

# Narrativas I:

## Tema 1: La historia, el argumento.

“Nosotros escribimos porque el mundo está mal hecho, el mundo está incompleto, el ser humano necesita soñar, enamorarse, contar chistes, anécdotas, compartir historias para completar su experiencia del mundo; la realidad no nos basta, tenemos que completarla con algo y una de las maneras más ricas de hacerlo es justamente el mundo de los libros”.

Juan Villoro

Uno escribe porque le gustan las historias. Nos gusta leerlas. Nos gusta escucharlas. Nos gusta imaginar esos trozos que quedan en el aire. Quizá tuvimos un abuelo que contaba historias. Quizá un padre o una madre. Quizá escuchábamos el radioteatro los domingos a la hora de la siesta. Quizá simplemente somos de los que nos quedamos escuchando historias en el autobús. El mundo, al fin de cuentas, está construido por historias.

Ahora bien, hay historias e historias. Por ejemplo, vivimos dentro de una historia, porque la realidad no deja de ser un “relato oficial” que se construye a través de las noticias de las agencias periodísticas y de aquello que nosotros mismos seleccionamos y vamos añadiendo a nuestras redes sociales. De nuestra propia vida, inclusive, nosotros mismos seleccionamos lo que queremos contar y lo que no queremos contar. Allí estaría el relato de nuestra vida oficial y el vacío que deja nuestra vida secreta.

Y el escritor justamente está en ese sitio: buscando vidas secretas para ser contadas, historias que se salen del relato oficial; en el fondo, correlatos a los que nadie más le da importancia, pero en los que nosotros vemos un ejemplo de aquello que nos interesa, de aquello que, sin salir a la luz, late con fuerza y de alguna forma hay que visibilizar. Allí están las historias literarias. Allí lo digno de ser contado.

### La vida secreta

Si por un momento nos ponemos a pensar en qué es la vida, está la que nosotros hemos decidido contar y la que, a pesar de nosotros mismos, sale a la luz. Es en ella que se nos reconoce, la que nos crea un perfil, por el que podemos ser queridos u odiados, admirados o denostados, aunque la verdad es que esa vida oficial nos suele tornar grises, uno más de una estadística, sin salir a la luz. Las cosas que nos pasan, le pasan a todo el mundo. Nosotros vivimos en la medianía de la escala social-económica-cultural, así que no somos ni mucho más ni mucho menos que los demás. Nuestra existencia no sirve para contar una historia, porque no tiene nada reseñable.

Pero el creador, que más que creador, es un voyeur, sabe que no es así, sabe que el chico del quinto, el ejemplar, los sábados por la noche en vez de salir de fiesta, se va al descampado a crucificar gatos callejeros, que la chica de la panadería, la que lleva piercing por todas las partes del cuerpo y va con menos ropa de la que debería, todos los días a las cuatro, después de comer, va de voluntaria a visitar prostitutas en riesgo social, y que el

ancianito tan dulce del primero, que siempre tiene una palabra amable, que siempre da el paso, tiene un pasado bastante más que gris en las fuerzas especiales de la dictadura de ya no se sabe hace cuántos años a.

Es decir, la historia oficial es un maquillaje y sólo al rascar sobre él sabemos qué hay debajo. Escribir es rascar, entonces, hasta llegar a la médula de esas historias particulares. Y luego, contarlas.

## La anécdota

Muchas historias no son más que anécdota. Y me refiero con “anécdota” a esa cosa curiosa que le ocurre a alguien en determinado momento y que, como se sale de lo común, es interesante de contar. Para anécdotas, un millón. Son tantas y tan comunes, que no hay abuelo que no tenga un puñado. Y todas son divertidas, por lo menos, la primera vez que nos las cuentan. Pero las historias basadas en anécdotas tienen un problema: no aguantan más que una primera lectura. Luego nos aburren. Incluso, nos fastidian.

Esta es la razón por la que hay que entender las anécdotas como una rajadura por la cual se deja entrever la historia secreta de nuestros personajes/personas. Una fisura que muestra esa cara que no vemos, porque no es parte de la historia que quieren que sepamos.

Es anecdótico, por ejemplo, que un presentador de televisión que no sabe hacer la o con un canuto gane el Premio Planeta. Pero no es anecdótico que no sea el primero ni vaya a ser el último: detrás de este hecho puede haber una gran historia. Es anecdótico que nos encontremos con nuestro vecino, el de misa dominical junto a su mujer, en un club nocturno. Pero no es anecdótico que sea el dueño. Ahí hay una historia que contar.

Con esto quiero decir que una anécdota puede ser un buen comienzo, porque es a través de ella que vemos algo que sucede al otro lado del espejo y nos desconcierta. Y es ese algo lo que nos moviliza a escribir, no la anécdota en sí. Por eso toda historia requiere desarrollo. Por eso es tan importante el cómo la contamos.

## Lenguaje e historia

¿Por qué cuando un cómico cuenta un chiste nos reímos y cuando lo cuento yo, no? La respuesta está en el uso del lenguaje. El cómico ordena la historia de la manera más adecuada y selecciona las palabras que usará con una intencionalidad: la de hacer reír. El escritor también tiene que seleccionar las palabras que va a usar. O mejor dicho, tiene que enamorar con sus palabras al lector.

De esta forma, no es solo la anécdota inicial la que nos llamará la atención, sino lo que vamos a ir descubriendo luego. Y eso a descubrir lo descubriremos por medio de las palabras.

Imaginemos por ejemplo, a modo de metáfora de lo que es una anécdota y prosiguiendo con la idea de la rajadura, que nos encontramos con una rajadura debajo de la escalera. Rápidamente nos inclinamos, porque queremos saber dónde lleva esa grieta. La grieta no es muy grande, pero es profunda. Y al escribir decimos eso, tal cual: “Debajo de la escalera había una grieta, no muy grande, pero profunda. Pensé que debía traer cemento para tapparla, no fuera a provocar un fallo estructural en toda la casa”. Ya está. Por no ser, no es ni una anécdota. La rajadura, que podría ser interesante, queda tapada por el uso burdo del lenguaje.

Veamos ahora los mismo, contado por Borges en su cuento El Aleph:

Vaciló y con esa voz llana, impersonal, a que solemos recurrir para confiar algo muy íntimo, dijo que para terminar el poema le era indispensable la casa, pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.

–Está en el sótano del comedor – explicó, aligerada su dicción por la angustia –. Es mío, es mío; yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.

–¡El Aleph! – repetí.

–Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos. A nadie revelé mi descubrimiento, pero volví. ¡El niño no podía comprender que le fuera deparado ese privilegio para que el hombre burilara el poema! No me despojarán Zunino y Zungri, no y mil veces no. Código en mano, el doctor Zunni probará que es *inajenable* mi Aleph.

Traté de razonar.

–Pero, ¿no es muy oscuro el sótano?

–La verdad no penetra un entendimiento rebelde. Si todos los lugares de la Tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los venteros de luz.

–Iré a verlo inmediatamente.

Corté, antes de que pudiera emitir una prohibición. Basta el conocimiento de un hecho para percibir en el acto una serie de rasgos confirmatorios, antes insospechados; me asombró no haber comprendido hasta ese momento que Carlos Argentino era un loco. Todos esos Viterbos, por lo demás... Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad; íntimamente, siempre nos habíamos detestado.

En la calle Garay, la sirvienta me dijo que tuviera la bondad de esperar. El niño estaba, como siempre, en el sótano, revelando fotografías. Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de Beatriz, en torpes colores. No podía vernos nadie; en una desesperación de ternura me aproximé al retrato y le dije:

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

Carlos entró poco después. Habló con sequedad;

comprendí que no era capaz de otro pensamiento que de la perdición del Aleph.

–Una copita del pseudo coñac – ordenó – y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indis-pensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de las baldosas y fijas los ojos en el decimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ifácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!*

Ya en el comedor, agregó:

–Claro está que si no lo ves, tu incapacidad no invalida mi testimonio... Baja; muy en breve podrás entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz.

Bajé con rapidez, harto de sus palabras insustanciales. El sótano, apenas más ancho que la escalera, tenía mucho de pozo. Con la mirada, busqué en vano el baúl de que

Carlos Argentino me habló. Unos cajones con botellas y unas bolsas de lona entorpecían un ángulo. Carlos tomó una bolsa, la dobló y la acomodó en un sitio preciso.

–La almohada es humildosa – explicó – , pero si la levanto un solo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones.

Cumplí con su ridículo requisito; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa, la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: La enumeración, si quiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

Ya la grieta no es la misma grieta. Se ha dedicado tiempo a contarla. Se ha tornado una grieta única, con unas características particulares y subjetivas. El escritor ha dedicado tiempo a descubrirnos su grieta. De ahí en adelante la historia avanzará sola, crecerá, siempre desde la anécdota, que, gracias al lenguaje, ha dejado de serlo para cobrar consistencia, para hacerse fundamental en la retina del lector.

Esto quiere decir que tenemos que dedicarle tiempo a nuestra anécdota, conversar con ella, preguntarle hacia dónde quiere ir, cuál es la historia que guarda dentro. Una vez encontrada la historia, le dedicaremos el tiempo necesario para hacerla crecer, hacerle decir todo lo que lleva dentro. Y tendremos nuestro cuento, nuestra novela preparado para crecer. Y los sucesos que los conforman irán apareciendo casi solos frente a nuestros ojos.

## De una historia estática a una historia movilizada

Recuerdan cuando regresábamos al colegio después de las vacaciones de verano y nos hacían escribir una redacción. El tema podía ser “las vacaciones”. O “el verano”. Allá íbamos nosotros y escribíamos una redacción, es decir, un resumen de lo vivido: “El 4 de julio nos fuimos a Cádiz. Cádiz es una ciudad muy bonita. Sus casas son todas blancas y para llegar hay que cruzar un puente...”. La redacción no era más que un resumen largo de lo vivido, una explicación al fin de cuentas. Un trozo de palabras muertas.

Por el contrario, un cuento o una novela es una historia que se mueve, que se

desarrolla y es por eso que no es una descripción, sino una narración. La historia está sucediendo en el momento de ser leída. Y para que una historia de este tipo interese, tiene que existir algo que altere el devenir normal de la existencia de los personajes que en ella intervienen.

Decíamos al comienzo que una historia literaria pone sus ojos en hechos destacables. Esos hechos destacables lo son porque rompen la monotonía del cotidiano. Y la monotonía, la rutina se rompe con un algo que sucede y que cambia la direccionalidad de la opaca vida de los protagonistas. La historia se moviliza, entonces, a pesar de los protagonistas, pero siempre con ellos, pues sin ellos es incomprendible.

Así las cosas, toda historia comienza con algo que sucede. Y que seguirá sucediendo a lo largo de la novela o el cuento. Si nada sucede, si nada se altera, no hay historia literaria.

En *Bartleby, el escribiendo*, por ejemplo, la narración comienza cuando *Bartleby* llega a trabajar al despacho del narrador. *El extranjero* comienza cuando el protagonista recibe la carta avisando que su madre ha muerto. Y *Pedro Páramo* cuando Juan Preciado deja al protagonista en la senda hacia Comala, donde ocurrirá toda la novela.

Este hecho diferenciador puede suceder un poco antes o un poco después. Incluso puede ser en apariencia nimio, pero importante para el devenir de la historia y del personaje. Podría ser, por ejemplo, olvidar llevar una caja de cerillas, y que en mitad de nuestro viaje esa caja marque la diferencia entre la vida y la muerte, como sucede en el cuento *Encender una hoguera*, de Jack London.

Este hecho diferenciador es el que moviliza la historia, porque es por él que el protagonista habrá de buscar una solución. Puede que esa solución incumba al protagonista en cuanto a su esencia. Pero puede que solo se trate de resolver un entuerto. Dependiendo de si se trata de uno u otro tipo, nuestra historia será de *personaje* o de *acción o acontecimientos*.

## Historia de *acción o acontecimientos*

La mayoría de los *blockbuster* (termino cinematográfico que identifica a las grandes superproducciones) están basados en este tipo de historias. No hay más que pensar en *Titanic* o *Gladiator* para saber de este tipo de historias se basa en los acontecimientos que van llevando al protagonista de una contingencia a otra, lo que lo hace ir salvando conflictos donde su integridad está en juego una y otra vez, hasta llegar al clímax, reflejado en una gran batalla, por lo menos en el cine, y que en narrativa suele tratarse de un enfrentamiento directo con el antagonista.

De las novelas conocidas, una destacada donde este procedimiento se lleva a efecto, es *Harry Potter*. Harry nunca se pregunta por su esencia (o cuando lo hace, es de una manera sutil, nada seria). Lo importante es su lucha contra el que fue el enemigo de sus padres y mantener la integridad de Howard. Constantemente se van encadenando secuencias donde se tiene que superar un conflicto, y estos conflictos, de alguna manera, están relacionados con el mal causante de su desgracia personal, que puede ampliarse a todo el colectivo de magos buenos.

Es interesante que así como en el género novelístico las historias de acción están más relacionadas con los *best-seller*, el cuento literario suele basarse en historias de acontecimientos: comienzan, por lo general, con un acontecimiento que interrumpe el plácido devenir del protagonista y su acción (o inacción) marcarán el desenlace del mismo.

Esto parece contradictorio, pero solo en apariencia. Grandes novelas, como *Cien*

*años de soledad*, son novelas de acontecimientos. Lo que sucede es que una buena parte de la novela literaria europea del siglo XX fue novela de personaje, debido a que fue un siglo en el que el ser humano volvió sobre sí mismo a buscar su esencia y la razón de su existencia. Pero en absoluto quiere decir que un tipo de narración sea mejor que otra. Esto siempre dependerá de la prosa de quien cuenta, no de la historia en sí.

## Historia de *personaje*

Las historias de personaje basan su fuerza en su personaje protagonista. Allí tenemos *El guardián entre el centeno*, de Salinger, o *El lector*, de Schilnk. Es el personaje el que tiene un conflicto esencial, aunque él no lo sepa. Y el mundo se va a encargar de mostrárselo desde el comienzo de la novela o del cuento, aunque en el género breve es mucho más difícil encontrar historias sólo de personaje.

Un caso de esto último sería la narrativa de Raymond Carver. O la de Charles Bukowski. En ambas, aunque exista un acontecimiento importante que movilice el relato en apariencia, es el protagonista el que tiene un conflicto con la existencia misma, con lo que lo rodea. Queda claro en *Caballos en la niebla*:

“ Estaba una noche en mi estudio cuando oí algo en el pasillo. Levanté los ojos del trabajo y vi que un sobre se deslizaba por debajo de mi puerta. Era un sobre grueso, aunque no hasta el punto de no poder pasar por debajo de la puerta. Llevaba mi nombre escrito en el anverso, y contenía una carta que se suponía me había escrito mi mujer. Digo «se suponía» porque, aunque las quejas sólo podían provenir de alguien que se hubiera pasado veintitrés años observándome en un terreno cotidiano e íntimo, las acusaciones eran terribles y absolutamente discordantes con el carácter de mi mujer. Había además un dato de importancia decisiva: no era la letra de mi mujer. Pero, si la letra no era la de mi mujer, ¿de quién era aquella letra?

Ojalá hubiera conservado la carta; ahora podría reproducirla hasta la última coma, hasta el último e inclemente signo de admiración. Y ahora me estoy refiriendo al tono, y no sólo al contenido. Pero no la he conservado, y lo lamento. La he perdido, o se me ha traspapelado. Poco después del triste asunto que me dispongo a relatar, hice una limpieza de mi escritorio y cabe la posibilidad de que la tirase sin darme cuenta. Aunque no es propio de mí, porque normalmente no suelo tirar nada.

En cualquier caso, tengo una memoria excelente. Puedo recordar palabra por palabra lo que leo. Mi memoria es tal que en el colegio solían premiarme por mi facilidad para recordar nombres y fechas, inventos y descubrimientos, batallas, tratados, alianzas y demás. Siempre obtenía las notas más altas en los exámenes sobre hechos, y más tarde, en el llamado «mundo real», mi memoria me ha sido de gran utilidad. Por ejemplo, si ahora me pidieran que hablara del Concilio de Trento o del Tratado de Utrecht o de Cartago, la ciudad arrasada por los romanos tras la derrota de Aníbal (las legiones romanas sembraron de sal su suelo para que de ella no quedara ni el nombre), podría hacerlo. Si me preguntaran acerca de la Guerra de los Siete Años, de la Guerra de los Treinta Años, de la Guerra de los Cien Años, o simplemente de la Primera Guerra Silesia, podría ponerme a disertar con la mayor seguridad y el mayor entusiasmo. Pueden preguntarme cualquier cosa sobre los tártaros, los papas del Renacimiento, el esplendor y la caída del Imperio otomano. Sobre la batalla de las Termopilas, la de Shiloh, o sobre los explosivos Maxim. ¿La batalla de Tannenberg? Nada más fácil. Los caballeros teutones mordieron el polvo ante el rey de Polonia. En Azincourt los arqueros ingleses decidieron la victoria (...).”

Raymond Carver.

En este comiendo parece evidente que lo que lo desencadena todo es una carta, pero rápidamente se nos presenta la personalidad del protagonista. Nos la presenta él mismo, en realidad. ¿Entonces, creen ustedes que en realidad la carta es lo importante? No, la carta sólo abre la grieta por donde rápidamente se cuele la personalidad del personaje. Es esta personalidad, sin duda, la que “desordena” el mundo, la que está detrás de lo que va a suceder.

Es por eso que la narrativa de Carver se caracteriza por mostrarnos el devenir cotidiano de un personaje que la mayoría de los críticos identifica como la ficción literaria del propio autor, aun *alter-ego* que él nunca se preocupó de desmentir. Así las cosas, es lo que sucede en esa vida lo narrado, no tal o cual conflicto. Un relato, al fin de cuentas, que sumado a otro y otro y otro y otro más configuran una sola narración, que puede ser considerada una gran novela secuencial con un mismo protagonista.

## Qué elegir: historia de acontecimientos o de personaje

Es lícito preguntarse qué tipo de historias vamos a contar nosotros y si esto se aprende o no se aprende. La realidad es que en este sentido cada uno es de su padre y de su madre. En último caso, de sus lecturas y sus fantasmas.

Este no es el momento de hacerse esta pregunta, porque a medida que uno va escribiendo, las historias se presentan solas.

Una historia, dependiendo desde dónde decidamos contarla, puede ser de acontecimientos o de personaje. Es importante que lo sepas. Por ejemplo, podría ser la de los niños que desde África cruzan el Mediterráneo en pateras o cayucos. Si nos centramos en la acción y creamos un antagonista claro, que en todo momento va a perseguir al o los protagonistas, tendremos un relato de acción, de acontecimientos. Los muchachos pasarán pruebas, dificultades, superarán obstáculos permanentemente. Los instantes para reflexionar sobre su viaje serán mínimos. Nos interesará la acción por sobre todo.

Ahora bien, si elegimos un personaje y el antagonista en vez de ser un personaje es abstracto (el miedo, la familia dejada atrás, el hambre, el sentido mismo del viaje) y en vez de las acciones elegimos su lucha interior para sostener el texto, tenemos un relato de personaje. Él cargará con el peso de la narración.

¿Será mejor historia una que otra? No tiene por qué. En realidad dependerá de la calidad de nuestra prosa, de nuestro estilo. Es probable que *a priori* entretenga más el relato de acción, pero eso no quiere decir que un relato de personaje no pueda funcionar e incluso “ser mejor” para los lectores.

Lo importante es que, como escritor, te apasionen por lo que estés contando, lo suficiente como para no decaer en la escritura.