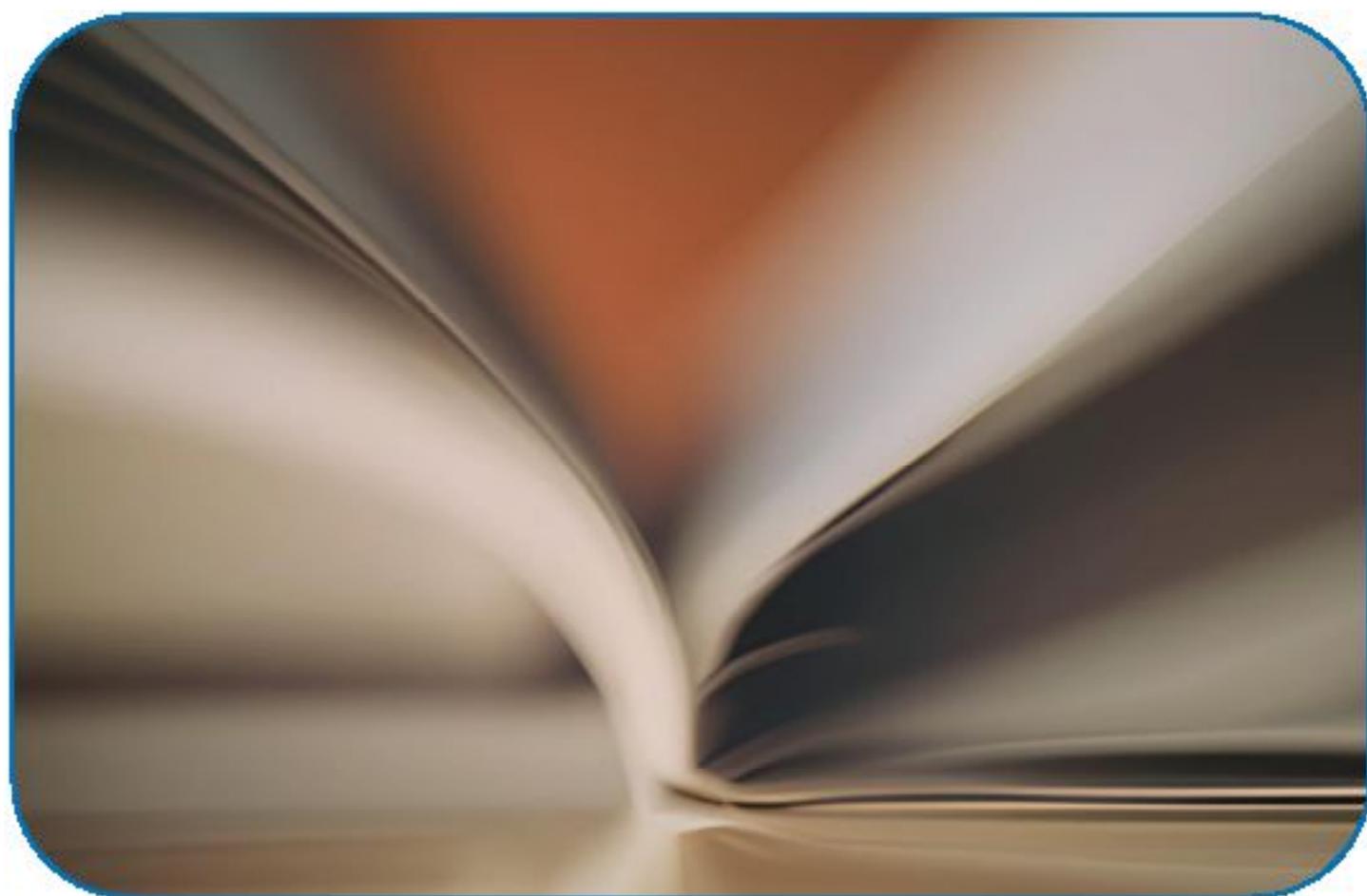


CUADERNO DE ESTUDIOS

---

# Laboratorio Creativo de Escritura II



# Laboratorio Creativo de Escritura II

Cuaderno de estudios

Laboratorio Creativo de Escritura II : cuaderno de Cátedra de Bolsillo / Autores Varios [et al.]. - 1a ed - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-2288-5

1. Economía. 2. Comunicación. I.

CDD 330

Editorial de Periodismo y Comunicación

Diag. 113 N° 291 | La Plata 1900 | Buenos Aires | Argentina

+54 221 422 3770 Interno 159

editorial@perio.unlp.edu.ar | www.perio.unlp.edu.ar

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

### Diseño y maquetación

Franco Dall'Oste



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

# AUTORIDADES

**Decana**

Ayelen Sidun

**Vicedecano**

Carlos Ciappina

**Jefa de Gabinete**

Antonela Zaffora

**Secretaria de Decanato**

Gisela Sasso

**Secretario de Asuntos Académicos**

Martín González Frígoli

**Secretario de Investigaciones Científicas**

Leonardo González

**Secretaria de Posgrado**

María Elisa Ghea

**Secretario de Extensión**

Ezequiel Bustos

**Secretario Administrativo**

Federico Varela

**Secretario de Finanzas**

Facundo Ochoa

**Secretario de Derechos Humanos**

Jorge Jaunarena

**Secretaria de Género**

Gabriela Chaparro

**Secretario de Producción y Vinculación Tecnológica**

Pablo Miguel Blesa

**Director de la Editorial**

Ulises Cremonte

# ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Capítulo I. Decálogo del Laboratorio Creativo de Escritura II</b> | <b>8</b>  |
| Ulises Cremonte  |           |
| <b>Capítulo II. Anotaciones sobre/con/contra el diálogo</b>          | <b>13</b> |
| Marcos Nuñez   |           |
| <b>Capítulo III. Punto de vista: cinco (rápidas) conclusiones</b>    | <b>17</b> |
| Ulises Cremonte  |           |
| <b>Capítulo IV. Algunas ideas para la construcción de personajes</b> | <b>22</b> |
| Paulina Bonino y Victoria Lutczak                                    |           |

# Capítulo I. Decálogo del Laboratorio Creativo de Escritura II

Ulises Cremonte

**1** . **Mostrar, no explicar: el narrador no debe exponer o comentar, sino mostrar, describir, contar con acciones.** Los textos ficcionales son, o deberían ser, un abanico de imágenes. El escritor, si explica esas imágenes, no le da al lector la posibilidad de habitar un lugar, sino que simplemente "entra" al léxico del escritor. Más que entrar a un lugar, entra a una frase. El efecto positivo de toda ficción es que el lector pueda entrar a un lugar y no a una frase. El uso (variado) de verbos es clave. Salir de los verbos que se utilizan siempre pueden darle sustancia a la escritura. Una sustancia no pomposa, sino eficaz. Tomemos como ejemplo este fragmento de la novela "Guanaco" de Esteban López Brusa:

Tapó el pozo con la misma tierra seca que había cavado un rato antes, y los brazos le quedaron enguantados por una capa de polvillo hasta la manga de la remera y restos de barro más oscuro en los dedos. Sobre los cachetes de Carolina bajaban canaletitas de sudor, unos hilos cuyas gotas se desprendían en la pera y los maxilares. En vano se esforzó por alisar la tierra revuelta, dejarla como antes de las primeras paladas, mientras Roxana a la sombra de una casuarina se entretenía tallando algo sobre la corteza. Caro levantó la vista con las rodillas en el borde del hoyo que acababa de rellenar. Con el dorso de la pala angosta aplanó por última vez la superficie y se incorporó definitivamente. Ni bien la vio de pie, su hermanita se precipitó hacia ella. ¿Nos vamos? Al levantarse Carolina sintió un mareo, como si la sangre se reordenase

adentro de su cuerpo; duró nada, enseguida se restregó las rodillas para sacarse el barro.

La visualidad de este párrafo es notable, se ven los cuerpos, las acciones, hay un uso variado de verbos (se esforzó en alisar, tallando, aplanó). Hay, también, una gran imagen (los brazos le quedaron enguantados por una capa de polvillo) y la secuencia de situaciones tienen materialidad. Este tipo de literatura tiene sustancia, no es un cuentito.

**2. Escribir oraciones simples, no tener la "ambición" de mostrar la "retórica" del escritor, no opacar con nuestro ego ni a la historia, ni a los personajes.** Quien escribe lo hace porque tiene un poderoso ego. Todo escritor se atribuye un don, el de la escritura. Y esto puede ser su mayor debilidad, porque si parte de esa premisa se preocupara (todo el tiempo) por mostrar "cuán buen escritor es". Poblará, entonces, el texto de frases que muestren su pretendido "virtuosismo", estará más preocupado por mostrarse que por contar una historia, por transmitir imágenes.

**3. El personaje es más importante que el escritor.** Sean cuales fueren los deseos o pensamientos de un escritor, siempre se debe priorizar lo que el personaje, bajo ciertas circunstancias, haría. Hay que cuidarlo, no subestimar a los personajes, por más que no piensen, ni sientan lo mismo que los escritores. Aquí también se juega el ego del escritor, (de las personas en general), que suelen creer que sus convicciones no solo son las mejores, sino que también deben ser comunicadas, divulgadas. Muchas veces se "usa" a los personajes para "evangelizar", para transmitir las ideas que el escritor cree "imprescindible" que el mundo sepa. Este tipo de literatura, llamada "panfletaria" termina generando el efecto contrario, ya que el lector ve como una maniobra burda el intento propagandístico realizado por el escritor.

**4. La metáfora de que los cuentos ganan por "Knock Out" (que deben sorprender al lector en el final) reducen la literatura a una mera cuestión de impacto final y menosprecian al lector, lo colocan en ese lugar injusto.** ¿Por qué "injusto"? Porque se lo muestra como alguien precario, que solo sostiene la lectura gracias a la inminencia de una sorpresa. Esta idea, que en el Río de La Plata tuvo y tiene varios exponentes terminó volviéndose una fórmula narrativa. Se creía que al cuento ser un formato breve, era necesario concluirlo de manera sorprendente, con un giro final. Como si la brevedad fuera un déficit que solo se cubriera con un final sorpresivo. Algo así como "okey, es un cuento, es breve, pero en el final tenes el plus que cubre esa falta". El cuento o los libros de cuentos, se dice, no suelen venderse como las novelas. Son un género que nació en los diarios; allí también se pedía muchas veces el final sorpresivo, para darle la espectacularidad que la prensa parece necesitar. Con estas supuestas fallas de origen es que el cuento encontró su contundencia en los finales sorpresivos. Esta lógica luego se propagó a las series. El modelo Netflix, la idea de maratonear, encuentra en la eficacia de un giro en el último segundo del capítulo. Esto ya pasaba en las telenovelas, pero las nuevas plataformas hicieron de esto casi el único recurso.

**5. Lo ideal sería pensar lo menos posible en el lector.** El lector no existe, no está presente en el momento en que escribimos. Es una hipótesis y como tal, no comparte ese tiempo de escritura con el escritor. El lector es una mera hipótesis, es una simple especulación. Si es una especulación, carece de valor fáctico, real. No es una tarea sencilla de ejecutar este olvido, pero se debería no pensar en el lector, ya que en la práctica no está presente. Esa entidad hipotética llamada lector muchas veces está conformada por los miedos, inseguridades, deseos de aprobación del escritor. Es la representación de esos fantasmas. Y también de lo que el mundo espera de la literatura. Por eso decimos que no habría que pensar en un lector, que sería algo así como no pensar en las consecuencias de

lo que escribimos. No sabemos cómo nos van a leer, pero muchas veces ocupamos nuestra cabeza, suponiendo que lo harán de tal o cual manera. Esto nos resta energía y espontaneidad.

**6. No usar los diálogos para dar información de la trama.** No importa que el hipotético lector sepa menos cosas que los personajes. Lo repetimos: no importa el lector, importa la autenticidad de los personajes. En el mundo en que los personajes se manejan, no hay explicaciones sobre cosas que ellos ya saben. Por ejemplo, si dos hermanos desde hace un tiempo cuidan a su madre que tiene otitis, cada vez que se encuentran no dicen:

—Hola, ¿cómo está mamá de la otitis?

—Mal, hace ya seis meses que tiene otitis.

En este ejemplo se da una información innecesaria. Un posible diálogo, más auténtico sería:

—¿Cómo está mamá?

—Mal, como siempre.

Una ficción puede y hasta incluso debe dar información sobre sus personajes, pero se recomienda hacerlo de una manera sutil. Siguiendo con el ejemplo, uno de los personajes podría decir:

—Los cotonetes que trajiste son muy malos.

De esta manera se “sugiere” que la enfermedad de la madre tiene que ver con los oídos y además sin la tensión, las escenas son lo suficientemente dramáticas o intensas, no importa tanto la enfermedad puntual de la madre, sino todo lo que eso genera, como impacta en los personajes.

**7. Los peores relatos son aquellos que “funcionan”.** La efectividad de un relato, su eficacia, le resta a la ficción autenticidad. Son un artefacto de relojería, perfectos pero a la vez abstractos. Algo demasiado especulativo y poco vital. Letras vacías. Son como juguetes de colección, escritos sólo para ser contemplados. Un elogio común suele ser: qué bien armado este cuento. Justamente ese es el peor elogio, porque implica que lo que hay allí es algo “armado”.

**8. No ser solemnes, no pensar en “grandes temas”, ni tampoco en ser los mayordomos de lo que para esa época es lo “políticamente correcto”.** Este es un punto sensible. Cada uno conoce su límite, aquello de lo que puede hablar, de lo que desea hablar. Pero hay que saber algo: la ficción no es una red social y el narrador no es el autor. Toda época, no solo esta, tiene, tuvo un conjunto de restricciones, de temas prohibidos o cuanto menos inapropiados. En algún momento, la novela “Lolita” fue considerada una obra de arte. Si buscan su argumento se darán cuenta de por qué hoy esa obra está cancelada. Insistimos: cada uno sabe, conoce o debe saber sobre qué puede escribir y sobre qué no. Lo ideal sería no priorizar el tema por sobre la narración, no pensar un libro para que sea leído como un tratado sociológico. Ni tampoco, justamente, deberíamos pensar un libro cuya meta sea provocar, hablar sobre un tema que la época haya vedado. Ese es un ejercicio más ligado a querer llamar la atención que a un compromiso ficcional. Si quieren hablar de “temas importantes” o “provocar” usen las redes sociales, es más directo, más sencillo. La ficción implica un compromiso estético y ético complejo, menos inmediato que el uso de Twitter.

**9. No escribir sobre “nuestra vida”.** La imaginación debe ser más importante que la experiencia. Si usan la escritura como catarsis, nuevamente usen las redes sociales, pero no lleven “eso” a los géneros ficcionales. Si escriben ficción, usen la imaginación. Es muy difícil no escribir desde nosotros, desde lo que somos. Esa batalla suele perderse. Pero al menos hay que intentar que la imaginación sea prioridad. Insistimos: si quieren hablar de ustedes, usen las redes sociales, para eso están. Su ego encontrará allí una satisfacción (o insatisfacción) inmediata. En cambio los tiempos y caminos de la ficción son, suelen ser, más dilatados.

**10. No esperen nada de la Literatura.** No esperen ser leídos. No busquen transformarse en “escritores”, mucho menos en “escritores consagrados”. Los verdaderos lectores de ficción son muy pocos (pocos en el mundo, mucho menos en la Argentina). Escriban para no ser leídos. Escriban por el

mero acto íntimo de escribir. Eventualmente si tienen mucha suerte, alguien los leerá. (Aprovechen que, durante la carrera, en distintas cátedras van a ser leídos). Si les gusta escribir para que los lean, insistimos: usen las redes sociales. Si les gusta escribir, si les da placer estar en la soledad de su propia escritura, con esa íntima satisfacción alcanza. O debería alcanzar.

# Capítulo II. Anotaciones sobre/con/ contra el diálogo

Marcos Nuñez

## Sobre el diálogo

**E**l diálogo suspende la narración. Es el momento del relato en el que toma la palabra alguien más. El narrador se corre para dar paso a una cita: lo que dijo otro, otra, otre. Es la parte de lo narrado que si bien está mediatizada por el narrador, no lo aparenta. Es decir, habla un personaje, no el narrador. Aquí hay que hacer la salvedad de que el narrador siempre está presente en un texto, desde el momento que decide darle voz a ese personaje y no a otro y, además, qué palabras le atribuye al sujeto que dice y cuáles omite.

(...que aparenta no estar mediatizada por el narrador, no la hace propia para darle a los lectores una versión. No...)

Se trata, el diálogo, de un elemento que tienen los personajes para salir a la superficie. Se puede hablar de ellos, describirlos y describir sus acciones, decir incluso lo que piensan, pero el diálogo introduce otra voz en el texto distinta a la del narrador, supone autonomía, independencia.

¿Cuál es la pregunta que deberíamos hacernos como escritores para introducir un diálogo? Sencillamente cabría preguntarse si lo que se dice nos revela algo sobre el personaje. Una premisa que, en definitiva, debería orientar todas las decisiones escriturales. Un ejemplo:

—¿Qué hiciste hoy...? —preguntaba al llegar.

—Y... nada... —decía yo, mostrándole mi yudogui impecable, el cinturón recién planchado, el escritorio cubierto de fichas y de notas, y el mate frío junto a mi cenicero lleno de filtros de cigarrillos terminados.

—Nada... —volvía a decirle, disimulando la sonrisa que me nacía al pensar que ella había andado por ahí creyendo que esa tarde yo habría sido capaz de salir o de hacer algo diferente de cualquier otra tarde de mi vida.

—¿Qué hiciste hoy? ¿Quién estuvo esta tarde? —volvía a preguntar.

—Y... nadie, Franca, nadie —le repetía yo. ¿Quién iría a estar?

—¡Mentiras...! —decía ella—. ¡Mentiras! Te leo en los ojos que hubo alguien.

—No. No hubo nadie Franca —le decía, y ya sin sonreír, porque sabía cómo iba a terminar todo eso, empezaba a mirarle los ojos verdes, para que al comprobar que resistía su mirada, ella entendiese que no tenía nada que ocultarle, que nadie había venido, y que yo, aquella tarde, no había hecho nada distinto a lo de todas las otras tardes de la semana.

La larga risa de todos estos años, Rodolfo Fogwill.

Un diálogo como este nos habla de un personaje inseguro, desconfiado, frágil; de otro/otra/otro seguro de sí, incluso manipulador, mentiroso. Una escena y una conversación que nos permite asomarnos al mundo interior de los personajes, indagar en sus sensaciones y emociones.

## Con el diálogo

El diálogo, por más pretensión de naturalidad que tenga, escrituralmente hablando es uno de los mayores artificios. Porque la cotidiana experiencia demuestra que el diálogo está plagado de silencios, pausas, derivas, equívocos, reiteraciones, sobreentendidos y malos entendidos, entre muchos otros factores.

La fiel transcripción de un diálogo cotidiano difícilmente sea una pieza literaria. Con seguridad habría que trabajar sobre él, cortar una oración, añadir palabras, ordenar las líneas, agregar incluso.

Con el diálogo, en ocasiones, se busca imponer una marca generacional, un regionalismo o la idiosincrasia de un personaje, algo que no sería una mala idea siempre y cuando se use con moderación. También es utilizado para vehiculizar información, algo muy propio de la novela policial. A este respecto, no hay una forma mejor de integrar la información a un texto de ficción que respetando el mundo del personaje.

## Contra el diálogo

El diálogo no debería tener un objetivo. O sí: debería, en todo caso, buscar efectos más indefinidos, imprecisos. No tiene, el diálogo, la función de confirmar, reforzar o reafirmar lo que propone el narrador. Para graficar esto, es muy útil un texto del escritor estadounidense Stephen Dixon:

Él dijo, ella dijo.

Ella salió de la habitación, él la siguió.

Él dijo, ella dijo.

Ella se encerró en el baño, él golpeó la puerta con sus puños.

Él dijo.

Ella no dijo nada.

Él dijo.

Golpeó la puerta con sus puños, pateó la base de la puerta.

Ella dijo, él dijo, ella dijo.

Él embistió la puerta con su hombro, fue hasta la cocina, agarró un destornillador, volvió y se puso a desatornillar la manija de la puerta del baño.

Ella dijo.

Él no dijo nada, desatornilló la manija de la puerta, la sacó de la puerta, pero la puerta seguía con llave. Lanzó la manija contra la puerta, la recogió y volvió a lanzarla hacia el otro extremo de la sala, golpeó la puerta con el mango del destornillador, calzó la punta del destornillador entre el marco y la puerta y trató de forzar la puerta para abrirla. La punta se rompió, la puerta seguía con llave.

Él dijo, ella dijo, él dijo.

Él se alejó unos cuatro metros hacia el centro de la sala y cargó contra la puerta.

Dijo, Stephen Dixon.

Para Dixon, el sentido del texto no está en lo que dicen los personajes, sino en lo que hacen. Dixon muestra, describe las acciones de los personajes, y suprime los diálogos porque cualquier cosa que digan no cambia el sentido. Con esto, Dixon también nos persuade de una idea que suele tenerse en torno al diálogo, que es: poner mucha expectativa en lo que pueda decir un personaje. La mayor parte de las veces, el diálogo cotidiano es intrascendente, incluso inconducente. ¿Por qué, entonces, los personajes de ficción deberían ser un compendio de máximas y frases memorables?

Algo de esto nos dice también Cesar Aira en su cuento El carrito, en el que el narrador advierte que un carrito de supermercado se mueve por sí mismo ("lo hacía con infinita discreción", relata). El texto es breve aunque describe con precisión el desplazamiento del carrito y lo que le sucede al protagonista con respecto a su descubrimiento. Hacia el final, el narrador dice:

"El hecho de que hablara no me sorprendió en sí mismo, porque lo esperaba. De pronto sentí que nuestra relación había madurado hasta el nivel del signo lingüístico. Supe que había llegado el momento de que me dijera algo (por ejemplo que me admiraba y me quería y que estaba de mi parte), y me incliné a su lado simulando atarme los cordones de los zapatos, de modo de poner la oreja contra el enrejado de alambre de su costado, y entonces pude oír su voz, en un susurro que venía del reverso del mundo y aun así sonaba perfectamente claro y articulado:

—Yo soy el Mal."

El carrito, Cesar Aira.

La gran expectativa que genera a lo largo del relato lo que va a decir el carrito es abruptamente cortada por esas cuatro palabras finales, una única y certera línea de diálogo. Podría haber dicho cualquier cosa, porque no hay que buscar allí el sentido del relato.

# Capítulo III. Punto de vista: cinco (rápidas) conclusiones

Ulises Cremonte

**S**e narra siempre desde una posición, desde un punto de vista. Quien cuenta una historia lo hace, consciente o inconscientemente, desde un lugar determinado. Por ejemplo, en el relato de una anécdota (un accidente callejero), quien lo cuenta puede ubicarse espacialmente cerca o lejos de lo ocurrido, concentrar su mirada en todos o en uno solo de los participantes del hecho; pero también puede dejar de ser sólo observador para pasar a formar parte del suceso que le ha tocado presenciar. En el día a día, muchas veces la elección desde donde contar algo está traccionada por el lugar que ocupamos en el hecho. Pero en los escritos literarios, el tema del punto de vista es no solo una de las primeras decisiones, sino también una de las más importantes, porque implica que el narrador asuma una posición, no sólo narrativa, sino también ideológica. Pensemos a un ejemplo inmediato y quizás un poco torpe: si se realiza un relato sobre un robo a un almacén, no es lo mismo hacerlo desde un tercera persona omnisciente (ese narrador que todo lo ve y todo lo sabe) que hacerlo en primera persona desde el punto de vista del ladrón o en primera persona desde el punto de vista del almacenero. Qué se elige contar, cómo se lo cuenta está fuertemente condicionado por el punto de vista.

**Primera conclusión:**

**El punto de vista implica asumir una postura narrativa e ideológica.**

El escritor no puede dejar en manos del azar esta decisión. Pensar el punto de vista es, desde el vamos, pensar la historia que se quiere contar. No vale decir: me salió así. Incluso si lo que se cuenta tiene claros componentes autobiográficos hay una pregunta que debemos hacernos antes de soltar los dedos en un teclado y es: ¿desde dónde contar lo que quiero contar? ¿desde qué punto de vista me conviene hacerlo? La palabra conveniencia está pensada en que el punto de vista elegido signifique un plus, un elemento clave, articulador para lo que se está contando. Y justamente en los relatos autobiográficos, quizás una distancia o un punto de vista distinto, puede volver menos natural ese relato, sumarle la cuota de necesaria ficción que debe tener.

#### **Segunda conclusión:**

**La elección de un punto de vista es un elemento estratégico clave para pensar qué contar. "Qué contar" es sinónimo de "desde dónde contar".**

Avancemos en estas reflexiones con un ejemplo:

Abrió la ventana sin ruido y asomó la cabeza un poco, no queriendo ser visto. Notó la fuerte lluvia sobre la nuca, y lo que vio desde arriba fue la copa abierta de un paraguas negro, la señora Vallabriga anhelando la vuelta de sus inacabadas figuras, era su voz, y era su brazo el brazo desnudo que de vez en cuando aparecía crispado bajo el paraguas (...)

Custardoy oyó los cansados pasos que subían hasta su piso, y entonces, de nuevo tumbado y cuando se hizo el silencio tras el último ruido de una sola puerta que se cerró —una sola puerta— (...)

Figuras Inacabadas, Javier Marías

Aquí se ve como el punto de vista se vuelve una especie de "limitante espacial". El protagonista de este cuento está en un primer piso, se asoma por la ventana (la lluvia le da en la nuca) y desde "arriba" solo ve "copa abierta de un paraguas". Y lo que no ve o ve parcialmente, "era su brazo", la escucha, escucha una voz o escucha los pasos en la escalera ("los cansados pasos que subían hasta su piso") y la puerta que se cierra ("una sola puerta"). Un punto de vista abre un abanico sensorial desde dónde contar. No solo con la vista, sino también con otros sentidos, en este caso el oído. Y obviamente en una escena donde el narrador tiene limitaciones en su campo visual puede apelar al olfato, o percibir las cosas por el tacto.

#### **Tercera conclusión:**

**El punto de vista es un recorte espacial y sensorial, no solo un lugar, sino también un cuerpo en un lugar.**

Uno de los efectos literarios donde se ve claramente que el narrador asume un punto de vista es cuando en un relato se personifica la voz de un niño. Este tipo de elección muestran claramente el lugar artificial del punto de vista, ya que esas voces, con mayor o menor mérito, son un "como si fuera la voz de un niño". Una narración contada mediante los básicos recursos lingüísticos y cognitivos de un niño pueden resultar limitante para los parámetros estéticos que se le suelen pedir a un relato. La impostura le gana a la espontaneidad. "Como sí". Veamos un ejemplo:

Después llegó navidad. Marcela hizo su pollo al horno con verduras horribles pero como era una noche especial me preparó además papas fritas. Papá le pidió a mamá que dejara el sillón y cenara con nosotros. La movió

cuidadosamente hasta la mesa -Marcela la había preparado con un mantel rojo, velas verdes y los platos que usamos para las visitas-, la sentó en una de las cabeceras y se alejó unos pasos hacia atrás, sin dejar de mirarla, supongo que pensó que podía funcionar, pero en cuanto él estuvo lo suficientemente lejos ella se levantó y volvió a su sillón.

#### **Papá Noel duerme en casa, Samanta Scheweblin**

Lo que llamamos impostura se aprecia con claridad cuando Scheweblin dice "verduras horribles", un intento prolijo por mostrar la "espontaneidad" del niño protagonista. Pero el resto del párrafo, la precisión, el uso de las comas y guiones marca un grado de complejidad sintáctica imposible para alguien que, como en este caso, tiene ocho años. "La movió cuidadosamente hasta la mesa -Marcela la había preparado con un mantel rojo, velas verdes y los platos que usamos para las visitas-, la sentó...". En esta frase se ve el manejo secuenciado de una descripción precisa, con el uso atinado de adjetivos "cuidadosamente", esos guiones que contienen la preparación realizada por Marcela, la aclaración de que eran platos para las visitas. Puro artificio, porque ni siquiera dice, en vez de "visitas", "cuando viene gente". Por supuesto que este niño puede usar el término "visitas" y que no es una palabra tan extraña, pero la arquitectura sintáctica que precede el uso de esa palabra ratifica cómo el armazón de solemnidad aplasta a la voz infantil.

#### **Cuarta conclusión:**

**En las ficciones el punto de vista infantil elige la impostura por sobre la espontaneidad.**

¿Cómo salir de esta trampa? En realidad para gran parte de la literatura actual no hay ninguna trampa en esto que llamamos impostura. Están "permitidas" esta clase de elaboraciones sintácticas. Justamente el campo literario tiene una especie de mecanismo de comprensión del lenguaje, un lenguaje, justamente, literario, que vuelve a la mayoría de las narraciones como la repetición de un tono, de una manera de expresión precisa, bien conjugada, sin repeticiones de palabras, con un uso apropiado de la puntuación. Como si dijeran, pueden escribir desde el punto de vista de un niño, pero no se olviden de que "esto es literatura" y debe respetarse cierto "piso" de calidad. Pero hay excepciones. Muchas, por suerte. Veamos un nuevo ejemplo:

Recordé que en el camino me había dicho, entre otras cosas cargadas de una agradable expectativa: «Vamos a ver si te gusta el helado». Claro que lo decía dando por supuesto que sí me gustaría. ¿A qué chico no le gusta? Los hay que, adultos, recuerdan su niñez como un prolongado pedido de helados y poca cosa más. Por eso ahora su pregunta tenía una resonancia de increíble fatalismo, como si dijera: «No puedo creerlo; también en esto tenías que fallarme». Vi construirse la indignación y el desprecio en sus ojos, pero se contuvo todavía. Decidió darme una oportunidad más. —Cómelo. Es rico —dijo, y para demostrarlo se llevó a la boca una cucharada cargada del suyo. Yo ya no podía retroceder. Estaba jugada. En cierto modo no quería retroceder. Se me revelaba que mi único camino a esta altura era demostrarle a papá que lo que tenía entre manos era inmundo. Miré el rosa del helado con horror. La comedia asomaba a la realidad. Peor: la comedia se hacía realidad, frente a mí, a través de mí. Sentí vértigo, pero no podía echarme atrás.

**Cómo me hice monja, César Aira.**

En este caso César Aira, lleva esa noción de artificio, de impostura, a un plano que no se queda en ese "supuesto piso literario", en ese tono falsamente infantil, sino que con asombrosa

impunidad se permite tomar la figura de una niña, su cuerpo y habitarlo con una voz que sin perder el punto de vista, no se ata a la convención de disfrazar su tono, volverlo pueril. Encarna, por un lado la impotencia sometida de una hija ante la obligación de un padre a que pruebe el helado, pero se permite frases como "la comedia asomaba a la realidad. Peor: la comedia se hacía realidad, frente a mí, a través de mí" o "los hay que, adultos, recuerdan su niñez como un prolongado pedido de helados y poca cosa más". Acá no tenemos un prolijo armado sintáctico, sino la elaboración de una idea puesta en palabras. Hay un pensamiento, no un ornamento decorativo y sintáctico. La llamada "buena literatura", la que está preocupada por mostrar la voz de un niño, pero sin sacrificar la sintaxis, no se permitiría poner estos pensamientos en la boca de un niño. Mantendría la impostura, cimentada en "frases bien elaboradas", pero sin ideas, porque las ideas son de los adultos. Pura fachada. En cambio la literatura de César Aira, a decir verdad, la literatura que en parte se crea a partir de César Aira, juega a fondo la noción de artificio. Si una narración y un punto de vista es artificial (sea un ladrón, un almacenero o una niña) que sea decidida y elaboradamente artificial, que no se quede a mitad de camino, esa mitad de camino, que por lo general es una marquesina solemne.

#### **Quinta conclusión:**

**El artificio literario, la construcción de un punto de vista debe jugarse a fondo, aún cuando eso implique dejar de lado la "impostura literaria".**

# Capítulo IV. Algunas ideas para la construcción de personajes

Paulina Bonino y Victoria Lutzak

**N**uestra intención al escribir debería ser crear personajes particulares, que tengan sus gustos, sus modos, sus formas de ser y estar que los distingan de los demás. Para lograrlo, es fundamental que unx mismx tenga una imagen de ellos. Darle importancia a los detalles. Hay compromiso con el personaje, y algunas nociones que pueden ayudar para pensar y construir nuestros personajes son:

**1.Utilizar la descripción del cuerpo.** No se trata sólo de describir la apariencia física de cada personaje, sino también de mostrar cómo se mueven, interactúan y se relacionan con el mundo que les rodea. Este enfoque permite mostrar su personalidad, características y emociones de una manera más profunda. Veamos un fragmento del cuento "Creyentes" de María Fernanda Ampuero como ejemplo para este punto:

En uno de los callejones no daba el sol nunca y ahí fue que me resbalé en una lama melosa y peluda como una rata verde y me caí de espaldas y me quedé, bocarriba, con la falda levantada, mi calzón blanco y yo mirando al cielo. Me dieron ganas de llorar, pero no de dolor, sino de miedo. Fue la primera vez que pensé en mi propia muerte y la muerte era exactamente eso: estar sola en un callejón al que nunca le da el sol y que nadie, nunca, te vaya a buscar.

En nuestra cátedra - esto lo leerán más de una vez- nos adherimos al modelo de escritura "Mostrar, no explicar". Este principio implica que en la ficción cada personaje que construyamos debe actuar en lugar de solamente pensar. Al escribir intentamos romper con la idea de narrar personajes intelectuales donde todo sucede en la mente y el cuerpo queda en un segundo plano.

**2.Escribir teniendo en cuenta los cinco sentidos.** Prestar atención a los sonidos, olores, texturas, sabores y sensaciones del tacto para crear una atmósfera particular y verosímil en la narrativa del personaje. En este sentido, se puede tener en cuenta el concepto de fisicalizar (que se origina en el teatro físico) que implica trasladar la memoria sensorial al cuerpo del personaje y mostrarlo a partir de su comportamiento y acciones. Podemos tomar como ejemplo el cuento "La Mantis" de Julia Armfield para ilustrar esta idea:

La piel de mi madre se extiende sobre los pómulos como pintada al satén con una espátula. Cuando hunde un dedo en la mejilla casi espero que salga mojado. Los estantes de nuestro baño son un cementerio de frascos: un desecho de potes, aerosoles con el tubo o la boquilla inservibles, ungüentos abandonados a las dos semanas de uso. Mi madre compra en la farmacia instrumentos para exfoliar, máscaras faciales y tinturas. Nuestra vecina, la señora Weir, es distribuidora de Avon y paso una larga tarde en la mesa de la cocina soportando que me unte la cara con crema de miel mientras asegura tan campante que debería arderme.

En este sentido, el actor Milaj Chejov dice lo siguiente: *"dejar de lado el contenido de lo que dice el personaje para atender a cómo lo dice, mirar del personaje cómo se mueve, cómo camina, cómo calla, etcétera."* De qué modo particular mi personaje va a hablar, con qué tono lo va a decir, con qué gestualidad. De esta idea se desprende algo fundamental: para escribir primero hay que observar. Y como cualquier persona, ningún personaje se va a comportar siempre de la misma manera sin matices. No me muevo igual en situaciones en donde estoy rodeada de gente con la que tengo confianza, mi actitud es distinta cuando estoy en el trabajo o en un lugar nuevo.

**3.Evitar caer en estereotipos.** Es enriquecedor para la escritura explorar las particularidades de cada personaje y alejarse de lo esperado. Un personaje en donde se pueden ver sus propias contradicciones. Utilizamos como muestra el texto Dentelladas de Tigre de Lucía Berlín:

"Entonces un día fui a La Popular, los grandes almacenes, y me compré un poco de ropa y unas toallas, cuatro cosas nada más, y las cargué a la cuenta que tengo allí de toda la vida. Cletis se puso como loco, dijo que me había gastado más dinero en dos horas del que él ganaba en seis meses. Así que lo saqué todo afuera, lo rocié de queroseno y le prendí fuego, y nos besamos e hicimos las paces. Ah, pequeña Lou, le quería tanto, ¡tanto! Luego cometí otra estupidez, y ni siquiera entiendo por qué lo hice. Mamá había pasado de visita. Imagino que simplemente me metí en la piel de una mujer casada, ¿entiendes? Una adulta. Preparé café y serví galletas Oreo en un platito. Empecé a irme de la maldita lengua hablando de S-E-X-O. Supongo que por fin me sentía mayor para hablar con ella de S-E-X-O. Y tampoco lo sabía, por Dios, así que le pregunté si me podía quedar embarazada por tragármelo cuando Cletis se corría. Mamá salió de la caravana hecha un basilisco y volvió corriendo a casa a contárselo a papá. Se armó un lío infernal".

En las singularidades es donde vamos a poder conocer al personaje, a diferenciarle de otros. Es fundamental pensar en maneras únicas en las que pueden mostrar sus emociones, relacionarse y

actuar. Dudar y equivocarse. Idealizar a un personaje es alejarlo de las contradicciones.

Estas son algunas nociones que pueden servir para la escritura. Es importante recordar que un personaje no está aislado, es en su contexto. Como dijimos en un principio: al escribir asumimos un compromiso de respeto con cada personaje y con las circunstancias que elegimos crearle. Podemos partir de una pregunta antes de escribir: ¿Cómo veo al personaje que quiero mostrar?