol, Nikolai. *Relatos de San Petersburgo*. Buenos Aires: Cántaro, 2005.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1983.
- James, Henry. *El punto de vista*. Buenos Aires: La Compañía, 2009.
- Jaramillo Agudelo, Darío (editor). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- Kafka, Franz. *Diarios (1919-1923)*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Lispector, Clarice. *Descubrimientos. Crónicas inéditas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

- . *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- . *Un aprendizaje o El libro de los placeres*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Mansfield, Katherine. *Diario 1910-1922*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1994.
- Mansilla, Lucio. *Charlas inéditas*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- . *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1940.
- McCarthy, Mary. *Memorias de una joven católica*. Barcelona: Lumen, 2001.
- Mellville, Herman. *Bartleby, el escribiente*. Madrid: Alianza, 2002.
- Morosoli, Juan José. *Obras de Juan José Morosoli*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- O'Connor, Flannery. *Misterio y maneras. Prosa ocasional*. Madrid: Encuentro, 2007.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La caza sutil y otros textos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012.
- . *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- . *Solo para fumadores*. Lima: El Barranco, 1987.
- Roncagliolo, Santiago. *Creceer es un oficio triste*. México: Océano, 2003.
- . *Pudor*. Madrid: Santillana, 2004.
- Saki (Hector Hugh Munro). *Animales y más que animales*. Buenos Aires: Claridad, 2006.
- . *Cuentos increíbles*. Buenos Aires: Crea, 1979.
- Sánchez, Florencio. *M'hijo el doctor*. Montevideo, 1903.
- Steimberg, Alicia. *Músicos y relojeros*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Svevo, Italo. *Senectud*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- Uhart, Hebe. *El gato tuvo la culpa*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2014.
- . *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- . *Viajera crónica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Uhart, Hebe (comp.). *Nuevas crónicas*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2013.
- Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 2001.
- Wernike, Enrique. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Colihue, 2001.
- . *El señor cisne*. Buenos Aires: Lautaro, 1947.

Artículos, notas y papeles sueltos

Braga, Rubem. “Hombre en el mar”; traducción del portugués de Hebe Uhart para las clases de taller.

Hernández, Felisberto. “Explicación falsa de mis cuentos”, en: *Escrituras. Entregas de la Licorne*. Montevideo, 1955.

Loayza, Luis. “El avaro”, en *Cuadernos de composición*. Lima: 1955.

O’Connor, Flannery. “Naturaleza y finalidad de la narrativa”, en: *Suplemento Cultural El País*. Montevideo: 7/10/2011.(Edición y selección de Carlos María Domínguez).

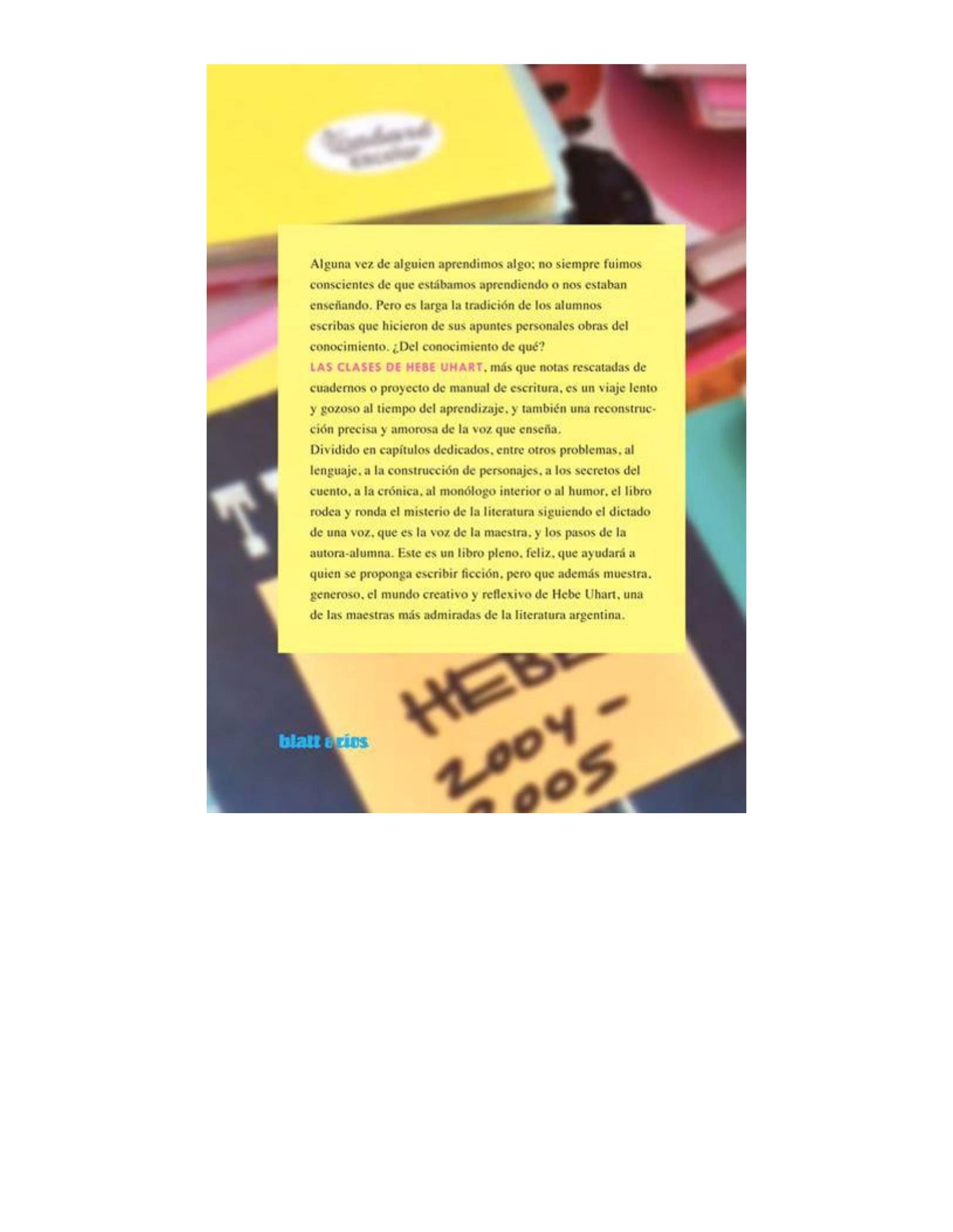
Quiroga, Horacio. “Decálogo del perfecto cuentista”, en: revista *El Hogar*. Buenos Aires, julio de 1927.

Steimberg, Alicia. Notas propias del taller literario, verano de 2005.

Uhart, Hebe. Notas propias tomadas durante la presentación de su libro *El gato tuvo la culpa*; Museo del Libro y de la Lengua, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 13/05/2014.

Liliana Villanueva nació en Buenos Aires, vivió en Berlín, Moscú y Montevideo. Es doctora en Arquitectura y fue corresponsal de prensa en Rusia. Algunas de sus crónicas fueron publicadas en *Cuaderno nuevo* (Blatt & Ríos, 2012) y *Nuevas crónicas* (Blatt & Ríos, 2013). Obtuvo el Premio Mikel Esseri (País Vasco) de Crónicas de Viaje (2011) y el Premio Osvaldo Soriano de relato (2013, Facultad de Periodismo y Ciencias Sociales de La Plata).

Desde hace más de diez años asiste al taller de Hebe Uhart.

The background of the page is a photograph of a desk. In the foreground, there is a yellow sticky note with the name 'HEBE' and the years '2004 - 2005' written on it. Behind the sticky note, there are several books and papers, including a yellow book with a circular logo. The overall scene is brightly lit and colorful.

Alguna vez de alguien aprendimos algo; no siempre fuimos conscientes de que estábamos aprendiendo o nos estaban enseñando. Pero es larga la tradición de los alumnos escribas que hicieron de sus apuntes personales obras del conocimiento. ¿Del conocimiento de qué?

LAS CLASES DE HEBE UHART, más que notas rescatadas de cuadernos o proyecto de manual de escritura, es un viaje lento y gozoso al tiempo del aprendizaje, y también una reconstrucción precisa y amorosa de la voz que enseña.

Dividido en capítulos dedicados, entre otros problemas, al lenguaje, a la construcción de personajes, a los secretos del cuento, a la crónica, al monólogo interior o al humor, el libro rodea y ronda el misterio de la literatura siguiendo el dictado de una voz, que es la voz de la maestra, y los pasos de la autora-alumna. Este es un libro pleno, feliz, que ayudará a quien se proponga escribir ficción, pero que además muestra, generoso, el mundo creativo y reflexivo de Hebe Uhart, una de las maestras más admiradas de la literatura argentina.

NOTAS

[1] Míjail Aleksándrovitch Chéjov era actor y el sobrino del escritor Anton Chéjov.

[2] Durante muchos años, Hebe trabajó con un librito de Chéjov publicado por la editorial Índice de Buenos Aires en 1959. En la tapa, se consigna al autor Anton Chéjov, pero se trata de un dato apócrifo, seguramente un truco del editor para vender el libro. El escritor Anton (Pávlovich) Chéjov (1860-1904) nunca escribió su autobiografía, y es poco probable que lo hiciera veinticuatro años después de su muerte. El verdadero autor es M. A. Chéjov (Míjail Alexándrovich Chéjov, 1891-1955), sobrino de Anton. El libro fue concebido como un manual para actores y se llamó, en ruso, *Put Aktiora*, o *El camino del actor*. Fue publicado originalmente en 1928, en Leningrado. Como en la mayor parte de la bibliografía del ruso, esta versión argentina no es traducción del ruso sino de la versión del inglés norteamericano: *To the Actor* (Nueva York, 1953; hay una segunda versión más moderna publicada por Routledge en 2002). La expresión “estar a media rienda” es de Míjail A. Chéjov y no de su tío Anton.

[3] Seudónimo de Hector Hugh Munro.

[4] Incluida en: *Un aprendizaje o el libro de los placeres*.

[5] *Queque* se le dice en Ecuador, Chile, Colombia, Perú y otros países de Latinoamérica al bizcochuelo. La palabra es probablemente una derivación del inglés *cake*. En Perú, estar “hasta el queque” significa estar hartado, estar mal o en apuros. Sentirse “el centro del queque” es creerse lo más importante, el relleno, el centro de la cosa.

[6] Rubem Braga, “Se llama Pirapora”; traducido del portugués por Hebe Uhart para las clases del taller.

[7] Traducido del portugués por Hebe Uhart para las clases del taller.

[8] Ignacio Coliqueo (Boroa, 1786 - Los Toldos, 1871) fue un lonco (cacique) mapuche boroano y coronel del Ejército Argentino que condujo una comunidad desde la

Araucanía hasta instalarla en 1861 en la zona que luego se denominaría Los Toldos, en la provincia de Buenos Aires. Por continuidad, una vez muerto, la comunidad mapuche instalada en Los Toldos fue llamada “la tribu de Coliqueo”.

[9] Leído en la Feria del Libro de Buenos Aires del año 2008.