

Narrativas III:

Tema 38: Saber comenzar

Antes de empezar a escribir, tengo que escuchar lo que suena en mi cabeza, porque si acabo una frase con todo sentido, pero a esa frase le falta armonía y melodía, es que aún sigue incompleta.

José Saramago

Los comienzos de cuento y de novela, aunque similares, responden a dos criterios diferentes. En el cuento contamos con pocas páginas y no puede sobrar ninguna palabra. El conflicto se tiene que presentar pronto y al lector se le debe enganchar nada más comenzar. Una novela, por el contrario, no precisa de esa urgencia, aunque eso no quiere decir que no tenga que comenzar con un hecho que nos enganche desde el principio.

No, no hablamos cuando hablamos de saber comenzar de toda la presentación de un cuento o una novela. Esta lección está dedicada a las primeras páginas, al primer párrafo, a las primeras palabras incluso. A por qué decidimos continuar la lectura de un libro que cuenta una historia que no nos va ni nos viene. Hay muchos motivos detrás de esto y ahora intentaremos descubrirlos, para que nosotros mismos seamos capaces de construir buenos comienzos.

Las historias comienzan antes de la primera palabra

Para escribir una historia, necesitamos pensar. Podemos tener el tema y el argumento, pero una historia no comienza en cualquier momento. Y como autores tenemos que descubrir cuál es ese momento.

La verdad es que es algo que al comienzo solemos hacer de forma intuitiva y esa intuición viene dada por nuestras lecturas. Por nuestro acervo. Por nuestro imaginario (conjunto de influencias y conocimientos que modelan el discurso y el estilo de una persona, especialmente de un artista). Si yo he leído las obras

completas de Manuel Puig, Italo Calvino, Virginia Woolf, Juan Carlos Onetti y William Faulkner probablemente tenga una propensión natural a la experimentación. Si por el contrario, mi imaginario está salpimentado por el cine de *bluckbusters* estadounidense, tenderé a contar historias espectaculares, más cercanas a la épica. Anoto dos extremos intencionadamente para que quede más claro, nada más. Pero entre ambos hay una variedad infinita de posibilidades.

Seguramente es aquí donde comienzan los comienzos: en nuestra lectura de mundo, en lo que nos interesa o nos deja de interesar.

Pero decíamos que teníamos la historia y teníamos nuestro tema. Incluso tenemos el orden que queremos darle, es decir, la trama. Pero no tenemos un comienzo. Tenemos varios. Diversas posibilidades. Y todos parecen buenos. Le damos un giro y otro en nuestra cabeza, nos imaginamos lo que mejor nos puede ir. Nuestro cerebro hierbe.

Este proceso es necesario, aunque muchas veces, equívoco. Muchos autores no escriben la primera frase hasta que están seguros de cómo comenzar. Otros, al contrario, piensan escribiendo. Aquí cada uno tiene que buscar y encontrar su forma de hacerlo. No hay una fórmula.

De todas maneras, conocer nuestra obra, nuestros personajes, el motivo profundo que nos impulsa a escribir, va a facilitarnos mucho el proceso, porque existe una latencia, un susurro del propio texto al autor, del propio tema y del propio argumento, incitándonos a contar lo que contaremos de una manera y no de otra. Puede que esa latencia nos susurre dos posibles comienzos, tres. Es muy difícil que sean más. La pregunta es cuál de esos dos o tres comienzos es el mejor, el más adecuado, el más propicio para lo que buscamos transmitir.

Y quizá la mejor manera de acercarse, es conocer comienzos realmente eficaces, de autores igual de eficaces.

Algunos comienzos que enseñan a escribir comienzos

Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la

tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejabán, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.

Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río.

Es que somos muy pobres. Juan Rulfo

El comienzo de este cuento de Juan Rulfo es clásico para el relato universal. Al comienzo decíamos que un cuento debe meternos de inmediato en la acción y en el problema a superar por su protagonista. Rulfo lo hace: ya no se trata de que a los protagonistas les vaya mal, sino de que les va peor. Hay un problema y hay que superarlo. No hay tiempo para reflexionar sobre los personajes. La realidad los supera y deben ser capaces de sobrevivirle, superarla.

Rulfo utiliza la técnica de la acumulación: primero muere alguien, después comienza a diluviar y cuando la cosa no puede ser peor, la riada se lleva a la única vaca que tienen, al parecer, bastante más importante que la tía Jacinta. Remata toda esta catástrofe con la primera frase, impactante, que nos mete de lleno en la narración: *Aquí todo va de mal en peor*, doblemente eficaz, porque por un lado nos empuja a desentrañar quiénes son éstos a los que la vida los maltrata tanto y, por otro, nos hace cómplices al tratarnos con la cercanía de una frase que todos hemos oído o aplicado a nuestras vidas en algún momento, al hacernos cómplices. Es como si Rulfo nos lo estuviera diciendo a nosotros, sus colegas: “No sabes nada, pero aquí todo nos va de mal en peor y ya no sabemos qué hacer”. Sólo falta que agregue el “colega” o “compañero” para estar dentro del relato nosotros mismos, ser un personaje más que asiste a la tragedia.

Allí está el conflicto, allí está el problema: delante de nuestros ojos. Nosotros no tenemos más que seguir leyendo.

Algo similar sucede con el comienzo de *El guardián entre el centeno*, de Salinger:

Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nació, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. Primero porque es una lata, y, segundo, porque a mis padres les daría un ataque si yo me pusiera aquí a hablarles de su vida privada. Para esas cosas son muy especiales, sobre todo mi padre. Son buena gente, no digo que no, pero a quisquillosos no hay quien les gane. Además, no crean que voy a contarles mi autobiografía con pelos y señales. Sólo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedara tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco. A D.B. tampoco le he contado más, y eso que es mi hermano. Vive en Hollywood. Como no está muy lejos de este antro, suele venir a verme casi todos los fines de semana. El será quien me lleve a casa cuando salga de aquí, quizá el mes próximo. Acaba de comprarse un «Jaguar», uno de esos cacharros ingleses que se ponen en las doscientas millas por hora como si nada. Cerca de cuatro mil dólares le ha costado. Ahora está forrado el tío. Antes no. Cuando vivía en casa era sólo un escritor corriente y normal. Por si no saben quién es, les diré que ha escrito *El pececillo secreto*, que es un libro de cuentos fenomenal. El mejor de todos es el que se llama igual que el libro. Trata de un niño que tiene un pez y no se lo deja ver a nadie porque se lo ha comprado con su dinero. Es una historia estupenda. Ahora D.B. está en Hollywood prostituyéndose. Si hay algo que odio en el mundo es el cine. Ni me lo nombren.

Lo que tienen en común *Es que somos muy pobres* y *El guardián entre el centeno*, es que ambos tienen un habla coloquial, que de inmediato nos hace empatizar con el protagonista. En ambos casos se trata de alguien cercano, una primera persona que nos invita a entrar en la narración. Pero a diferencia de *Es que somos muy pobres*, el protagonista de *El guardián entre el centeno* no comienza la narración por acumulación, sino por contraposición e, incluso, por ambigüedad. Al parecer no sacamos nada con querer conocerlo a él y su familia, esas son *chorradas*. Lo que nos va a contar es otra cosa, para él, más importante, pero no nos vayamos a creer que va a ir de víctima. Además, a su familia le interesa mucho el qué dirán, por lo que él no va a romper ese pacto implícito entre unos y otros.

Es decir, lo que nos atrapa de esta voz es su tono, muy personal y juvenil, y esa falsa seguridad en sí mismo, que justamente, por negación, nos está diciendo que

no nos va a hablar de algo cuando en realidad se muere de ganas de hablar de ese algo; un algo que es un tabú, que no se puede nombrar, que tiene prohibido nombrar. Es esta ambigüedad, secreta, silenciada, la que nos atrapa a fin de cuentas, la que nos hace seguir adelante, porque, a diferencia, también, del cuento de Rulfo, en este comienzo *aún no ha pasado nada*. No hay una tragedia en ciernes, lo contado ya sucedió y el protagonista está vivo, al igual que el resto de su familia. Incluso uno de sus hermanos triunfa en Hollywood.

Esto es así porque se trata de una novela. Y en las novelas los comienzos pueden ser menos intensos, por lo menos, en apariencia: pero si ponemos atención, una vez concluida la primera lectura, descubriremos que en este comienzo está el conflicto de la novela, sólo que susurrado o dicho como ya hemos señalado, desde la ambigüedad y lo silenciado.

Con estos dos comienzos, ya podríamos ir sacando alguna conclusión: los comienzos de cuento son en la mayoría de las ocasiones director. En las novelas esto no tiene por qué ocurrir, aunque hay novelas que nos ponen en guardia desde la primera palabra. Es lo que sucede con *Crónicas de una muerte anunciada*, de García Márquez:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. «Siempre soñaba con árboles», me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato. «La semana anterior había soñado que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros», me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de interprete certera de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago en esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte.

Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio. Había dormido poco y mal, sin quitarse la ropa, y despertó con dolor de cabeza y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado hasta después de la media

noche. Más aún: las muchas personas que encontró desde que salió de su casa a las 6.05 hasta que fue destazado como un cerdo una hora después, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor, y a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso. Nadie estaba seguro de si se refería al estado del tiempo. Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño.

Crónicas de una muerte anunciada es una novela breve, pero su comienzo funciona como el de un cuento: no hace falta leer los dos párrafos para estar atrapados por la narración. Saber que van a matar al protagonista conlleva preguntas que uno de inmediato quiere responderse. Y esas respuestas están dentro de la narración. Muchos textos de García Márquez comienzan así: anticipando un hecho de sangre o que nos invita a querer conocer qué ha pasado. *Cien años de soledad* utiliza el mismo recurso: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. O en *El amor en los tiempos del cólera*: “Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados”; comienzo que, como los anteriores, nos anticipa, junto al título, que asistiremos a un amor, pero contrariado, triste. Pero ¿cuál amor? Para saberlo no nos queda más que seguir leyendo.

Se trata, naturalmente, de una triquiñuela con marca de fábrica. Nosotros no podemos hacer lo mismo -o al menos, de la misma forma- que el autor colombiano. Pero podemos usar su método para encontrar el propio y con el propio tono y el propio estilo. El buen autor es un mal lector. Esto quiere decir que es caprichoso y toma del mercado de los buenos comienzos aquellos aspectos que más le interesan, descartando todo lo demás.

Tenemos por ahora tres tipos de comienzos: por acumulación de infortunios, por contradicción y por intriga ante una información que debe ser desvelada del todo. Probablemente la mejor manera de introducir un narrador omnisciente sea por intriga, puesto que su voz no será tan atractiva (no lo es) como una primera

persona. No podemos negar que ese *yo* de *El guardián entre el centeno* y *Es que somos muy pobres* es fundamental para introducirnos en la narración. Veamos entonces otra tercera persona omnisciente, para ver cómo funciona:

Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo. Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, vibraban desamparadas ante los ojos.

Todos reconocemos el magnífico comienzo de *La metamorfosis*, de Kafka. Creo que no existe un comienzo más asombroso en la historia de la literatura, puesto que, tratándose de un narrador omnisciente, nos engancha aun más que cualquier narrador en primera persona. Y esto sucede por lo increíble del quiebre entre la vida “normal” del personaje y la nueva forma con la que se despierta. Hasta la noche anterior, Gregorio Samsa ha sido una persona. Pero ya no. Ahora es un escarabajo y no se trata de un sueño.

De nuevo el lector querrá saber qué sucede. El comienzo capta nuestra atención y nos impulsa a seguir leyendo. En vez de cucaracha, puede que el personaje se levante con un dedo menos, que el pelo en vez de rubio sea marrón, que la casa en la que despierta no sea su casa, que el mundo que habita en realidad no sea el mundo real (os acordáis de *Matrix*: pues lo mismo; es el mismo planteamiento de el cuento de Cortázar *Continuidad de los parques*). Todos estos sucesos, llamados también “desencadenantes”, nos agarran de las solapas y nos empujan hacia dentro de la narración de manera eficaz.

Se puede, sin duda, buscar, digamos, que nuestro texto tenga su propia *metamorfosis*, porque al fin de cuentas, se trata de eso: un buen comienzo implica un cambio radical, una metamorfosis que coloca en una encrucijada al o los protagonistas... aunque ellos no lo sepan, como es el caso de Santiago Nasar en *Crónicas de una muerte anunciada*.

Es en el fondo la manera de presentar ese cambio lo que diferencia los comienzos

tanto de cuento como de novela. Veamos cómo nos lo plantea Javier Marías en el inicio de *Mañana en la batalla piensa en mí*:

Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros. Muchas veces se ocultan los hechos o las circunstancias: a los vivos y al que se muere —si tiene tiempo de darse cuenta— les avergüenza a menudo la forma de la muerte posible y sus apariencias, también la causa. Una indigestión de marisco, un cigarrillo encendido al entrar en el sueño que prende las sábanas, o aún peor, la lana de una manta; un resbalón en la ducha —la nuca— y el pestillo echado del cuarto de baño, un rayo que parte un árbol en una gran avenida y ese árbol que al caer aplasta o siega la cabeza de un transeúnte, quizá un extranjero; morir en calcetines, o en la peluquería con un gran babero, en un prostíbulo o en el dentista; o comiendo pescado y atravesado por una espina, morir atragantado como los niños cuya madre no está para meterles un dedo y salvarlos; morir a medio afeitar, con una mejilla llena de espuma y la barba ya desigual hasta el fin de los tiempos si nadie repara en ello y por piedad estética termina el trabajo; por no mencionar los momentos más innobles de la existencia, los más recónditos, de los que nunca se habla fuera de la adolescencia porque fuera de ella no hay pretexto, aunque también hay quienes los airean por hacer una gracia que jamás tiene gracia. Pero esa es una muerte horrible, se dice de algunas muertes; pero esa es una muerte ridícula, se dice también, entre carcajadas. Las carcajadas vienen porque se habla de un enemigo por fin extinto o de alguien remoto, alguien que nos hizo afrenta o que habita en el pasado desde hace mucho, un emperador romano, un tatarabuelo, o bien alguien poderoso en cuya muerte grotesca se ve sólo la justicia aún vital, aún humana, que en el fondo deseáramos para todo el mundo, incluidos nosotros. Cómo me alegro de esa muerte, cómo la lamento, cómo la celebro. A veces basta para la hilaridad que el muerto sea alguien desconocido, de cuya desgracia inevitablemente risible leemos en los periódicos, pobrecillo, se dice entre risas, la muerte como representación o como espectáculo del que se da noticia, las historias todas que se cuentan o leen o escuchan percibidas como teatro, hay siempre un grado de irrealidad en aquello de lo que nos enteran, como si nada pasara nunca del todo, ni siquiera lo que nos pasa y no olvidamos. Ni siquiera lo

que no olvidamos.

Es un comienzo magnífico, digamos que por lo diferente a lo que solemos leer. Marías nos habla directamente de la acción. Al contrario, hay un rodeo por medio de una digresión sobre las formas de morir. Debajo de la digresión, es natural, tiene que haber una muerte que afecte a la narración, sino no tendría sentido comenzar así. Pero la digresión está tan bien elaborada que por ella misma nos quedamos en el texto.

De alguna manera, es similar a lo que nos sucedía con *El guardián*. Hay un ocultamiento interesado de los sucesos principales. El narrador no se demorará un tiempo excesivo en descorrer la cortina para mostrárnoslo, pero gana en tensión ofreciéndonos algo que parece diferente, pero que no lo es; que en realidad, potenciará el conflicto que viene.

En el párrafo siguiente de *Mañana en la batalla piensa en mí* descubriremos que el protagonista se encuentra en la primera cita de la que iba a ser su amante, ella se ha muerto y en la habitación de al lado duerme su hijo pequeño. ¿Qué mejor manera que huir del efectismo barato que anotando primero una digresión sobre los absurdos procederes de la muerte, absurdos procedimientos que se acaban de cebar con el protagonista?

Este comienzo nos deja otra enseñanza: a veces un desencadenante demasiado abrupto, demasiado violento le quita profundidad literaria a nuestro texto. Es cierto, puedes comenzar con el protagonista sufriendo un choque a cien kilómetros por hora y va a ser impactante, pero al mismo tiempo, burdo. Es como si el autor hubiese seguido a pie juntillas las indicaciones del manual técnico que adjuntan todas las historias literarias. Si una historia debe comenzar con un desencadenante, pues toma, aquí tienes desencadenante. Pero la narración literaria es mucho más que eso. O, más bien, es algo diferente: es lenguaje. Es tratamiento de lenguaje. Si ponemos atención en todos estos comienzos, además de tener de manera evidente o indirecta un desencadenante, un suceso motivador de las acciones que acaecerán luego, también tienen una propuesta estilística. Nada más comenzar se están “juntando las palabras” de una manera que se mantendrá a lo largo de las páginas. Es decir, la propuesta de un comienzo no es solo *accional*, es decir, que nos muestre ese desencadenante que hará variar la vida de los personajes, arrastrándolos a un conflicto que tienen que superar, sino

también *discursivo*, puesto que en ese primer párrafo, en esas primeras oraciones, está el lenguaje que nos tiene que mantener dentro de la narración hasta su final.

Resumiendo lo que hemos visto hasta ahora, podríamos decir que los comienzos, en su brevedad, aglutinan diferentes propiedades:

- 1) Abren un conflicto por medio del desencadenante: Sucede en todos los ejemplos, pero en *La metamorfosis* y *Crónicas de una muerte anunciada* queda totalmente claro.
- 2) Se pone en acción al personaje y muchas veces, se le presenta: Esto queda muy claro en *Cien años de soledad* y *El guardián entre el centeno*.
- 3) Presenta las claves del cuento o de la novela: Esto es claro en el cuento de Rulfo, *Es que somos muy pobres*.
- 4) Conseguir una voz y, ojalá, un estilo: el ejemplo más claro es el de Javier Marías y *Mañana en la batalla piensa en mí*.
- 5) Regular la tensión: este punto está relacionado con abrir el conflicto, pero al mismo tiempo con la voz y el estilo. Ya sabemos, no se trata de hacerlo de manera burda: introduciremos la tensión con sutileza, con recursos como la acumulación progresiva de problemas, la ambigüedad o silenciamiento de algo fundamental para la historia, el uso de digresiones o, como lo muestra el siguiente texto de Cortázar, una supuesta narración ambiental que esconde la esencia de la historia:

La primera vez que vio la isla, Marini estaba cortésmente inclinado sobre los asientos de la izquierda, ajustando la mesa de plástico antes de instalar la bandeja del almuerzo. La pasajera lo había mirado varias veces mientras él iba y venía con revistas o vasos de whisky; Marini se demoraba ajustando la mesa, preguntándose aburridamente si valdría la pena responder a la mirada insistente de la pasajera, una americana de las muchas, cuando en el óvalo azul de la ventanilla entró el litoral de la isla, la franja dorada de la playa, las colinas que subían hacia la meseta desolada. Corrigiendo la posición defectuosa del vaso de cerveza, Marini sonrió a la pasajera. «Las islas griegas», dijo. «Oh, yes, Greece», repuso la americana con un falso interés. Sonaba brevemente un timbre y el steward se enderezó sin que la sonrisa profesional se borrara de su boca de labios finos. Empezó a ocuparse de un matrimonio sirio que quería jugo de tomate, pero en la cola del avión se concedió unos segundos para mirar

otra vez hacia abajo; la isla era pequeña y solitaria, y el Egeo la rodeaba con un intenso azul que exaltaba la orla de un blanco deslumbrante y como petrificado, que allá abajo sería espuma rompiendo en los arrecifes y las caletas. Marini vio que las playas desiertas corrían hacia el norte y el oeste, lo demás era la montaña entrando a pique en el mar. Una isla rocosa y desierta, aunque la mancha plomiza cerca de la playa del norte podía ser una casa, quizá un grupo de casas primitivas. Empezó a abrir la lata de jugo, y al enderezarse la isla se borró de la ventanilla; no quedó más que el mar, un verde horizonte interminable. Miró su reloj pulsera sin saber por qué; era exactamente mediodía.

La isla de mediodía, Julio Cortázar

Parece que aquí no sucede nada, pero en realidad, las claves de la narración ya están entregadas: todo es suave, silencioso, tal cual ocurre en un vuelo de línea regular. Se ve de pronto una isla en medio del Egeo. De pronto ya no está. Es mediodía. No sabemos muy bien si la isla desapareció o simplemente el avión la dejó atrás. Pero el título es *La isla de mediodía*. ¿Está o no está la isla? Ya estamos dentro de la historia y ya estamos tensos... pero seguimos volando, silenciosos, como si no hubiera pasado nada. No saldremos de la narración hasta el final. Lo que parecía sólo una descripción paisajística, sin que nosotros, lectores ingenuos le sepamos con certeza, nos acaba de atrapar, dándonos las primeras claves de lectura.

Es lógico que estas destrezas no surjan de buenas a primeras. Se requiere práctica y equivocarse mucho, porque equivocándonos no sólo mejoraremos nuestra técnica, sino que descubriremos mejores comienzos.

Escribir el comienzo desde el final

Existe una herramienta que puede ser muy útil a la hora de decidir el comienzo de nuestras historias. Como decíamos al inicio de esta lección, una vez hayamos reflexionado sobre nuestra historia, las posibilidades de comienzos serán dos o tres como mucho (a veces sólo hay una posibilidad que hay que pulir, acotar, perfilar).

Si nos quebramos la cabeza pensando cuál de esos tres comienzos es el mejor, es probable que nunca iniciemos la escritura. Por eso, el consejo es comenzar a

escribir, sin miedo, aunque sepamos que nuestro inicio es precario, por no decir malo, y que no cumplimos con la mayoría de las condiciones de un buen comienzo. Esto es normal: es posible que el conflicto no lo tengamos perfilado del todo, que la voz y el estilo lo vayamos puliendo en las primeras páginas hasta dar definitivamente con él, que no veamos con claridad el desencadenante y nuestro personaje sea débil aún como para presentarlo. No importa. Es natural. No somos perfectos y trabajamos con un material maleable: las palabras. Pero por lo mismo, corregible.

Lo que sí que es cierto, es que cuando llegues al final ya tengas una voz, los personajes sean fuertes, como el conflicto, conozcas a la perfección las claves del texto y sepas dónde y cómo deben surgir los momentos de tensión. ¿Así las cosas: qué tiene de malo reescribir el comienzo una vez tengamos el final?

Puede que quizá los primeros dos párrafos, las primeras tres páginas no nos lleven a ningún sitio y tengamos que quitarlas. Bien, lo hacemos. Y luego, modificamos ciertos elementos: ya está, tenemos nuestro inicio: el estilo es el mismo, logramos presentar la tensión sin exabruptos, el personaje está claro y la puerta a la historia, abierta. Sólo tenemos que saber algo más: que el comienzo no sea tan perfecto como para que se le noten las costuras -que es el riesgo de escribirlo fijándonos en el final-: tiene que contenerlo todo, pero sin que el lector, al leer el último párrafo, oración, palabra piense: “Qué listillo me salió este autor”. No: que sea natural, que fluya, que sea tan perfecto que no se note la perfección. Por eso, dejar uno que otro hilo al aire nunca está de más. Cuando en una obra todo encaja, algo nos rechina, porque la realidad no es así. Lo importante: que lo que no encaje no se eche en falta.

Y ya está: tenemos nuestro comienzo. Por lo menos, las herramientas para enfrentarlo: si una vez escrito, nosotros mismos nos enganamos a nuestra propia historia, querrá decir que lo hemos hecho bien.

Ejercicio práctico

Escribe más de un comienzo para diferentes hipotéticas historias. Mientras sean más de uno, los que quieras, que no llenen más de dos páginas Dina A4 con letra tamaño 12. Pueden ser, incluso, diferentes comienzos para la misma historia.

Lectura de estilo 38

Comienzo de

El túnel

Ernesto Sábato

I

Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona.

Aunque ni el diablo sabe qué es lo que ha de recordar la gente, ni por qué. En realidad, siempre he pensado que no hay memoria colectiva, lo que quizá sea una forma de defensa de la especie humana. La frase "todo tiempo pasado fue mejor" no indica que antes sucedieran menos cosas malas, sino que —felizmente— la gente las echa en el olvido. Desde luego, semejante frase no tiene validez universal; yo, por ejemplo, me caracterizo por recordar preferentemente los hechos malos y, así, casi podría decir que "todo tiempo pasado fue peor", si no fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado; recuerdo tantas calamidades, tantos rostros cínicos y crueles, tantas malas acciones, que la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbraba un sórdido museo de la vergüenza. ¡Cuántas veces he quedado aplastado durante horas, en un rincón oscuro del taller, después de leer una noticia en la sección policial!. Pero la verdad es que no siempre lo más vergonzoso de la raza humana aparece allí; hasta cierto punto, los criminales son gente más limpia, más inofensiva; esta afirmación no la hago porque yo mismo haya matado a un ser humano: es una honesta y profunda convicción. ¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una buena acción. Piensen cuánto peor es para la sociedad que ese individuo siga destilando su veneno y que en vez de eliminarlo se quiera contrarrestar su acción recurriendo a anónimos, maledicencia y otras bajezas semejantes. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco.

Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se

quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, pero viva. No es de eso, sin embargo, de lo que quiero hablar ahora; ya diré más adelante, si hay ocasión, algo más sobre este asunto de la rata.

II

Como decía, me llamo Juan Pablo Castel. Podrán preguntarse qué me mueve a escribir la historia de mi crimen (no sé si ya dije que voy a relatar mi crimen) y, sobre todo, a buscar un editor. Conozco bastante bien el alma humana para prever que pensarán en la vanidad. Piensen lo que quieran: me importa un bledo; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres. Supongan, pues, que publico esta historia por vanidad. Al fin de cuentas estoy hecho de carne, huesos, pelo y uñas como cualquier otro hombre y me parecería muy injusto que exigiesen de mí, precisamente de mí, cualidades especiales; uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio y pérfido. De la vanidad no digo nada: creo que nadie está desprovisto de este notable motor del Progreso Humano. Me hacen reír esos señores que salen con la modestia de Einstein o gente por el estilo; respuesta: es fácil ser modesto cuando se es célebre; quiero decir parecer modesto. Aun cuando se imagina que no existe en absoluto, se la descubre de pronto en su forma más sutil: la vanidad de la modestia. ¡Cuántas veces tropezamos con esa clase de individuos! Hasta un hombre, real o simbólico, como Cristo, pronunció palabras sugeridas por la vanidad o al menos por la soberbia. ¿Qué decir de León Bloy, que se defendía de la acusación de soberbia argumentando que se había pasado la vida sirviendo a individuos que no le llegaban a las rodillas?

La vanidad se encuentra en los lugares más inesperados: al lado de la bondad, de la abnegación, de la generosidad. Cuando yo era chico y me desesperaba ante la idea de que mi madre debía morir un día (con los años se llega a saber que la muerte no sólo es soportable sino hasta reconfortante), no imaginaba que mi madre pudiese tener defectos. Ahora que no existe, debo decir que fue tan buena como puede llegar a serlo un ser humano. Pero recuerdo, en sus últimos años, cuando yo era un hombre, cómo al comienzo me dolía descubrir debajo de sus mejores acciones un sutilísimo ingrediente de vanidad o de orgullo. Algo mucho más demostrativo me sucedió a mí mismo cuando la operaron de cáncer. Para llegar a tiempo tuve que viajar dos días enteros sin dormir. Cuando llegué al lado de su cama, su rostro de cadáver logró sonreírme levemente, con ternura, y murmuró unas palabras para compadecerme (¡ella se compadecía de mi cansancio!). Y yo sentí dentro de mí, oscuramente, el vanidoso orgullo de haber

acudido tan pronto. Confieso este secreto para que vean hasta qué punto no me creo mejor que los demás.

Sin embargo, no relato esta historia por vanidad. Quizá estaría dispuesto a aceptar que hay algo de orgullo o de soberbia. Pero ¿por qué esa manía de querer encontrar explicación a todos los actos de la vida?

Cuando comencé este relato estaba firmemente decidido a no dar explicaciones de ninguna especie. Tenía ganas de contar la historia de mi crimen, y se acabó, al que no le gustara, que no la leyese. Aunque no lo creo, porque precisamente esa gente que siempre anda detrás de las explicaciones es la más curiosa y pienso que ninguno de ellos se perderá la oportunidad de leer la historia de un crimen hasta el final.

Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple, pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.

"¿Por qué —se podrá preguntar alguien— apenas una débil esperanza si el manuscrito ha de ser leído por tantas personas? Éste es el género de preguntas que considero inútiles, y no obstante hay que preverlas, porque la gente hace constantemente preguntas inútiles, preguntas que el análisis más superficial revela innecesarias. Puedo hablar hasta el cansancio y a gritos delante de una asamblea de cien mil rusos, nadie me entendería. ¿Se dan cuenta de lo que quiero decir?

Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté.

III

Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla. Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto.

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. Era por el estilo de muchos otros anteriores : como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado. Tenía, en fin, los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluyendo "cierta cosa profundamente intelectual". Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta.

Nadie se fijó en esta escena; pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial. Fue el día de la inauguración. Una muchacha desconocida estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro sin dar importancia, en apariencia, a la gran mujer en primer plano, la mujer que miraba jugar al niño. En cambio, miró fijamente la escena de la ventana y mientras lo hacía tuve la seguridad de que estaba aislada del mundo entero; no vio ni oyó a la gente que pasaba o se detenía frente a mi tela.

La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció en la multitud, mientras yo vacilaba entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla. ¿Miedo de qué? Quizá, algo así como miedo de jugar todo el dinero de que se dispone en la vida a un solo número. Sin embargo, cuando desapareció, me sentí irritado, infeliz, pensando que podría no verla más, perdida entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires.

Esa noche volví a casa nervioso, descontento, triste.

Hasta que se clausuró el salón, fui todos los días y me colocaba suficientemente cerca para reconocer a las personas que se detenían frente a mi cuadro. Pero no volvió a aparecer.

Durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra.