

PEQUEÑO MANUAL DE LA CREACIÓN DE CUENTOS SMALL MANUAL OF CREATION STORY

Yolanda Izard
(*Escritora*)

RESUMEN: La creatividad literaria depende de ciertas características: la principal, la mirada, es decir, el modo como el escritor contempla el mundo para desvelarlo y trabaja su agudeza para interpretarlo y trascenderlo; un arma indispensable es la intuición, vehículo de acceso al subconsciente, al pensamiento fantástico, al extrañamiento, a los hallazgos fortuitos y al espacio transicional en que se sitúa. Se sirve el escritor de herramientas como la memoria en alianza con la imaginación, las percepciones sensoriales y la sinestesia; de disparaderos creativos como el binomio fantástico, y de recursos estilísticos como los tropos, que aproximan el cuento a la poesía. Brevidad, sugerencia, elipsis, densidad, son puntales de esa concisión indispensable de todo relato, que en el contemporáneo a menudo generan una segunda historia, cada vez más elusiva, que subyace bajo la primera.

Palabras clave: cuentos, creatividad literaria, mirada, intuición, recursos estilísticos.

ABSTRACT: Creative writing depends on certain characteristics, the most important being the way the writer sees the world and employs his/her talent to interpret and transcend the world around him/her. To this end, intuition is a writer's indispensable tool: a vehicle to the subconscious, to the world of fantasy, to the uncanny and to the serendipity of the transitional spaces in which he/she lives. The short story writer makes use of memory in conjunction with the imagination, sensory perception, and synesthesia; and resorts to stylistic devices like tropes, that resemble the literary techniques of poetry. Brevity, suggestiveness, ellipsis, depth, are all indispensable qualities that contribute to the conciseness of every short story, that in the contemporary often generate a second story, more and more elusive, underlying the former.

Todo empieza con la mirada. En cualquier tipo de actividad creativa, artística o no, todo empieza, en efecto, en el acto voluntario, único, personal e intransferible, de iluminar las cosas que nos rodean con el foco de nuestra mirada. La mirada creativa que trata de desentrañar qué maravilla las habita. Cómo respiran. Qué secretos ocultos en ellas debemos desvelar para alcanzar el latido de su corazón. Porque todas las cosas que la vida ha ido poniendo a nuestro alrededor, a nuestro alcance, laten, están vivas, resumen lo que somos, pero es preciso despabilarlas para que podamos escuchar su corazón, tac, tac. Eso lo saben los niños, por eso juegan con tanta seriedad mientras crean mundos imaginarios donde todo está animado por la fuerza de su invención. Y lo saben los poetas y los escritores que no han perdido su conexión con las entrañas de las cosas, que son las entrañas de la creatividad. Esos poetas, esos escritores a los que les es tan fácil habitar en ese espacio transicional que merodea en las fronteras del sueño, se alimenta de estados de duermevela y refleja la suspensión momentánea de la lógica para establecer contacto con el subconsciente, lugar de todos los secretos humanos, mapa del inconsciente colectivo, batiscafo por el que mirar los abismos del hombre y la terrible profundidad de los cielos. Eso es lo que antes se llamaba inspiración y ahora los escritores sabemos que es el territorio creativo por excelencia, la intuición, vehículo de ese mundo secreto y misterioso que es el subconsciente.

En este espacio transicional, que transita entre lo intangible del sueño y la realidad y que permite que la mente creativa entre en una zona crepuscular –lo que los neurocientíficos llaman desinhibición cognitiva–, es donde siempre se sitúa la creación literaria: es el lugar de la desaparición del mundo real, que es sustituido por el imaginario. Jung diferenciaba a este respecto entre pensamiento fantasioso y pensamiento lógico, siendo el primero el propio de la creación: funciona a través de la intuición con imágenes y asociaciones, no supone esfuerzo alguno, y por tanto es gozoso, y requiere que no interfiramos en él con nuestra voluntad permitiendo que la cabeza actúe en sintonía con el corazón; por el contrario, el pensamiento lógico se vale del razonamiento, exige esfuerzo voluntario y requiere una atención sostenida: es el que usamos para explicar una lección, por ejemplo, o para escribir un ensayo. La creatividad llega al texto gracias al fantaseo libre, absolutamente libre, el cuarto de los juegos del inconsciente.

Para crear, para inventar, para ser seducidos y poder luego seducir a nuestros lectores, los escritores aprendemos, pues, a mirar de un modo distinto a los que no lo son, con mirada no estereotipada y potentes antenas de las que carecen los que no escriben, porque, como decía Tolstoi, la mirada convencional borra todo lo que estamos acostumbrados a ver, borra al esposo, borra los objetos cotidianos, borra los gestos y las escenas diarias. La desfamiliarización, el acto de arrancar a las cosas de sus lugares habituales, nos permite contemplarlas en toda su fatal o excitante grandeza. Ese extrañamiento nos obliga a verlas desde ángulos distintos, nunca así contemplados, y desoír los señuelos de lo que Víctor Schlovski llamaba

“los mortíferos efectos de la costumbre”. Porque se trata de desenmascarar y desenmascarnos, pero también de descubrir lo oculto, lo inefable, lo que Antonio Colinas llama “la sexta realidad”, que es la secreta senda de acceso al misterio de la existencia, a esos enigmas que ninguna ciencia puede ni siquiera vislumbrar y que pertenecen a los despeñaderos de la identidad del ser y a las infinitas incógnitas del universo.

Lo que el extrañamiento produce es semejante a un mazazo emocional: es un despertador de la conciencia; la transustanciación nos mueve a ver, a sentir, nos incita a reaccionar y nos sensibiliza, nos convoca a contemplar de manera activa el sentido de la vida y dentro de ella el sentido de nuestras humildes existencias como si no fueran propias, como si las proyectáramos en medio de un corazón ajeno que sin embargo descubrimos nuestro, un corazón renacido, vislumbrado con toda la materia de una insólita y desconocida verdad.

En este acto de apertura hacia los adentros de uno mismo y hacia el secreto de los mundos que habitamos, el escritor se vale de los hallazgos fortuitos. Los escritores sabemos que no debemos ignorar el azar que se nos brinda y que pone ante nosotros tantas historias, tantas emociones y tantos personajes que no habíamos ido a buscar de manera voluntaria. “En vez de hallar e inventar –escribe Stephan Zweig en su novela *Impaciencia del corazón*–, el escritor sólo tiene que dejarse hallar por figuras y acaecimientos que sin interrupción lo buscan para que vuelva a contarlos, siempre que haya conservado la capacidad superior de la visión y la atención”.

Y Orham Pamuk lo explicaba así: “No sabemos exactamente qué son esos impulsos y sueños que nos ponen en marcha. Pero al escribir queremos que nos muevan como una brisa que ignoramos de dónde sopla”. Dejarnos mecer por el acaso, volver a ese estado embrionario de perfecta comunión con la naturaleza casual de la realidad, incluso dejarnos llevar por el consuelo de que nada ha sido azaroso, porque todo llega cuando debe hacerlo y solo hay que tomarlo con amor y transformarlo en un sueño lo suficientemente nítido como para convertirlo en palabras, una vez domeñado y resuelto en nuestro espíritu.

Son las mechas creativas encontradas en una bañera, es decir, en esos lugares propicios de la creación en que cuerpo y mente se mantienen en una armónica suspensión de razonamientos lógicos, en situaciones de profunda relajación conectada con la esencia de lo que somos sin los engaños de la conciencia: en la bañera, mientras paseamos por un bosque, cuando meditamos. Solo así se producen esas ensoñaciones que vehiculan la inventiva, la imaginación y la fantasía. Y que permiten que escuchemos lo que todas las cosas tienen que decirnos. De aquí nacen las prosopopeyas, de esa escucha atenta y ensimismada. Porque todo lo que el hombre puede imaginar habita ya en algún lugar del universo o podrá habitarlo en

un futuro; de hecho, ya es parte de él, pues no otra cosa es la imaginación creadora: un modo de despertar lo latente.

Y esa es la función de las técnicas narrativas; por un lado, acceder al subconsciente mediante esos atajos de los que nos proveen de manera especial las metáforas, y en general el lenguaje figurado y algún que otro recurso estilístico, y por otro iluminar la realidad para ampliar la percepción del mundo y sus conexiones mediante la construcción de un espacio y un tiempo, unos personajes, una historia, en que poder mirarnos; y crear tantos interrogantes como sean necesarios para mostrar el vacío, para salir de nuestro estado de indiferencia y despabilarnos, para traer el veneno, para contagiar la sed, para revivirnos, para organizar mediante la fabulación el caos en que solemos vivir, y aparentar, por tanto, que tenemos vidas dignas de ser contadas con coherencia y un sentido poderoso, y que somos trasuntos de esos personajes a los que mueven dioses tan recios como inocentes. Peter Hoeg, en su relato de *El libro de los libros* ilustrado por Quint Buchholz, escribe: “Cuando un hombre crea, le atraviesa una claridad que no le pertenece, una innominada luminosidad que, al tomar forma, se tiñe de su biografía y de su personalidad”. ¿A quién pertenece, de dónde procede esa claridad? El escritor no lo sabe, no puede responder, pero sí sabe que esa claridad está al alcance de cualquiera que se deje embriagar por ella. Esa innominada luminosidad está en las manos que recogen y en las manos que se ofrecen, en la labor de interiorización y en el oficio, en la mente cautiva y en su apertura, en la conciencia y en el subconsciente, en la voluntad de ética y en la libertad creadora; en todo ello junto y mucho más. Es esa claridad que para tomar forma se tiñe de la memoria en perfecta imbricación con la imaginación, aliñadas con ese no sé qué que escapa a todo razonamiento, ese no sé qué que vislumbramos con el rabillo del ojo y que nunca acertamos a capturar del todo: ese encanto que tienen las palabras verdaderas, las historias escritas en estado de gracia, inspiradas por un misterioso sentido órfico.

Escribir, y en concreto escribir un relato, es fragmentar el mundo a través del recuerdo en estrecha alianza con la capacidad imaginativa y con las percepciones sensoriales. El escritor habituado ya a mirar y a interceder entre el oficio y la intuición - para que el primero le ayude a resolver con honestidad, corrección y coherencia el conflicto y para que la segunda le facilite el acceso a la creación más pura con la intermediación del subconsciente, la menos contaminada por convenciones y estereotipos-, se somete al impulso, gozoso, de la expresión. Y lo hace con la fuerza de su imaginación y con la potencia de su memoria. Pero ambas no están tan separadas como parece a simple vista; de hecho, memoria e imaginación coexisten sin posibilidad de disociarse, pues se alimentan la una de la otra. Decía Lobo Antunes que “la literatura no es más que memoria fermentada por la imaginación”. Luis Landero habla del carácter imaginario de la memoria: el pasado es de carácter imaginario y precisamente por ello la memoria nos convierte a todos en poetas. De hecho, dice que la poesía es sobre todo el naufragio feliz de la memoria. Y Vicente

Cerami afirma que “en el espacio mental de un escritor, la ficción y la realidad son exactamente la misma cosa”. Muñoz Molina, en *La realidad de la ficción*, escribe:

En el acto de escribir, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación [...] y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias del pasado y darle la coherencia de un destino: dentro de nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada.

Las conexiones entre la realidad y la ficción han sido descritas, como vemos, por numerosos escritores, que hablan del carácter imaginario del recuerdo, porque nuestra memoria depende de nuestra capacidad de fabularla, pero recordemos cuál es la verdadera condición de la realidad con una frase luminosa de Valle-Inclán: “Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos”. Recordar es la única manera que tenemos a nuestro alcance de apropiarnos de la realidad, y es un acto de la imaginación. No deja de ser significativo que el verbo “recordar” proceda del latín “re” (volver a hacer algo) y “cor, cordis” (corazón), es decir, volver a hacer algo a través del corazón. Eso es escribir, recordar con el corazón –no con la mente, no con la razonable realidad–, sino con la emoción, una emoción a la que nos llevan los sentidos, que son los más potentes medios de acceso al pasado y al subconsciente, como bien lo explicó la magdalena proustiana y como nos recuerda Luis Landero en *Entre líneas: el cuento o la vida*: “Un olor es suficiente para reconstruir el reino perdido de la infancia”, escribir “es explorar las sensaciones más sutiles de la memoria y la conciencia”. La rememoración sinestésica es una de las grandes armas inconscientes -y conscientes- del escritor, que no solo hace posible hilar los cabos sueltos de “lo real” y el esplendor de sus misteriosas conexiones, sino que sirven de apertura para la comprensión de las emociones en ese vasto territorio sin fronteras, sin linealidad, fragmentado, que es la memoria, uniendo lo que está disperso, relacionando lo que parece diverso, encontrando semejanzas ocultas, secretas, entre las sensaciones, para que podamos percibir la superior armonía de lo existente y acceder a una más sutil comprensión de nuestro mundo interior. En *Piel vuelta*, Eloy Tizón nos recuerda a Paul Valéry, “lo más profundo es la piel”, añadiendo que “los relatos se insinúan a la inteligencia pero enardecen los sentidos con un magnetismo animal”, y que “la literatura entra por todos los sentidos corporales, no solo por los ojos” y es capaz de nutrirnos.

Lo único que tenemos al alcance de nosotros mismos son fragmentos que remiten a ese ser fragmentario que somos. Y además la memoria es arbitraria: selecciona a su libre albedrío. La memoria salta, retrocede, avanza en caprichosas retrospectivas y anticipaciones y al escritor le concierne dar cuenta de este proceso; por eso el relato y la poesía son los géneros idóneos para reproducir esta realidad

fragmentaria en la que vivimos. Recoger un acontecimiento, una impresión, un humilde fragmento o peripecia de la realidad y convertirla en representación, símbolo, espejo o revulsivo de nuestra vida y de nuestra conciencia, desvelando y desenmascarando sus ofensas, sus señuelos, sus íntimas verdades, en fin, el sentido de la vida, eso es lo que tratamos de hacer con nuestras historias aunque al final nos topemos con su irresolubilidad. No hace falta sucumbir al espejismo de los apabullantes, regios o espectaculares acontecimientos humanos –o sí, qué más da-, pero sí a la inmensa maravilla de lo pequeño, de lo cotidiano, de lo gris o lo invisible: aunque solo si nuestra mirada y nuestra perspectiva sensorial son capaces de desentrañar el misterio que las habita. El escritor debe ser capaz de escuchar –y de reproducir en sus textos- “las voces del ayer sonando por un momento en la memoria con la misma nitidez que las campanas del reloj y los chillidos de las golondrinas” (Luis Landero, *El balcón en invierno*). Eso es la evocación. Eso es sentir que lo mágico puebla lo cotidiano y que lo que vemos es solo una apariencia que encubre verdades mucho menos obvias, incógnitas y secretos y enigmas; un sentido quizá inalcanzable pero del que queremos dar cuenta en nuestros escritos.

La realidad es sorprendente e inaprensible. Precisamente la literatura es el único medio verdaderamente sagaz de que disponemos para capturar lo que, como nos recuerda Musil, “es inaprensible para la ciencia y no se deja capturar por el ensayo”. Y ello se debe a que fundamentalmente los escritores trabajamos con la intuición mediante la improvisación. Y como decía García Márquez, “A los escritores intuitivos no nos conviene explorar demasiado los misterios técnicos pues en este oficio de ciegos no hay nada más peligroso que perder la inocencia”. También Javier Marías señala que es esta su manera de trabajar, “ir tanteando” y añade: “nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que esta va a ser”. Existen muchos escritores, en efecto, que trabajan dejándose llevar por el flujo de las palabras, por la improvisación y los hallazgos fortuitos, en una especie de estado de gracia receptivo, como García Lorca; pero también los hay “impulsados por el afán”, por la planificación, el esfuerzo consciente y activo, el trabajo diseñado, prescrito y proyectado, como Flaubert o Poe. Pero más allá de su disposición creadora, incluso de la perfección de sus resultados, quizá lo verdaderamente importante es ese encanto que solo tienen las buenas historias, las que ponen la carne de gallina y atraviesan como un rayo la piel y el corazón, ese encanto que queda balbuciendo en la conciencia, ese “puntito” del que habla Orhan Pamuk que diferencia una narración mediocre de otra inolvidable –“La literatura necesita tener para mí ciertas características y un puntito. [...] Un fragmento de novela que pueda creer y que sea denso, intenso y profundo, me hace más feliz que cualquier otra cosa, me une a la vida”-, ese encanto misterioso y ciertamente indescriptible que quizá provenga de la mezcla de lógica y magia, que aporta a los escritos una intensidad, una fuerza arrolladora que irradia luz y se comunica directamente con las entrañas del lector, al modo como lo hace la poesía.

Porque poesía y cuento nacen con frecuencia del mismo manantial interior y sus relaciones son más estrechas de lo que se cree, como recordaba Cortázar: “La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia”. De hecho, desde la premisa que los sostienen, que es la brevedad, ambos apuestan por innovar, fortalecen sus elementos simbólicos y sintetizan los cognitivos, destacan su tejido expresivo, dan prioridad a la sugerencia y a la evocación frente a los elementos descriptivos, así como a los aspectos formales, la contención y la síntesis, el riesgo y la innovación sintáctica, léxica o estructural; potencian la polisemia, la subjetividad y la connotación; intentan asir lo intangible y dar visibilidad a lo invisible; sustituyen, en fin, lo explícito, que apunta a lo racional, por las alusiones, que apuntan al corazón. Del mismo modo, interiorizan la realidad exterior y dan enorme importancia al ritmo y a la música, tratan con frecuencia similar un limitado campo narrativo, un aspecto o situación o fragmento, y fortalecen su intensidad y la densidad de su estructura.

Pero si en algo se parecen la poesía y el relato -aparte de la brevedad y condensación, la intensidad, la instantaneidad, el tono y la capacidad emocional y estética, por resumir-, es precisamente en su capacidad de trascender las palabras y el sentido de la narración. Mucho más allá de lo que la función denotativa del lenguaje expresa, las palabras en ambos no son sólo que dicen. Decir viento en poesía, y en la ficción en muchas ocasiones, no es sólo decir viento. Su capacidad plurisémica, metafórica y sobre todo simbólica permiten que “viento” se cargue de connotaciones insospechadas. Esta es su carga de maravilla: la densidad de significación subterránea que potencia de manera exponencial las cualidades de sus referentes.

Y, por supuesto, el escritor de relatos, como el poeta, da un lugar prioritario a la expresión emotiva, tratando de desembarazarse de sus señuelos: del desbordamiento sentimental, de los falsos brillos o aspavientos léxicos y de la insinceridad. Teniendo siempre presente que el misterio que habita en las palabras es a menudo el misterio de su dolor y que la escritura ayuda a restañarlo, a enfrentarse, en un proceso que tiene mucho de terapéutico, a los engaños y sufrimientos y frustraciones de la existencia, a la soledad, al desamor, a la enfermedad y la muerte. Porque la escritura, como señalaba Juan José Millás, “abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas”. Porque la literatura, como escribió Landero, es, “después de la tormenta, una reparación de daños”. Porque las buenas historias, según Isaak Babel, “son poderosas y nos convierten en tigres, y nos hacen olvidar que tenemos un otoño en el alma”. Porque el escritor sabe que cada palabra escrita es una promesa de liberación de todos los posos dañinos que se enquistan en el alma. Quizá solo puede entenderse así que la fabulación sea una de las vías fundamentales del psicoanálisis, y que la capacidad de empatía del hombre se muestre tan activa en la lectura y represente uno de los pilares de ese acuerdo entre lector y escritor por el que todo lo representado en la ficción se siente real y verdadero.

Pero no me puedo quedar en abstracciones sin resolución. Porque los escritores, gracias a nuestro oficio y al desarrollo constante, impenitente, de nuestra sensibilidad y de nuestra disposición para ver un poco más allá, un poco más hondo, hemos ido ganándonos precisas herramientas creativas que nos ayudan en nuestro trabajo, herramientas o quizá trofeos que lucimos en nuestro pecho, a la altura del corazón. Uno de esos aparejos indispensables de todo cuentista es la sugerencia, que procede del manantial de la brevedad en que se sustenta todo relato. El escritor de relatos se baña en ríos pequeños, en charcas que apenas cubren las rodillas y que espejean solo con la modesta claridad del alba, en regatos que de vez en cuando se subsumen y desaparecen, en pequeñas cascadas cuyas aguas brotan de la sutileza, de la evocación, de la elipsis, de los sobreentendidos, de los silencios, de las ocultaciones, de la brevedad. La famosa teoría del iceberg de Hemingway da cuenta de esta inquietante dimensión –pequeña dimensión– de todo buen relato: que lo mejor, lo más valioso, lo más denso de la materia del cuento, ni más ni menos que su octava parte, permanezca oculta, esté inmersa, ajena a la literalidad. Eso es la sugerencia, el fabuloso poder de decir mucho más de lo que nuestras palabras imponen al espacio físico de la página: hacer que se abra y multiplique el carácter significativo de nuestro discurso, para que llegue, intacto y sin embargo múltiple, con toda la potencia evocadora, con su robusta polisemia, a la emoción del lector.

La sugerencia pertenece, pues, al ámbito de la elipsis; decir más con menos, saber callar, es una de sus premisas fundamentales. Saber callar, y borrar, y usar la tijera, pero también esconder. No todo tiene que ser expresado; es más, quizá el ombligo del mundo del relato esté en lo que no se dice, en lo que se silencia, en su secreto. Y no hablamos solo de sugerencia y de elipsis, sino de que un mismo relato puede, y debe, tener dos niveles de lectura. De la más superficial a la más profunda. El propio Borges sostenía: “El cuento deberá constar de dos argumentos: uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin”. Uno de los hallazgos más sorprendentes, y que Ricardo Piglia analiza con aguda percepción, es que el relato moderno contiene dos historias, y la segunda historia, no explícita, subterránea, inmersa bajo la línea de flotación de la primera, se construye con la alusión, con el sobreentendido. El cuento moderno sin duda comienza aquí: en que nunca se acaba de revelar el secreto de esa segunda historia, aunque el lector lo vea con claridad. Chéjov nos hace depositarios de la verdad de su relato sin tener que contarle, porque sus relatos, como escribe Esperanza Ortega, “aparentan ser únicamente un fragmento banal de vida que se cuenta sin intención alguna. Y sin embargo... todos ellos esconden un secreto debajo de la desnudez [...] Un secreto susurrado entre líneas, que no llega a plasmarse en el discurso explícito”. Andrés Neuman recuerda en este sentido que el cuento moderno que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, o el Joyce de Dublineses “abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez

más elusivo. El cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola”.

Otro de los necesarios pertrechos del escritor son los disparaderos creativos, esas mechas que encienden y facilitan las sinopsis del inconsciente, la intuición creadora. Uno de los más extraños y fabulosos motores creativos es el binomio fantástico, que los escritores usan a menudo de manera inconsciente; se trata de un concepto que parte de la propia estructura del pensamiento, que nace por parejas de conceptos lógicos, binomios cuyas partes se necesitan para existir, como “fácil” y su contrario “difícil”, por ejemplo. Gianni Rodari lo estableció en su *Gramática de la fantasía* para generar historias sorprendentes, alejando las dos palabras convocadas por el azar, y tomándolas de territorios conceptuales distintos, para que de su forzado matrimonio pueda surgir esa chispa, ese choque fatal y subyugante que las libere de su significado y contexto habituales y causen la fulminante ignición de una historia sin el peso de conocidas y cansinas fórmulas temáticas. De este modo enajenadas de su realidad, de este modo extrañadas, las historias llegan a tomar rumbos y formas fascinantes y las situaciones que se pueden generar son infinitas.

De manera voluntaria pueden surgir también interesantes hallazgos a partir de un binomio fantástico. En una de las sesiones de mi taller de escritura creativa, mis alumnos eligieron al azar las palabras “albañil” y “verso” y con ellas escribí este relato, titulado *El destino*:

Esa cosita que brillaba aprisionada en el andamio. Ese papel rasgado que bailaba solo en medio de la nada a la altura del piso treinta y siete. El albañil descendió por las tablas, dejó la paleta entre los ladrillos, se sacudió las manos en el mono, se miró las uñas, resopló y se dispuso a cogerlo. Como la cuartilla había quedado prendida de uno de los tubos externos, a un metro y medio del tablón, tuvo que estirar bien el brazo izquierdo —era zurdo— mientras se sujetaba con firmeza a la columna con el derecho. Pero la volandera hoja estaba demasiado lejos y se resistía: seguía su quimera entre las nubes y el viento, aleteando como una alondra encallada. El albañil, nunca supo por qué, sintió cierta ternura hacia ese empeño malogrado por liberarse y volar, como si la cuartilla fuera la representación de lo imposible y, quizá por pura curiosidad —de dónde venía, qué contenía, a quién se lo había arrebatado el viento—, o por tenaz confusión entre lo inútil y lo necesario, o por amor propio, quién sabe lo que impulsa a un hombre a encontrarse con su destino, el caso es que persistió en el intento de liberarla del lazo que la aprisionaba y soltó su brazo izquierdo para alcanzarla. Se concentró en su hazaña: sin seguridad, sin cuerdas ni los aperos de espeleólogo obligados, experimentó el gozo supremo del peligro. Bajo sus pies, entre las tablas, se vislumbraba la ciudad, una calle con seres diminutos ajenos a su gloria, vehículos animados por silenciosos motores y misteriosos destinos que a esas alturas carecían de sentido, como si todo ello perteneciera a una maqueta animada con sus muñecos movidos por hilos azarosos, un juego de niños. El albañil se sintió de pronto grande, inmenso, poderoso, un dios de un cielo sometido a sus caprichos, y dio un paso al frente, situándose en el mismo borde del abismo, tan cerca de la cuartilla que casi podía leer la frase escrita a mano y que le pareció, no supo por qué, quizá porque el objeto de su hazaña requería la promesa de un deslumbramiento, un verso. A punto de capturarla entre las pinzas de sus dedos, un golpe de viento repentino le hizo trastabillar. Asustado, trató de asirse

a lo único que tenía delante, que era la hoja de papel, y, en efecto, la prendió, pero la materia delicada, sutil e ilógica del verso languideció entre sus manos mientras caían. La sorpresa y la incredulidad del albañil fueron tan grandes que lo único que se le ocurrió fue ponerse a leerlo. Entonces comprendió, en ese solo instante, cuál era el verdadero sentido de su vida. Miró hacia lo alto, hacia el tablón donde el albañil se había sentado para leer el verso que contenía todos los versos verdaderos, y dio gracias al viento por permitirle cernirse y volar.

Los diálogos intertextuales e intergenéricos pueden ser también audaces mechas creativas: partir de una imagen para descubrir la historia que yace oculta en ella es una de sus posibilidades. No es algo nuevo, por supuesto; por poner un ejemplo de excepcional calidad, recuerdo aquí *El libro de los libros*, con historias escritas por algunos de los mejores escritores contemporáneos de diferentes partes del mundo a partir de las hermosas ilustraciones de Quint Buchholz; o los breves relatos engarzados a fotografías de Pilar Rubio Montaner, que rebasan los límites habituales del cuento de la mano de citas “nobles” o anónimas, que reciben la misma atención que sus escritos. Tomando como punto de partida una fotografía en blanco y negro que representaba a una mujer en una llanura desolada entre dos señales opuestas, escribí el siguiente microrrelato, titulado *La decisión*:

Había viajado por interminables países, hollado caminos de tierra, perseguido las líneas de las carreteras secundarias, había abordado atajos sinuosos, pendientes de cuello largo y exhaustas melodías, había dibujado con los pies las huellas de una huida sin retorno, se había deslizado por senderos entre gritos de águilas y zapatos olvidados. Había dibujado con su mente el camino de las estrellas que desembocaría en la ignorancia, pero después de tanto tiempo, de tantos zapatos, de tan medida soledad, decidió que ya era la hora de detenerse. Se plantó en el corazón de la llanura, junto a las señales que indicaban dos mundos irreconciliables. En medio del silencio que ni siquiera el viento era capaz de conmover. Y allí pensó que no podía enterrar lo que aún sacudía su alma. Que ir de un lado a otro, sin más sentido que el de distraerse, no iba a apartarla de sí misma.

Entonces sacó de su mochila el libro de su vida. Lo abrió al azar y se miró en sus palabras. Allí estaba todo cuanto debía saber, incluso lo que debía olvidar.

El trabajo posterior del escritor de cuentos depende, y mucho, de ese oficio que le permite tener una visión objetiva y distante de su obra para poder corregirla o reescribirla. O enriquecerla y hacerla más expresiva. El borrado es fundamental para que su texto adquiera concentración de pensamiento y de sentimiento, como hemos visto, pero también ha de supervisar aspectos como la visibilidad de sus criaturas y del espacio –mejor dicho, de la atmósfera, puesto que “la atmósfera es el alma”, o sea, la visión que del espacio tiene el alma- en que se manifiestan a través de los detalles y escenas, descritos del modo más sugerente posible, guiados por la aspiración de una síntesis que sea intensa y significativa y por alguna otra de

las premisas de Cortázar para la construcción de un buen relato y que aún siguen vigentes, como “la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vidos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable”. Para que “los cuentos de esta especie se incorporen como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca”.

Como recipiente de una mirada cubista, múltiple y de perspectivas superpuestas, el cuento actual se caracteriza por su hibridismo, vasija en la que cabe todo; por su libertad—Miguel Ángel Muñoz: “El cuento se surte de la libertad absoluta... No hay límites que el cuento no pueda romper, ni técnica que no le sea posible utilizar”—y por haber traspasado las fronteras genéricas, de modo que las artificiosas divisiones de género han evolucionado hacia concepciones en las que priman los procedimientos empleados, es decir, si predomina en ellos la descripción o la acción, o si son más metafóricos que denotativos, o si su voz es confesional u omnisciente, o si la estructura es lineal, retrospectiva o anticipadora, o superpuesta o fragmentada, o si abundan más en ellos las digresiones que las elipsis.

Son reglas, técnicas y recursos creativos que nos permiten jugar, pero con la seriedad de los niños guiados por el oficio del sabio, sabiendo que la escritura llama a la intuición por su nombre, vive en el mundo de las incógnitas, nos hace reflexionar sobre nosotros mismos y sobre el mundo, se apoya en el subconsciente y lo deja hablar desde lo que Wordsworth llamó “sabia pasividad”. Para que la escritura sea algo tan fascinante y tan inocente que el lector pueda decir, según nos recuerda Pamuk, “Yo también iba a decir eso pero no he podido ser tan niño”; para que lo que escribamos quede impreso, al menos un tiempo razonable, en la memoria y en la experiencia vital del lector, como esos hechos fundacionales que se clavan en la conciencia y dan giros esenciales en nuestras vidas; y para que nos afecten igual que una catástrofe y nos duelan en lo más hondo, como de manera genial escribió Kafka en su “Carta a Max Brod”: “[...] como la muerte de alguien a quien queremos más que a nuestra propia vida, como ser desterrados a un bosque alejados de todos, como un suicidio. Un libro debe ser el hacha para el mar helado de nuestro interior”.

Quizá al final todo dependa de cómo cubrimos con palabras ese montón pelado de huesos que somos y que sostienen el deseo, la alegría, la compasión, el dolor, la empatía, la fragilidad o el sosiego. Escribimos para no ser sólo ese esqueleto, para añadirle la sustancia del aire, el quejido insumiso de las ramas heridas por el hacha, la labor de la noche insuflándonos sus sueños, la transgresión del mago, pero también para dejar sobre la tierra una huella que no dañe ni perturbe y ayude a desenmascarar la realidad hasta iluminarla con un no usado resplandor.

Pero no puedo dar por terminado un pequeño manual como este sin rematarlo con las pertinentes notas a pie de página. Este es, pues, mi último relato, con un guiño a la creación literaria y a la función de la narración literaria que, en palabras

de Javier Cercas, *consiste en sumergirse en un enigma para volverlo irresoluble, no para descifrarlo*, un enigma que es el enigma del enigma que somos.

FALSAS NOTAS A PIE DE PÁGINA (A MODO DE EJEMPLO)

1. En 2001 se produjo el último intento de los lectores de Margareta Strindberg (en adelante MS) de poner un rostro a nuestra autora: invadieron la casa en que presuntamente vivía recluida hasta que, sin lograr su objetivo, fueron desalojados por la autoridad. Doy fe de ello, con abundante prueba gráfica (lamentablemente, ninguna de nuestra autora, cuyo rostro continúa siendo un misterio debido a que su archivo fotográfico parece que se hundió en el naufragio del *Mare Nostrum*), en mi libro *La densidad insostenible de la fama*, reflexión sobre la agonía de los famosos desbordados por su éxito. Poco después de este suceso, MS cayó en un silencio creativo que dura aún, acompañado de una desaparición física real, y tan enigmática que todavía los estudiosos se preguntan qué pudo suceder y dónde se distrajo del mundo.
2. Se cree que MS, en su más tierna infancia, sufrió el abandono y los sinsabores de la pobreza, pero ni en la biografía escrita por Theodor Roberno, *El hueco y la gloria. La vida en ciernes de Margareta Strindberg*, editorial Trossa, 1999, ni en los diarios de su anciana amiga, ya fallecida, Eleonor Rubber, encontrados en la casa de la calle Von Trieter donde ambas vivieron durante un tiempo imposible de fijar, y que fue parcialmente pasto de las llamas en un misterioso episodio jamás resuelto, hablan nada al respecto. Sin embargo, sus amigas de infancia y algunos de los profesores de la Escuela Infantil Bento Rascher, en su pueblo natal, Pittston, a los que entrevisté para la revista literaria *Sumus*, insisten en señalar que la niña aparecía con frecuencia con secuelas físicas inexplicables, pero que, en todo caso, podrían provenir de las heridas o golpes recibidos, y que su estado general delataba los rigores de su vida diaria. A pesar de ello, algunos estudiosos, con datos también poco creíbles, denuncian la escasa fiabilidad de muchos de estos testimonios.
3. El dibujante, pintor y crítico de arte, recientemente fallecido, Lemond Crie (se trata, como saben, de un pseudónimo, pues jamás fue desvelado su nombre real), la retrató en 1963, en los comienzos de su carrera literaria, pero también este óleo ha desaparecido sin dejar rastro de su paradero. Se ha conservado, sin embargo, la breve descripción que hiciera de una anécdota relacionada con su obra, y que reproduzco: *Ella se sentó en medio de mi estudio, en el suelo, con las piernas cruzadas y la cabeza reposando sobre su hombro izquierdo, y me miró con ojos inquisitivos y enigmáticos, esperando mi respuesta. Yo había ideado para ella un lugar en el rincón, junto a los ventanales, rodeada de libros y almohadas y pétalos de flores marchitas, pero ella eligió el vacío. Y luego, ya avanzado el retrato, supe por qué*. Aquí acaba la escueta y misteriosa nota, sin desvelar qué pudo suceder a lo largo de aquel primer posado y qué sentido pudo dar a aquel vacío innominado.
4. Como demuestran, en atinadas observaciones, Gregor Spencer y Elvira Ruiz, que “tuvieron el honor de compartir un vuelo iniciático en las selvas profundas del Pacífico”: *Se lamentó durante toda la noche, poseída por el espíritu de su infancia, según dijo ella misma, y al amanecer, en medio del estruendo de la naturaleza virgen ante el despertar de la conciencia, se desnudó y se introdujo en el río. Estuvo allí flotando durante horas, en una inmovilidad tan absoluta que los habitantes del agua la asumieron como parte de su hábitat, llegando algunos a confundirla con una leve y cálida hoja -caída quizá del árbol de sus sueños-, sobre la que decidieron reposar, secándose o copulando en su regazo*.
5. ¿Realmente se trataba de su hijo? Nadie la vio nunca embarazada ni hay testigos de su relación con el niño. En todo caso, en su último relato describe con tanta visibilidad y profundidad las secuelas de una depresión postparto que quizá deba asumirse como cierto.

6. ¿Pero vivió alguna vez en el castillo de Drever? Sus actuales propietarios no tienen constancia de ello y nada queda de los precedentes, que murieron por distintas circunstancias antes de que pudieran hablar de su extraña relación con MS.
7. En este relato, la protagonista, Elsa, se diluye como una gota de agua en el desierto. Después aparece convertida en un dragón de Comodo. *Esta reencarnación es el castigo que merecen los que no han sabido viajar con suficiente fe al interior de sí mismos: ser poseídos por lo imaginario para el resto de la existencia*, concluye el narrador. Todas las técnicas y recursos que a lo largo de la historia de la creación literaria se han empleado pueden resumirse en esta otra interpretación: desaparecer para aparecer subsumido en la conciencia de la culpa.
8. Después de recorrer todos los lugares en los que supuestamente vivió MS, tengo la certeza de que el mundo es un lugar imaginario, que las ciudades solo viven en la memoria como atmósferas singulares, subjetivas, pendientes de la evocación; y que los seres vivos, racionales o irracionales, no pueden percibirse en su total corporeidad y realidad más que como personajes fabuladores, que se creen protagonistas de una vida fantaseada y tan incierta como la percepción del tiempo, de la muerte, del infinito, del vacío.
9. ¿Pero existió alguna vez Margareta Strindberg?
10. ¿Y quién soy yo?