

## **Sumido en el gris de la noche**

Submerged in the gray of the night

JAVIER TREJO TABARES<sup>14</sup>

---

### **Resumen**

Se analizan y comentan dos grupos de tesis en torno a la técnica de la escritura literaria en Walter Benjamin, presentes principalmente en su obra Dirección Única, aportando una interpretación sintética, contextualizando y discutiendo los pasajes, acompañando la explicación con ejemplos. La noche aparece como momento que propicia la escritura literaria y se explora las maneras en que la escritura nocturna puede favorecer el proceso creativo. Se trabajan diferentes aproximaciones a los hábitos de escritura, técnica literaria y composición. El tema de la genialidad y el arte de escribir obras de gran envergadura atraviesan todo el texto.

**196**

**Palabras clave:** teoría crítica, Walter Benjamin, composición literaria, escritura nocturna.

### **Abstract**

Two groups of theses on the technique of literary writing in Walter Benjamin are analyzed and discussed, mainly in his work One Way Street, providing a synthetic interpretation, contextualizing and discussing the passages, accompanying the explanation with examples. Nighttime appears as an ideal time for literary writing, and the ways in which nighttime writing can favor the creative process are explored. Different approaches to writing habits, literary technique, and composition are explored. The theme of genius and the art of writing monumental works runs throughout the text.

**Keywords:** critical theory, Walter Benjamin, literary composition, night writing

Recibido: 10/07/2025

Aceptado: 27/08/2025

<sup>14</sup>Cuentista, novelista, e investigador mexicano. Licenciado en Filosofía por la UNAM. Maestro en Humanidades por la UAEM. Doctor en Estudios de la Ciudad por la UACM. Profesor en la Universidad Pedagógica Nacional en licenciatura y maestría. Algunas de sus líneas de investigación son: teoría literaria, teoría del discurso, teoría crítica, dialéctica, estudios de género, construcción de imaginarios infantiles, educación, entre otros.

*Sus picos desgarran las tinieblas.  
La luz llega en sus alas.  
Vuelo de claridad, señal de vida,  
anuncio de que tampoco será eterna esta noche.<sup>15</sup>*  
ALBA. José Emilio Pacheco.

## A manera de presentación: el espantapájaros y el titán

197

Quien comienza a escribir se enfrenta a un sinuoso y monumental camino de resplandeciente imaginación cristalizada. Este panorama no es otra cosa que la historia de la literatura y ha de servirle de escenario al escritor nuevo para sus esfuerzos artísticos. Aquí, J. K. Rowling, Stephen King y Dan Brown pertenecen al mismo catálogo de ventas que Mary Shelley, Edgar Allan Poe o Kafka. El nuevo escritor, muchas veces sin preparación ni herramientas, se ve impelido por las circunstancias a seguir un camino. En ocasiones se llega a tener la creencia de que estudiar rigurosamente la literatura hará desaparecer su magia; esto es lo mismo que aceptar que la ignorancia produce la magia. En cambio, la práctica, los hábitos de escritura, abrirse sin tanto prejuicio al estudio y la lectura, entre tantas cosas, pueden ayudar al crecimiento del escritor de muchas y muy diversas maneras.

No me refiero a un tipo de estudio normativo, más bien hablo de un régimen, especial para cada escritor. La práctica necesaria no es otra que “escribir”, con todo lo que ello supone: extraviados en la labor del autodescubrimiento. Para superar esta escena abrumadora podemos intentar olvidarnos un poco de las exigencias propias, ajenas, o de aquellas que nos impone la época, y escribir a partir de nuestra propia noche. Tal vez no es la ignorancia la que confiere a la obra su carácter mágico, sino el secreto: esa experiencia estética que guarda cada escritor y que no se puede compartir del todo. Cuando comience a escribir se preguntará cosas como: ¿tendré lo necesario para convertirme en un gran artista? ¿Borges o Cortázar habrán pasado por las mismas dificultades que yo? Las grandes figuras del pasado adquieren un carácter titánico frente al nuevo escritor, expuesto a la intemperie como un espantapájaros, para quien las plumas negras de los cuervos sobre los escritorios caen como una lluvia de intentos fallidos. La sombra de los titanes de la literatura nos deja congelados de asombro.

Para este nuevo escritor que comienza a introducirse en el oficio literario y busca diferentes perspectivas de aprendizaje, redacté este ensayo estético-filosófico que comprende principalmente dos grupos de tesis sobre la escritura creativa a partir de Walter Benjamin (1892-1940). Las tesis se encuentran en la obra Dirección única.

<sup>15</sup>José Emilio Pacheco. *“Los días que no se nombran”*. Ediciones Era, Santillana. México 2011, p. 44

Hablaré del proceso de escritura, del régimen de creación y del acto de escribir. Lo que intento mostrar aquí son algunos indicios sobre los hábitos y consejos de escritura de Benjamin, quien los había desarrollado para ser utilizados únicamente por su propia persona, pero, que, podrían ser fuente de un acercamiento peculiar a nuestra labor, sobre todo, proveniendo de una mente tan imaginativa como la suya. Aunque el planteamiento de las ideas le pertenece a él, el desarrollo y ciertas ideas complementarias son mías, y las desarollo con gran respeto.

El carácter titánico de los grandes autores podría fungir como meta para el escritor espantapájaros (nuevo escritor), pero alcanzar a los grandes no significa necesariamente perseguirlos con prisa y angustia. Ocuparse de escribir ahora y de no dejar de hacerlo con el paso del tiempo puede ser una buena ruta de avance. El nuevo escritor podría más bien preocuparse por el vuelo del cuervo y el aterrizar de las plumas, es decir, permitir que la imaginación despegue y deje caer sus ideas maravillosas que habremos de plasmar en papel, pues sólo el tiempo vivo es capaz de quebrar las fronteras que nos separan de aquellas versiones de nosotros mismos que aún permanecen en la ficción.

**198**

### **La gran obra**

La mayoría de las personas piensan que escribir consta de una serie de reglas que se deben cumplir como en una receta. Los escritores buscan tales recetas enumeradas en algún libro, expuestas en un taller o indicadas en las entrevistas que se realizan con autores de renombre. Todo esto es benéfico y hasta necesario, según el caso, pero, en esos lugares nadie ha de encontrar lo que debe buscar en sí mismo. En nuestra época, la idea de que todos pueden ser escritores se ha popularizado, lo que, en mi opinión, es algo bueno para el arte en general, porque cobra un carácter de propagación. Con los avances en la tecnología cada vez más personas tuvieron oportunidad de difundir sus obras al público. El número de libros aumenta, no así la media de su calidad. Walter Benjamín señala esto en su obra *El autor como productor*<sup>16</sup>, donde argumenta que el desarrollo de la técnica literaria es un arma de transformación de la realidad. Según él, las obras con calidad literaria (la obra como aparato mejorado) transformarán el mundo (inspirando a las personas a convertirse en productores artísticos). En cada uno de nosotros pesa: el llegar a encontrar nuestras propias palabras, desarrollar un estilo, y crear nuestro mundo de ficción; aunque para ello debamos visitar mil mundos ajenos, imitar decenas de estilos e investigar miles de significados. La realidad actual es otra, la identidad del escritor poco a poco comienza a convertirse en un producto genérico, en los aparadores de las librerías se repiten estilos y estructuras eficientes que han de seguirse como ley general.

<sup>16</sup>Walter Benjamin. “*El autor como productor*”. Itaca. México 2004, p. 49.

Para tratar estos asuntos, conviene traer a cuenta una serie de pasajes de Walter Benjamin que se titulan: *Material didáctico. Principios del mamotreto o el arte de fabricar libros gruesos*. La palabra “mamotreto” significa originalmente: “criado por la abuela”, y se refiere a los niños mal criados y consentidos que llegan a convertirse en chanchos obesos y caprichosos. Aplicado a los libros se referiría a los libros gordos. En las tesis sobre el arte de fabricar libros gruesos, nuestro autor habla de manera crítica sobre esta tendencia literaria que nace cuando el libro se ha convertido en mercancía y que provoca el fenómeno de los libros gordos. Con esto no me refiero a la rebeldía sino a la mala nutrición, especialmente en los textos ensayísticos.

El mamotreto literario cumple con la característica de ser auto referencial en grado sumo: “en toda la exposición deberán entreverarse continuas y prolijas referencias al plan de la obra”.<sup>17</sup> En esta clase de libros, el desarrollo y la repetición se confunden. Constantemente los pasajes, el autor y los capítulos, retornarán sobre sí mismos dibujando ciclos. En el mamotreto podrían utilizarse estrategias nebulosas para hablar de lo mismo, sin referirse del todo al tema principal. Podría construirse un argumento contradictorio, reiterativo y desviado del tema. Un libro que trate de las “equis” terminará hablando de todo menos de las “equis”: “se introducirán términos para designar conceptos que, salvo en su definición misma, no vuelvan a aparecer en todo el libro”.<sup>18</sup> Con el concepto principal extraviado, también se pierde el rumbo del libro. No se establecerá relación entre los párrafos y las notas: “las distinciones conceptuales a las que con gran dificultad se llegue a lo largo del texto, deberán desdibujarse de nuevo en las notas a los pasajes correspondientes”.<sup>19</sup> sí, las notas perderán su sentido y dejarán de abrir una pequeña ventana hacia la línea propuesta por el autor. Los ejemplos que ilustran conceptos principales serán excesivos: “se darán ejemplos para ilustrar conceptos que sólo sean tratados en su acepción general: así, donde se hable de máquinas, se enumerarán todos sus tipos”.<sup>20</sup> Ejemplos exhaustivos y faltos de puntería, son una de las principales estrategias para engordar libros.

199

“Todo cuanto a priori esté claro de un objeto, será corroborado por una retahíla de ejemplos”.<sup>21</sup> Los ejemplos no explican nada, sino que son ilustraciones de algo otro. En esta clase de libros el argumento es sustituido por los ejemplos, además, los ejemplos resultan ser innecesarios cuando ilustran cosas obvias. Las representaciones gráficas y los diagramas, por momentos, serán más importantes que el hilo de la exposición, la exposición que se desatará debido a ellas provocando la aparición de más ilustraciones que a su vez desatarán explicaciones de las ilustraciones, desviando la atención de lo importante: “las correlaciones representables gráficamente serán descritas con palabras. En vez de dibujar, por ejemplo, un árbol genealógico,

<sup>17</sup>Walter Benjamin. “Dirección única”. Alfaguara. Madrid. 2006, p. 39

<sup>18</sup>Ibidem.

<sup>19</sup>Walter Benjamin, *Op. Cit.*, p. 39

<sup>20</sup>Walter Benjamin. *Op. Cit.*, p. 40

<sup>21</sup>Walter Benjamin. *Op. Cit.*, p. 40.

todos los vínculos de parentesco serán pormenorizados e ilustrados”.<sup>22</sup> Y por último: “[cuando aparezcan] varios adversarios que defiendan la misma argumentación, deberán ser refutados uno a uno”.<sup>23</sup> En lugar de atacar un mismo argumento en varios autores con una sola respuesta se dedicará tiempo a todos como si se tratara de algo personal, y, una vez vencidos, se procederá a jugar con sus restos con saña y furia descomunal; este es un rasgo de salvaje vanidad aprendida de la batalla entre Aquiles y Héctor en la Iliada, donde Aquiles arrastra el cadáver de Héctor halado por un carro durante varios días.

Todo lo anterior engorda los libros. Cualquiera que tenga intención de escribir en poco tiempo gruesos volúmenes, no debe hacer más que aplicar tales lineamientos. Muy probablemente, mientras el lector sigue estas palabras con los ojos se encontrará hurgando en su memoria y reviviendo sus experiencias, intentando identificar algún libro que haya pasado por sus manos y cumpla con dichas características.

Puedo atreverme a afirmar que, casi inmediatamente encontrará usted experiencias con libros parecidos, que, quizás no cumplan con todas las señas del mamotreto, pero recurren constantemente a alguna para embarazar. No es raro, el libro obeso se ha vuelto una tendencia de nuestro tiempo; literatura quizás no muy nutritiva pero fácilmente digerible por el lector. La valoración cuantitativa del libro como catálogo y de la lectura como mercado, invade también el trabajo del erudito literario, y hoy día, ningún tipo de escritor está exento de escribir catálogos bajo pedido o de parir mamotretos tras una apresurada cesárea literaria. El mamotreto se ha convertido en una forma narrativa y ensayística, extendiendo su exigencia comercial incluso a la escritura académica. Puedo reducir todas las consideraciones de Benjamin sobre el proceso de escribir libros gordos a una sola máxima: “desviarse del hilo de la argumentación o de la narración”. Muchas veces los escritores hacemos esto de manera inconsciente, o por el mero impulso que nos lleva a escribir sin detenernos.

Probablemente, es labor del escritor poner a dieta a su obra. Si escribimos libros de gran volumen ha de ser porque la obra lo requiere, no porque enredamos un hilo continuo y añadimos una maraña. La solución a este problema está en corregir desde la base, ir quitando la hilacha y atando los cabos sueltos, en el uso de las palabras y la construcción de las oraciones. Horacio Quiroga nos dice: “no adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo”.<sup>24</sup> Por otra parte, sería injusto que ahora que hemos tocado la figura ensayística del mamotreto nos quedáramos sin explorar su figura narrativa. Lamentablemente Benjamin no desarrolló esta perspectiva, pero puedo hacer un intento de construirla tomando como base la máxima que mencioné.

<sup>22</sup>Ibidem.

<sup>23</sup>Ibidem.

<sup>24</sup>Horacio Quiroga. “Decálogo del perfecto cuentista” en: Horacio Quiroga. “Cuentos escogidos” Aguilar. Madrid 1950, p. 602

## MAMOTRETO NARRATIVO

I. A lo largo de la obra los personajes deberán dialogar cíclicamente. Sobre sí mismos y sobre las vivencias narradas en ese mismo volumen.

II. Se encontrarán maneras mañas de referirse habitualmente al suceso que desató los acontecimientos de la obra, y que, probablemente, nunca quedará claro.

III. Las escenas a las que han sido conducidos los personajes adquirirán un carácter de prueba sagrada, pero carecerán de importancia para la trama y serán superadas en peso por cualquier suceso secundario.

IV. Se narrarán eventos en los que las acciones de los personajes se muestren sumamente forzadas y rayen en lo cursi. De tales eventos se desatarán reflexiones interminables por parte de los personajes además de que los mismos darán santo y seña de lo acontecido a cada uno de los amigos que vayan encontrando a su paso.

V. Se hará referencia a celebridades o a escritores, de manera burda y errónea, atribuyéndoles palabras y acciones que poco tienen que ver con su persona ni con su obra.

VI. Al interior de la obra, y sin ningún acontecimiento que desate tal achaque, el autor intentará defenderse de sus críticos a través de la voz de su protagonista; lo que puede durar un instante o varias páginas.

**201**

VII. Las escenas en que los personajes deban desatar acciones relevantes para la historia serán antecedidas, mejor dicho, obstaculizadas, por “multitud de detalles” que no aportarán a la trama.

VIII. Se redactarán exhaustivamente las escenas, los precedentes y las causas que originaron aquella “multitud de detalles” que no aportan.

IX. Las relaciones entre los personajes serán reducidas a lo cursi.

X. Ellos estarán encerrados en laberintos invisibles —La Historia nunca avanza.

Podríamos agregar aquí también, el hacer uso injustificado y excesivo del monólogo interior. Lo que aparece con mayor frecuencia en la literatura posmoderna. Es un recurso muy visitado y delicado de lograr para la construcción de un corpus congruente.

Considero importante que el artista conozca su dinámica de trabajo. Saber qué, cómo y por qué trabaja. Y cómo hará uso de las palabras como materia prima. En el pasaje Cuidado con los peldaños, W. Benjamin nos dice: “El trabajo en una buena prosa tiene tres peldaños: uno musical, donde es compuesta; uno arquitectónico, donde es construida, y, por último, uno donde es tejida”.<sup>25</sup> Este pasaje ilustra tres pasos que, al mismo tiempo que se dan como avance, se dan como superación, en una suerte de dialéctica de la composición. El primer paso es el encanto de la musicalidad de la frase y el ritmo: la experiencia de escuchar la obra susurrar.

<sup>25</sup>Walter Benjamin. “Dirección única”. Alfaguara. Madrid 2006, p. 37

La música, a diferencia de otras artes, no es material sólido que permanece. Se encuentra atrapada entre voces e instrumentos, en el papel pautado y las ondas vibratorias. Aun cuando se tratara de una grabación, sólo existe durante un instante para luego desaparecer. Muchas obras literarias no suben al siguiente peldaño: suenan, encantan, susurran y desaparecen. En este peldaño el escritor ya sabe cuál es la voz de su historia e inclusive ha escuchado hablar a algunos personajes. En otras palabras, la música es el nacimiento de una idea. El siguiente peldaño corresponde a la arquitectura. En este peldaño el escritor construirá la obra en el sentido de la estructura. Un arquitecto no prioriza ornamentos ni materiales ostentosos, sabe una cosa: si la estructura no está bien lograda el edificio se caerá. En este peldaño, el escritor pondrá los cimientos y levantará los pilares que irán a sostener su obra. Una vez que estos elementos han cobrado forma se puede decir que la obra ha sido construida. Este peldaño se ocupa del trazo y el diseño, del plan y la colocación de partes. A manera de pista puedo decir que hay muchas maneras de proponer los cimientos de una obra. Una posible sería decir que los cimientos de la novela *Pedro Páramo*<sup>26</sup> de Juan Rulfo son Susana y Pedro como voz y mito. Sobre ellos se desatan la narración y los sucesos: una Comala que se ha convertido en pueblo fantasma, la tragedia de la familia Páramo, los misterios del padre Rentería y el regreso de Juan Preciado. El último peldaño corresponde a lo textil. La palabra “texto” viene de “tejido”. Mientras que los peldaños anteriores atendían ámbitos artísticos con una formalidad particular, el tejer nos remite a algo artesanal. En los peldaños anteriores la mano se ocupaba de marcar, tañer instrumentos y desplazar escuadras, ahora, la mano se encargará de entrelazar el hilo formando el cuerpo del escrito. Esta resulta una labor desgastante y que sólo a través de la práctica y el perfeccionamiento técnico podría aligerarse un poco. A mi manera de ver, las obras tendrán que producirse, en última instancia, bajo un método primitivo ligado directamente al cuerpo. Tejer es formar la prenda entrelazando los hilos. La pluma es la aguja y la tinta el hilo. Aplicado a la escritura, tejer es simplemente escribir. La máquina de escribir cumple las veces de telar. El éxito de la escritura descansa en el equilibrio entre la inspiración y la espontaneidad de la mano que le confiere gestos nuevos sobre la marcha. Escribir es escribir, así de axiomático, así de simple y sin partes, así de sencillo, así de tautológico, escribir es escribir y punto.

**202**

Coser corresponde a la labor de unir retazos con hilo: escribir pasajes independientes para después unirlos. Para esto es de suma importancia seleccionar materiales de calidad y no comprometerlos durante el desempeño de aplicar el hilo. De igual manera, el dominio de la máquina de coser es de mucha ayuda. El conocimiento, las técnicas y la experiencia, las veo como un aparato: la máquina de coser que agiliza la labor. La velocidad, la destreza y la firmeza al usarla, son cruciales. Esta es la principal manera de escribir cuando realizamos un ensayo, sobre todo si en

<sup>26</sup>Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica. México, p. 25.

este se está pensando incorporar citas, y la habilidad más notable en esta labor es que los pasajes se unan de manera tal, que no se noten las costuras.

Bordar ocupa los mismos materiales que los desempeños anteriores, pero busca la belleza ornamental. Enlaza la simpleza y humildad del hilo o el estambre con la vanidad y el esplendor. La distancia entre estos dos extremos opuestos genera una experiencia de profundidad. Mientras los dos primeros métodos textiles tejer y coser podrían corresponder a la prosa, el tercero bordar, puede corresponder al verso. Es decir, bordar es sintetizar y colocar cuidadosamente hilos breves y entrelazados. Esta es la manera en que me he imaginado una posible analogía entre tejer y escribir.

Si las metáforas anteriores correspondían a técnicas de escritura, en las siguientes me refiero a técnicas de corrección. Deshilachar, sería retirar los hilos que se exponen del tejido, equivale a corregir los errores superficiales, errores ortográficos o tipográficos ligeros, nada grave.

Remendar, por otra parte, sería corregir los defectos del texto modificando los pasajes ya redactados o agregando pasajes ajenos y nuevos. Se debe cuidar que los remiendos no tengan una extensión exagerada porque esto los volverá mayormente visibles y si este agregado no está justificado el tejido de la obra se trastornará. Bien logrado, el remiendo puede ser imperceptible, pero se corre el riesgo de que éste se vuelva obvio o se convierta en una deformidad en el texto. También se corre el riesgo de que el remiendo sea notablemente superior al resto de la obra. Existen autores muy irregulares en sus obras y los remiendos terminan por colmar el texto de deformidad. Por otra parte, pudiera pasar todo lo contrario. En filosofía, los remiendos de Kant<sup>27</sup> resultan magistrales, y así, existen muchos otros que han plagado de parches sus ideas y sus libros con cada nueva edición, reimpresión o traducción.

Destejer, sería separar cuidadosamente los hilos para reescribir la historia. Nunca será lo mismo tirar el tejido a la basura que destejerlo y volver a hacerlo desde el principio. Se aprende mucho en la reescritura y en varias ocasiones ésta supera la primera versión. Destejer supone una corrección total y un desapego infinito por el texto no logrado. Pasar la obra por las llamas puede ser una misión difícil para el ego; pero si debe arder, que arda. El genio es la resiliencia del ego. El genio fue una figura fundamental del romanticismo, lo encarnaba Goethe. Posteriormente, se convirtió en un personaje odiado, supuestamente fantasmal, que arrojaba a todo aquel que no podía tocar el arte a la terrible angustia de la mediocridad. ¿Será que escribir supone la acción de un genio y su magia? W. Benjamin en *Reloj regulador*:

Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión

<sup>27</sup>Emmanuel Kant. "Crítica de la razón pura". Losada. Buenos Aires, p. 32. Una vez publicadas sus obras, Kant les agregaba pasajes a las siguientes ediciones para aclarar dudas a los lectores y complementar el hilo de la argumentación.

sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así devuelto nuevamente a su vida. Para el genio, cualquier cesura, no menos que los duros reveses de fortuna o el dulce sueño, se integran en la asidua laboriosidad de su taller, cuyo círculo mágico él delimita en el fragmento. “El genio es laboriosidad”.<sup>28</sup>

Como se ve, Benjamin relaciona al genio con el fragmento, pensemos en las notas para escribir un cuento, una novela, o en el esbozo de un aforismo o algún pasaje de un ensayo. El genio es aquel que no para de trabajar, no puede hacerlo, se congratula en tener siempre algo inacabado a lo cual dedicar su atención al interior de su taller. Pero Benjamin nos entrega una pista, una palabra que nos lleva a dudar si se refiere a la genialidad como la entendía el Romanticismo Alemán o a otro tipo de genialidad; Benjamin menciona un círculo mágico.

**204**

Indagando en la figura del genio releí *Aladino y su lámpara*,<sup>29</sup> encontrando algunos pasajes que antes no había notado. En una versión del cuento, Aladino es introducido en la lámpara y en su interior encuentra al genio que conoce, pero también a otros cuantos genios que trabajan todo el tiempo en cumplir sus deseos, en aquel momento. Me pareció entender lo que Benjamin había querido decir con: “el genio es laboriosidad”. El escritor, encerrado en su taller domina la magia de “ser laboriosidad”. La condena del genio es siempre ir más allá de toda realidad. En el interior de la lámpara, el genio afina su magia con cada encargo. El genio siembra en su propio corazón y cosecha en los corazones de los otros. Como la princesa del cuento, el público podría ser ingrato, porque nunca amará al genio, solo a sus maravillas. Las personas ignoran que el genio debe responder siempre como una máquina bien afinada que trabaja a marchas forzadas y con tiempo limitado. Quien odia al genio ignora que en el interior de la lámpara mágica todo es oscuridad; el genio es agente de la luz. Y la labor del genio es volver posible lo imposible.

La laboriosidad también funciona como aproximación a las obras de gran envergadura. Se trata de obras grandes que no son mamotretos. La base de un mamotreto podría ser llenar desviando la atención mientras que los libros de gran envergadura se basan en “trabajar laboriosamente”. W. Benjamin comprende la obra de gran envergadura en analogía a los grandes barcos cuya estructura base soporta el peso de un corpus monumental. Un libro de gran envergadura es aquel cuya construcción implica un desempeño exhaustivo. Benjamín escribía principalmente de manera fragmentaria, lo que, bajo la mirada de algunos de sus colegas acarreó poca valoración, pero esta era su manera de construir, la que más esfuerzo le significaba. ¿Cómo se realizan las construcciones de gran envergadura? En *¡Prohibido fijar carteles! La técnica del escritor en 13 tesis* encontramos algo acerca del régimen del escritor.

<sup>28</sup>Walter Benjamin. Op. Cit., p. 18

<sup>29</sup>Anónimo. “Las mil y una noches”. CCH. UNAM. México, p. 183-223

Tesis I: “Quien se proponga escribir una obra de gran envergadura que se dé buena vida y, al terminar su tarea diaria, se conceda todo aquello que no perjudique la prosecución de la misma”.<sup>30</sup> Según mi interpretación, el lugar por excelencia para adquirir experiencias es la vida misma, por esto, a mi manera de ver, la vida es la materia prima de la escritura y parte del régimen diario del escritor tendría que incluir dedicar tiempo a vivir. Sin experiencias no existiría material vivencial que transmitir. Vivir y escribir, cada cosa a su momento. Las emociones de la vida ordinaria son indispensables para la vida ficticia. En esta primera tesis Benjamin no deja de hacer notar que escribir es una tarea ordinaria. Lo que no quiere decir que debamos narrar sólo aquello que hemos vivido, sino que todo lo que podamos inventar, de algún modo encuentra su fundamento en la experiencia vital.

En el número IX de *El decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga leemos: “no escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino”<sup>31</sup>. Nuevamente las experiencias cobran un papel primordial. Sin embargo, Quiroga complementa lo planteado por Benjamin: “vive y no te ocupes de nada más, ya habrá tiempo para escribir”, y parte del arte de escribir radica en afinar la capacidad de revivir y avivar el fuego de nuestra experiencia. Cuando estemos bajo el imperio de la emoción, esta tiene que seguir su curso natural, sin preocuparnos por plasmarla. Una vez muerta, la reviviremos, esa habilidad permitirá narrarla. Podremos revivir cualquier experiencia y narrarla natural y verosímilmente. Según Quiroga, con esto ya hemos llegado a la mitad del camino creativo, solo faltaría concretarlo técnicamente.

205

Tesis II: “habla de lo ya realizado, si quieres, pero en el curso de tu trabajo no leas ningún pasaje a nadie. Cada satisfacción que así te proporciones, amenguará tu ritmo. Siguiendo este régimen, el deseo cada vez mayor de comunicación acabará siendo un estímulo para concluirlo”.<sup>32</sup> Guardar el trabajo en secreto resulta de suma importancia, puesto que el impulso de que la obra sea vista por otros crece. Lo que hay que guardar en secreto no es la historia o el tema de lo que estamos escribiendo sino las páginas: las palabras que has logrado. El ímpetu, el ansia de mostrar el texto desnudo nos conducirá de la mano. Existe en el escritor un extraño gusto por exponer las entrañas “sacándose el hígado de la soledad para dárselo a los perros”, diría Ricardo Ariza. El camino podrá ser escarpado, pero el secreto otorga fuerza. Mientras menos líneas se revelen mayor será el impulso por concluir la obra. Mientras más líneas se muestren al público más lejana será la posibilidad de terminar. Aunque esto no tenga que funcionar siempre o para todos lo considero una perspectiva interesante. También se han dado casos de obras que llegan a ser

<sup>30</sup>Walter Benjamin. *Op. Cit.*, p. 37

<sup>31</sup>Horacio Quiroga. “Decálogo del perfecto cuentista” en: Horacio Quiroga. “Cuentos escogidos” Aguilar. Madrid 1950, p. 603

<sup>32</sup>Walter Benjamin. “Dirección única”. Alfaguara. Madrid 2006, p. 42

concluidas justo porque fueron leídas antes de tiempo. En ese caso, el primer lector funge la labor del secreto y comienza a exigir el avance de la obra, se enamora de la obra, en ocasiones, más que el propio autor. El deseo de intimidad los convierte en cómplices. Se trata de una relación de intimidad entre el lector y el libro. Para aclarar esto, puede ayudar el siguiente pasaje de Benjamin en el que se compara a los libros con las prostitutas: “nadie nota en los libros ni en las prostitutas que los minutos les son preciosos. Sólo al intimar un poco más con ellos, se advierte cuánta prisa tienen”.<sup>34</sup> El tiempo es preciado porque la obra tiene ansias por terminar.

Continuando el análisis, la Tesis III trabaja la relación entre escritura, silencio y música:

Mientras estés trabajando, intenta sustraerte a la medianía de la cotidianidad. Una quietud a medias, acompañada de ruidos triviales, degradada. En cambio, el acompañamiento de un estudio musical o de un murmullo de voces puede resultar tan significativo para el trabajo como el perceptible silencio de la noche. Si éste agudiza el oído interior, aquél se convierte en la piedra de toque de una dicción cuya plenitud sepulta en sí misma hasta los ruidos excéntricos.<sup>35</sup>

**206**

Ya habíamos mencionado que el arte nace de la experiencia de momentos. En ese sentido, todo cuanto nos rodea y nos parece significativo puede fungir como semilla para la creatividad. El escritor es especialmente susceptible a los estímulos auditivos, desde el rozar del grafito contra el papel hasta el rítmico percudir de las teclas del computador. Una pieza musical o el silencio nocturno pueden influir en la obra. El ritmo y la fluidez provienen del lenguaje musical. El escritor se convierte en intérprete de este teclado que es un instrumento de percusión para marcar el ritmo del mundo interior, un ritmo capaz de prevalecer con el tiempo y de influir otros ritmos cardiacos, sociales e incluso civilizatorios.

Kafka escribía por la noche,<sup>36</sup> tanto por superstición como por el silencio. La noche siempre ha sido considerada momento especial para la escritura. Benjamin era capaz de relacionar los términos más aparentemente disímiles: “los libros y las prostitutas entrecruzan el tiempo. Dominan la noche como el día y el día como la noche”.<sup>37</sup> La escritura también pareciera invertir el orden de la cotidianidad convirtiendo al artista en un demonio diurno. El sonido o la ausencia de él puede servirnos de ayuda para cruzar la puerta que conduce al mundo ficticio en el que se desata la obra, pero la estimulación sonora no se limita a esto, también influye en un cierto fenómeno de inspiración y esto no es sólo aplicable a la literatura.

Remedios Varo pintó una obra surrealista llamada Música solar, basada en la experiencia que genera el sol al penetrar entre las copas de los árboles del bosque.

<sup>33</sup>Ricardo Ariza. “El título es consecuencia del azar”. UNAM. 1996, p. 19

<sup>34</sup>Walter Benjamin. *Op. Cit.*, p. 47

<sup>35</sup>Walter Benjamin. *Op. Cit.*, p. 42

<sup>36</sup>Franz Kafka. “Carta al padre”. Biblioteca Entretramas. Pasto, 1952, p. 31

<sup>37</sup>Walter Benjamin. “Dirección única”. Alfaguara. Madrid 2006, p. 47

Marcela del Río escribió un poema con el mismo nombre, basado en dicho trabajo. Aquí un fragmento: “música solar Sinfonía vegetal tramada con hebras de silencio y temblores de luz sobre el manto terrestre”.<sup>38</sup> Remedios Varo escucha la música del bosque y elabora una pintura, Marcela del Río escucha la pintura musical de Remedios Varo y escribe un poema el cual leo y rememoro en las líneas de un pasaje sobre la música y la noche como ambiente propicio para la creación literaria. Dejarse permear por los estímulos podría convertir un proceso creativo en una cadena de motivos. De esta manera, la música que escuchamos influye en la música que escribimos.

Seguimos con la Tesis IV: “evita emplear cualquier tipo de útiles. Aferrarse pendientemente a ciertos papeles, plumas, tintas, es provechoso. No el lujo, pero sí la abundancia de estos materiales es imprescindible.”<sup>39</sup> Esto es, primero, para evitar que la ausencia de dichos útiles nos frene. Existen quienes son incapaces de redactar una línea sin haber utilizado algún objeto especial en la elaboración, alguna pluma o papel de cierto tipo. Aunque escribir puede ser considerado un acto ritual, no tendría por qué tornarse prohibitiva la participación de cierto accesorio en la elaboración de textos. En segundo lugar, hay que tomar en cuenta que la inspiración podría atacarnos en cualquier sitio; en el momento menos esperado. Los útiles no tendrían por qué condicionar tu labor. Podemos permanecer abiertos a convertir en material ritual aquel que se encuentre a la mano. Entre las 7 bellas artes el arte de escribir es el arte paupérrimo por excelencia. Esculpir, bailar, el teatro, la pintura, la arquitectura y la música suponen inversiones significativas en el artista, sus materiales y sus escenarios; escribir es el arte más pobre, aun así, muchas veces se evita pagarle al escritor, como ocurrió con Edgar Allan Poe, muerto en pobreza, abandono y ebriedad, no mencionemos a Balzac. Escribir es un arte de resistencia legítima que en ocasiones logra acomodarse en situaciones de poder, porque la palabra es poder. Si, escribir es el arte del pobre, pero leer es el pasatiempo del rico y la comidilla de la plebe, entonces revive la vieja dicotomía entre el gladiador y la aristocracia en el circo romano. El escritor debe ganarse su libertad luchando a muerte en el coliseo de la opinión pública y esgrimiendo la pluma con habilidad letal. De esta manera, la tragedia de carecer de papel para escribir puede escalar hacia repercusiones nacionales. Escribir se logra a pesar de los obstáculos. No nos encaprichemos con ciertos materiales, en ocasiones hay que agradecer que mínimamente se cuenta con una página, algo de tinta y un lector.

207

En la tesis V Benjamin dice: “no dejes pasar de incógnito ningún pensamiento, y lleva tu cuaderno de notas con el mismo rigor con que las autoridades llevan el registro de extranjeros”.<sup>40</sup> Aquí compara a la inspiración con los extranjeros que tienen que documentar al arribar a un país. Es decir, que las ideas vienen a nosotros

<sup>38</sup>Marcela del Río. “Música Solar”. Fondo Editorial. Cuernavaca 2009, p. 19

<sup>39</sup>Walter Benjamin. “Dirección única”. Alfaguara. Madrid 2006, p. 42

<sup>40</sup>Ibidem.

como si ellas fueran extranjeros. En realidad, nos visitan de otros mundos. No hay que perderles la pista, de esta manera podremos saber si el tiempo que han pasado probando suerte en su nueva tierra ha rendido frutos o les ha traído miseria. En nosotros cabe llevar el registro, por pequeña que parezca la idea que nos visita. La idea de registrar todas las ideas no solo servía a Benjamin en el ámbito de la escritura y en su práctica personal, él también la menciona cuando se refiere al materialista histórico en su obra *Sobre el concepto de historia*. En ella, el autor señala que no se debe dar por perdido nada para la historia.<sup>41</sup> Ciertamente, este imperativo benjamíniano del rescate de las ideas y de la historia resulta característico, él poseía un pensamiento sumatorio a suerte de otro absolutismo, el que registra los olvidos, y en ese sentido, exige una historia de olvidos, una especie de reivindicación de las ideas que no llegaron a ser.

Las libretas, los apuntes en hojas sueltas y las notas abandonadas en papeles oportunos que se nos presentan a la mano, siempre que estén vinculados con nuestras preocupaciones más elementales, podrían tener una misión en nuestras vidas como sujetos de cultura. Dichos apuntes son fragmentos de nuestra memoria inconsciente, se presentan ante nosotros como elementos primitivos, susceptibles de ser desarrollados. La memoria de la vivencia y su captación, son de naturaleza inconsciente. Por ende, al desarrollar las motivaciones que guían nuestras acciones, nos estaríamos desarrollando a nosotros mismos.

**208**

En la tesis VI nuestro autor nos dice: “que tu pluma sea reacia a la inspiración; así la atraerá hacia ella con la fuerza del imán. Cuanta más cautela pongas al anotar una ocurrencia, más madura y plenamente se te entregará. La palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina”.<sup>42</sup> El cuidado al anotar las ideas nos conduce a una tensión fundamental que queda capturada en la diferencia entre palabra y escritura. Durante la Edad Media se pensaba que el conocer las palabras y los nombres que mentaban las cosas nos entregaba un poder sobre de ellas. De ahí la creencia de que existen “palabras mágicas”. Decir “ábrete sésamo” tiene el poder de abrir la cueva de las maravillas en la historia de Alí Babá. Lo mismo ocurre con el pensamiento: “la palabra conquista el pensamiento”, doblega su oposición. Pero la escritura no se conforma sólo de palabras que nombran cosas y las conquistan, sino de oraciones. En la tradición árabe se puede leer constantemente la expresión “oír es obedecer”, con lo que las personas asumen un rasgo de sumisión tras el mandato que se entrega por vía de las palabras. Aladino estructura sus deseos en oraciones y al genio toca obedecer. Esta imagen proveniente del mundo mágico nos coloca en una posición especial frente a la escritura. Cuando dedicamos tiempo y cuidado a la acción de escribir nuestras ideas nos vemos en la necesidad de ordenarlas, esto nos otorga un mayor conocimiento de ellas y nuestros deseos.

<sup>41</sup>Walter Benjamin. “Tesis sobre la historia y otros Fragmentos”. Ítaca, México 2008, p. 18

<sup>42</sup>Walter Benjamin. “Dirección única”. Alfaguara. Madrid 2006, p. 42

## Disciplina literaria

La escritura puede ser un ejercicio cotidiano, tesis VII: “nunca dejes de escribir porque ya no se te ocurra nada. Es un imperativo del honor literario interrumpirse solamente cuando haya que respetar algún plazo (una cena, una cita) o la obra este ya concluida”.<sup>43</sup> Muchas veces no tenemos nada de qué escribir o eso creemos; lo que es normalmente conocido como “bloqueo de escritor”. Puede durar horas, días e incluso años. Esta tesis propone que los momentos en que carecemos de tema, hay que escribir. A primera vista podríamos pensar que existe una contradicción. Pensaremos que tomar el oficio a la fuerza traerá consecuencias nefastas o resultados carentes de calidad. Pero, escribir es una habilidad que aumenta con la práctica, el paso del tiempo, las “horas de vuelo”, nos otorgan maestría. La técnica tiene una relación más estrecha con la práctica que con la inspiración. El miedo a escribir de manera forzada viene de la idea de que un libro debe “escribirse solo”. Pienso que nada se encuentra más lejos de la realidad. Para que una obra llegue a fluir necesita haber tenido mucho trabajo previo, cocinarse como una pieza de cerámica. Tras haber recopilado los sucesos, haber construido a los personajes, haber vislumbrado el estilo, haber escuchado los diálogos, la obra fluirá. Los textos no nacen de golpe y porrazo siendo perfectos y antes que nada tenemos una cita con la escritura.

209

El siguiente pasaje sobre los libros y las prostitutas puede dar algo de claridad al respecto: “qué gustosa y embusteramente cuentan los libros y las prostitutas cómo han llegado a ser lo que son. En realidad, muchas veces ni ellos mismos se dan cuenta. Durante años se cede a todo ‘por amor’, hasta que un buen día aparece en la calle; convertido en un voluminoso ‘corpus’ que se pone en venta, aquello que, ‘por amor a la causa’, nunca había pasado de ser un vago proyecto”.<sup>44</sup> Para que una obra vea la luz hará falta transitar por una larga noche.

Tesis VIII: “ocupa las intermitencias de la inspiración pasando en limpio lo escrito. Al hacerlo se despertará la intuición”.<sup>45</sup> La intuición es la facultad de comprender las cosas sin mediación, sin tener que pensarlas. Tampoco es una facultad que venga de la nada, viene quizás de interiorizar el conocimiento, mismo que formará parte de nosotros de manera que en la situación oportuna acudirá sin ser llamado. El elemento de la espontaneidad puede llegar a significarlo todo. La inspiración no es un continuo sino un foco titilante que amenaza con sumergirnos en la oscuridad. Así como el paso del día a la noche y de la noche al día, la naturaleza de la inspiración es volver a dar luz entre la oscuridad. Uno de los procesos más menospreciados en la enseñanza de la escritura consiste en copiar o transcribir. Sin embargo, no olvidemos que, en su tiempo, los medievales aprendieron a filosofar simplemente escribiendo copias de Aristóteles y comentaron al margen de sus libros las ideas

<sup>43</sup>Ibídem.

<sup>44</sup>Walter Benjamin. *Op. Cit.*, p. 47

<sup>45</sup>Walter Benjamin. *Op. Cit.*, p. 42

que brotaban de sus lecturas. En el proceso de transcribir ya sea un pasaje propio o las citas de otro autor, se oculta un profundo aprendizaje. Si escribir es herir la página con el pensamiento, transcribir es herir el cuerpo y la memoria, funciona como un tipo de refuerzo, como si se remarcara una y otra vez el antiguo glifo de un códice originando que se convierta en una marca infranqueable y trascendente. De esta manera, también copiar es aprender, es como hablar con susurros al oído interior y sembrar aprendizajes sutiles en la raíz más profunda del encéfalo.

Una tensión temporal asoma entre las ideas benjaminianas sobre la escritura y la composición, tesis IX: “*nulla dies sine linea* —pero sí semanas”.<sup>46</sup> La primera frase en latín significa: ningún día sin una línea. Quizá quiera decir que mínimamente hay que escribir un poco cotidianamente. Es decir, convertirse en algo que hacemos con naturalidad, como lo es despertar, tomar el desayuno o conversar. Desde esta perspectiva, escribir no es algo que se busque y a lo cual estamos obligados, sino que simplemente sucede y se convierte en parte de nuestros hábitos. El énfasis estaría en la línea porque ésta implica una práctica, un esfuerzo mínimo manual y estructurado. Requiere plantarse en la máquina y hacer danzar los dedos, acudir a la libreta y marcar con el bolígrafo esas malditas letras. Implica, al menos, decir algo de algo.

**210**

“Ningún día sin una línea —pero sí semanas”. La segunda parte de la tesis nos indica que, aunque no se debe faltar un solo día a la escritura, en ocasiones, puede ser beneficioso pasar tiempo sin escribir. El buscar la inspiración y orillar a que las cosas ocurran las suele estropear. Pero, la prohibición, el dejar de escribir o verse impedido para hacerlo, ayudará a desatar la presión acumulada. Se podría decir, en lenguaje musical, que mientras que escribir día a día nos otorga la marcha, la sensación de estabilidad; escribir tras largos periodos nos da la fuga. La marcha es una forma musical acompañada que avanza a un ritmo regular, triunfante y ordenado. Suele estar asociada con la formación militar debido a que cada elemento avanza orquestado en un tiempo acentuado puntualmente. La fuga, por otra parte, es la ira de Dios (*dies irae*) decantándose sobre el mundo, arrasando un estanque y desbordándose en una laguna. La fuga, musicalmente, consiste en la exploración de un motivo que juega a transformarse y desarrollarse intensamente e incluso con furia, la potencia de su espíritu le otorga la facultad de destruir cualquier esfuerzo por contenerla.

Tesis X: “nunca des por concluida una obra que no te haya retenido alguna vez desde el atardecer hasta el despuntar del día siguiente”.<sup>47</sup> No es únicamente a la noche a lo que nos referimos, también a su carga de intimidad. Si la obra no ha generado este fenómeno en nosotros no habrá valido la pena escribirla. La noche que pasamos en vela como en un idilio adolescente, es quizás la más nostálgica y

<sup>46</sup>Walter Benjamin. Op. Cit., p. 41-42

<sup>47</sup>Walter Benjamin. Op. Cit., p. 43

quizá la más significativa. Como la noche en que Julieta se entregó a Romeo, previa a la fatalidad. O podría ser que tampoco se debería dar por terminado un romance si no se ha pasado aún la noche en vela con nuestra amante, pues la entrega definitiva implica también tener el tiempo contado y el hecho de que el gasto del tiempo es irreversible. Por otra parte, como en las mitologías del origen del mundo, escribir es dar vida, es crear. La palabra tiene una fuerte carga performática, ahí donde es pronunciada, produce realidad, crea mundos. Escribir es un acto fundacional de mundos, la larga noche de la creación produce la llegada del nuevo día y del nuevo mundo.

Los espacios en los que desarrollamos la labor literaria cuentan con funciones que pueden resultar enigmáticas Tesis XI: “no escribas la conclusión de la obra en tu cuarto de trabajo habitual. En él no encontrarás el valor para hacerlo”.<sup>48</sup> Terminar nuestro trabajo significa una despedida, inminente desapego y duelo. Hay que darle un tiro de gracia al manuscrito. Nuestra habitación no es el lugar apropiado para una labor de esta naturaleza. Además, en muchas ocasiones, el pasaje final de una obra viene a nosotros lejos de casa, cuando nos encontramos, por fin, despreocupados y con la mente fresca. Pero, en suma, y apoyados en lo que Benjamin mencionará en la tesis XIII, terminar una obra es matarla y a nadie le agrada la idea de dormir en la misma habitación en la que se ha realizado un asesinato. Dormir en el mismo lugar en el que el gorila de los *Crímenes de la calle Morgue*<sup>49</sup> de Edgar Allan Poe acabó brutalmente con vidas inocentes, o la habitación en la que los criminales de *A sangre fría* de Truman Capote, ejecutaron a una familia americana, tendrían que ser habitaciones tenebrosas, bautizadas con la sangre del homicidio; pues concluir una obra es letricidio y tampoco es nada grato intentar conciliar el sueño en una habitación manchada con la lúgubre tinta roja de un asesinato.

Para analizar la siguiente tesis deberemos recordar el pasaje *Cuidado con los peldaños*, donde el autor nos habla del trabajo de “una buena prosa”, y nos dice que este trabajo consiste en tres peldaños: uno musical, uno arquitectónico y uno textil. Ahora presento la Tesis XII: “fases de la composición: Idea-estilo-escritura. El sentido de fijar un texto pasándolo en limpio es que la atención ya sólo se centra en la caligrafía. La idea mata la inspiración, el estilo encadena la idea, la escritura renuncia al estilo”.<sup>50</sup> La primera parte es una reescritura del pasaje *Cuidado con los peldaños*, que tratamos al principio, pero nuestro autor agrega dos momentos acerca de la praxis literaria. Al pasar el texto en limpio nuestra atención ha de centrarse en el movimiento de la mano. Su objetivo es trabajar sin miramientos; con el puro desempeño táctil. Las ideas estarán prohibidas: matan la inspiración. El estilo estará prohibido: encadenará la idea. La escritura renunciará al estilo. Sólo habremos de dejarnos fluir. Parafraseando a Pascal, si el corazón conoce razones que la razón

<sup>48</sup>Ibidem.

<sup>49</sup>Edgar Allan Poe. *"Cuentos"*. Alianza, Madrid. 2002, p. 229

<sup>50</sup>Ibidem.

ignora,<sup>51</sup> en la praxis textil de la escritura, el corazón es quien dirige. Los términos de las dos tesis alineados quedarían de la siguiente manera: idea (peldaño musical), estilo (peldaño arquitectónico), escritura (peldaño textil). Una vez alineados pueden extraerse las determinaciones y cualidades que definen cada uno de los momentos.

Entiendo esta tesis como un proceso dialéctico de la composición, es decir, un proceso de 3 pasos en los que se da una transformación por vía de la negación. La idea (initialmente música) se niega a sí misma para convertirse en el estilo (arquitectura). El estilo se niega a sí mismo convirtiéndose en escritura (textil). La escritura como tal supone el estilo y supone la idea, pero se ha convertido en mera praxis. La idea, bajo su forma de tema, atraviesa todo el proceso, el estilo configura la aplicación de la praxis, es decir, juntos todos los pasos constituyen un sistema de composición, simple, compacto, pero preciso y oportuno. La idea determina en cierta medida el estilo posible. El estilo responde a la pregunta de ¿cómo presentar esta idea? La escritura captura todo lo desarrollado por los momentos anteriores en el puro escribir. Cada momento tiene cualidades distintas que se transforman con un salto y se convierten en el paso siguiente. El sistema de la composición que extraigo de Benjamin puede ser fácilmente aplicable por el escritor nuevo y tampoco está peleado con otras metodologías de composición, como la de Julio Cortázar o Jorge Luis Borges. La estructura sintética de esta simple metodología de composición nos deja ver que su posible desarrollo es vasto aún. Una vez apropiada, bien podría ser susceptible de ser variada o transformarse poco a poco según los objetivos del escritor y según los caprichos de la ficción.

**212**

Se puede resumir la composición literaria benjaminiana como sigue: la idea se convierte en tema y se vuelve el núcleo y la columna vertebral de la obra literaria que la atraviesa y ordena desde un inicio hasta un final. El estilo determina la disposición, los alcances y los distintos recursos técnicos, literarios, narrativos, o retóricos, que la idea necesita para llegar a concretarse en una obra. La escritura construye y teje todo lo planteado por los momentos anteriores entregándoles realidad en la letra y el papel, su fluidez será mayor en cuanto que solamente se dedique a redactar sin miramientos, contemplaciones, ni distracciones con respecto a asuntos que no se hayan resuelto en los momentos anteriores, y de no ser el caso, la escritura será capaz de despertar la intuición y adaptarse para resolver los conflictos, deficiencias o cabos sueltos que se le presenten. Ah, y no hay que olvidar que... en el círculo mágico, en la lámpara maravillosa, habita el genio que es laboriosidad.

Una vez que se termina de escribir una obra podría ocurrir una especie de desvinculación o desapego para con ella, aunque también podría sobrevenir un profundo duelo, el anhelo de detener en el tiempo aquello que se ha ido. Tesis XIII: "la obra es la mascarilla funeraria de la concepción.<sup>52</sup> La máscara mortuoria, presente en

<sup>51</sup>Pascal. "Pensamientos". Aleph, Madrid. 2006, p. 207

<sup>52</sup>Ibidem.

la cultura egipcia, consiste en elaborar una pieza ritual que conserve los rasgos del difunto, esto tiene el objetivo de recordarlo fielmente. De manera análoga, la obra terminada retrata la vivencia originaria, de la cual, sólo ha de quedar un recuerdo. Bajo esta lectura una obra es un cadáver a los ojos del escritor que la amó. Cuando el escritor coloca la última palabra, la obra muere para él, pero comienza a vivir para el público que la revivirá y actualizará con cada lectura.

Para Octavio Paz existían solamente dos tipos de escritor. Uno de ellos veía las palabras como algo sagrado, les tenía tal respeto y admiración que no tenía otro camino que inclinarse ante ellas como diosas de la creación. El otro tipo de escritor las cogía del rabo mientras decía: “chillen, putas”.<sup>53</sup> Una buena pregunta para el escritor nuevo sería ¿a cuál de estos dos tipos pertenes? Por supuesto que encasillarse en una categoría ni es necesario ni muchas veces beneficioso, además, las estrellas nos enseñan que existen universos, infinitos y posibilidades. Por otra parte, cabe aclarar que muchos escritores valoran y sacralizan tanto sus palabras que jamás terminan de escribir un libro, otros, después de terminar de escribir, se engolosinan tanto con sus propias palabras que jamás escriben algo nuevo. Estos escritores son el nuevo Pigmalión, enamorados de su propia escultura, Galatea. Pero las obras de estos artistas obsesionados por el amor jamás cobrarán vida como Galatea, ni les van a corresponder tanta devoción, además, la ceguera del artista en ocasiones no le deja ver, que posiblemente solo está enamorado de su propio ego.

213

Existen muchos tipos de escritores, en mi experiencia, los que más abundan son “los escritores de una sola obra”, ellos se retiran tras ganar el título, y también abundan “los escritores de closet”, los que nunca hacen pública su obra, pero se consideran a sí mismos, sin ningún soporte empírico, los artistas más grandes del mundo. Estas dos maneras de actuar son para mí modalidades del amor indiscriminado por las palabras, sobre todo por las propias palabras, endiosados en la auto adulación. Transitan por la tradición literaria intentando colarse dentro y con toda la intención de no salirse de ella por ningún motivo. Ignoran que la corriente de la historia y el público siempre se encargan de rescatar o desechar a los que a sus ojos han ganado el lugar, el que se mete en la foto termina por ser olvidado y el que no se deja fotografiar termina por ser recordado.

La máscara mortuoria nos coloca en una posición intermedia entre el escritor que sacraliza las palabras y el que las desdeña. Es verdad, ahora que matamos la obra su rostro se ha convertido en una máscara mortuoria, ritual y sagrada, pero la obra ya está muerta y no va a regresar de la muerte, ahora la obra le pertenece al público. ¿Qué pasa luego con los textos? Como diría Peter Pan al hablar de los piratas: “en cuanto los mato, me olvido de ellos”.<sup>54</sup> El espectáculo debe continuar, ya habrá otros amores, el mundo debe poblarse, ser o no ser, esa es la cuestión, nunca es tarde para

<sup>53</sup>Alejandra Gómez Macchia. “¡Chillen, Putas!”. Revista Dorsia, p. 1.

<sup>54</sup>J. M. Barrie. *Peter Pan*. Santillana 2006, p. 218

comenzar de nuevo, ¡oh, mundo nuevo y valiente! y solo se vive una vez. Siempre que me encuentro en un callejón sin salida y me pregunto: ¡ahora qué hago! Escribo. Escribo toda la noche hasta que ya no puedo y un poco más, entonces el día vuelve. Y para que yo continúe escribiendo un escrito debe de morir.

La construcción de una obra literaria tendría que conseguir que el lector la experimente como si fuera real. Esta podría ser una manera de plantear el principio secreto de la ficción. El escritor tendría que poder sentir que se encuentra en medio de los escenarios, que los acontecimientos que se desatan en torno al protagonista podrían haberse desatado en torno suyo, tendría que poder sentir empatía con los personajes, aunque se trate de seres radicalmente ajenos. Todos los personajes, por extraños que parezcan, deben tener un corazón tan radicalmente humano como para que él vea en ellos su propia imagen. Para lograr que se dé la verosimilitud literaria el primero en vivir la obra debe ser el escritor. Andar por los escenarios, sobre todo, porque las obras han nacido en muchos casos de revivir experiencias sensoriales estéticas, o personales, e incluso de construirlas, pero siempre a partir de un trance propio. En palabras de John Gardner:

**214**

El acto de escribir exige cierto grado de trance: El escritor tiene que arrancar del ámbito de la no existencia a un personaje o una escena, y enfocar dicha escena en su imaginación hasta conseguir verla con tanta claridad como, en otro estado, vería ante él la máquina de escribir y la mesa atestada de papeles o el calendario del año pasado colgado en la pared. (...) un espíritu se apodera de nosotros o la pesadilla entra en el mundo, y lo imaginario se convierte en real.<sup>55</sup>

El primero en creer en la realidad del mundo ficticio debería ser el escritor. Si logras que tus personajes te respondan, que actúen por cuenta propia, que la maquinaria que has construido, aceitado y puesto en marcha, continúe moviéndose sin tu intervención, entonces, sólo te hará falta narrar los movimientos que cobran las piezas del juego y para eso es la tinta. Hablar directa o indirectamente de cosas que no has vivido o que no has interiorizado, no dará buenos frutos. Es por eso por lo que la base de las trece tesis consiste en “darse la gran vida”. El escritor realiza trabajo de campo y ese trabajo se da en su propia vida. Con esto no quiero decir que recree cualquier cosa de la que quiera escribir, como misterios, conspiraciones o asesinatos, sino que conozca a partir de sí mismo la vida narrada, o en optativa, haya vivido lo suficiente para empatizar con el corazón del género humano.

Al estado de escritura, o al laborioso trance del genio en su taller, me gusta entenderlo como “práctica de vuelo”. Según Gardner, el escritor profesional tendría que ser capaz de entrar a voluntad en el estado de escritura, así como de mantenerse en él durante el tiempo que él quiera. Entrar en el trance sería “alzar el vuelo” y mantenerse en el trance lo veo como “continuar volando”. Me gusta visualizar una analogía entre los escritores y las aves. El prototipo podría ser alcanzar el vuelo de

<sup>55</sup>John Gardner. “Para ser novelista”. Ultramar. Madrid. 1990, p. 92-93

los patos. Ellos son capaces de volar con una economía de movimiento única, apenas con ligeros gestos sobre el viento, pueden volar todo el día e incluso, volar dormidos.

### El gris de la noche

Conseguí un catálogo de pintura de Paul Klee perdido entre los libros viejos. Lo abrí, y en cuanto miré la pintura: Antaño sumido en el gris de la noche (1918), di un salto de sorpresa. Se trataba de un poema escrito en alemán y separado en párrafos por un cintillo opaco. En el primer párrafo predominaban los colores: gris, rojo granate, negro y naranja que enmarcaban y rellenaban a las letras. En el segundo párrafo, predominaban el azul, amarillo claro y el verde, además, se conservaban algunos vestigios de los colores anteriores. Los versos decían lo siguiente:

Antaño sumido en el gris de la noche  
luego hecho pesado y precioso  
y endurecido por el fuego  
al atardecer lleno de Dios y arrodillado  
ahora investido del azul etéreo  
desvanecido sobre los glaciares  
hacia los astros prudentes.<sup>56</sup>

215

Originalmente, el poema se encontraba inscrito en alemán, en la parte superior de la página. Nos dice un especialista: “Se trata de un calígrafo planteado sobre ‘triángulos mágicos’”.<sup>57</sup> Con esto, me hice una pregunta: ¿me encuentro mirando una pintura o leyendo un poema? No hallé la respuesta de inmediato; estaba frente a una obra que me hizo cuestionar los fundamentos de la escritura. Esta pregunta comenzó a acompañarme. A mi manera de ver, y esto lo comparten varios autores, cuando de literatura se trata lo esencial es el acto de escribir. Esto no significa que debamos escribir por escribir, con desenfado; implica varios esfuerzos. Recordé que Benjamin hizo una vez filosofía basándose en la pintura *Angelus novus*, de Paul Klee. Y entendí que las obras de Klee guardan una profundidad inmensa. Después de mucho tiempo pude descifrar el misterio que la obra provocaba en mí y el camino recorrido por el lector a lo largo de este ensayo es también una manera de compartir esta apreciación. La imagen de la pintura y los pasajes que hemos rescatado deben ser puestos unos sobre otros, como placas transparentes que han de encajar para conformar una imagen. Sólo haría falta colocar la última pieza que nos mostrará una de las cualidades que han cobrado más importancia en la literatura de nuestro tiempo, según nuestro autor.

<sup>56</sup>Carlo A. Quintavalle, en: “Maestros de la pintura”. América Noriidis Editores Sociedad Anónima. Argentina 1973, p. 16

<sup>57</sup>Carlo A. Quintavalle, en: “Maestros de la pintura”. América Noriidis Editores Sociedad Anónima. Argentina 1973, p. 16

Un período concebido métricamente, cuyo ritmo sea luego perturbado en un único punto, producirá la frase en prosa más bella que se pueda imaginar. Así, por una pequeña brecha abierta en el muro se filtra un rayo de luz en el gabinete del alquimista, haciendo destellar cristales, esferas y triángulos.<sup>58</sup>

El pasaje nos habla de la oración más bella, que, sin más, debe ser también una oración simple. Una vez lograda será natural. La fluidez de la obra es una característica de nuestro tiempo. Evitar las desviaciones y los cortes en la trama, los saltos y los momentos forzados. La solución de continuidad permite que el lector sueñe con el texto, sumergido en él, lo vivirá con nitidez. El punto final será el remate que detenga la carrera. El elemento que nos permite vincular la pintura con el pasaje anterior es la geometría; los triángulos. El artista hace destellar las figuras; los cristales, esferas y triángulos. Esto ocurre en la pintura de triángulos mágicos de Klee, cuya magia, consiste en construir imágenes uniendo las piezas. En la pintura hallamos la unión de figuras, en la escritura los hilos entrelazados. La dinámica de la construcción domina ambas. El poema habla del tiempo, de la actitud que puede tenerse frente a él y el universo de lo astronómico: antaño, luego, al atardecer y ahora, primero sumido, hecho pesado, después endurecido y arrodillado, finalmente, en vestido, desvanecido, sobre los astros prudentes. Habla del tránsito por la noche, el andar que trae fuerza y belleza; su fuego nos pone a prueba. El camino áspero nos ha de someter sembrando humildad impertinente y logrando que nos arrodillemos. Luego vendrá el descanso del azul, desvaneciéndonos en el frío y el silencio de los astros prudentes.

**216**

Cuando el poema termina todavía no surge el día. Recordemos un pasaje de Benjamin: “así, por una pequeña brecha abierta en el muro se filtra un rayo de luz en el gabinete del alquimista”, se refiere al taller del escritor. Este rayo de luz aparece cuando se ha colocado el punto final; la obra destella. La labor del escritor es exhaustiva, nocturna. La noche puede ser fría, solitaria, y larga como el demonio. Esta noche se llama escritura. El artista aprende a soportar la noche, esto templá su carácter y afila sus palabras. Él aprende a agudizar el oído en la noche, aprende a vivir su vida y otras vidas, aprende que debe trabajar y que no hay otro camino, aprende tantas cosas tan disímiles y en ocasiones terribles, soportando aquella dolorosa, solitaria e impenetrable noche.

El escritor debe entender esto: no es eterna la noche, como diría Hegel, “ahora es la noche”<sup>59</sup> pero deviene el día. Las desazones, encuentros, desvelos y trabajos que nos ocupen durante la creación, traerán un amanecer más luminoso. Al final, la obra es luz para el lector, alumbría por su propia cuenta, vive, muere, y resucita. El fenómeno de la creación se da cuando soportamos la oscuridad. La larga noche de la creación puede resultar muy solitaria. El frío del destierro terminará con nosotros a menos que nos calentemos con la titilante luz de la creación.

<sup>58</sup>Walter Benjamin. “Dirección única”. Alfaguara. Madrid 2006, p. 40

<sup>59</sup>G. W. F. Hegel. “Fenomenología del espíritu”. Abada Editores. Madrid. 2010, p. 165

Camino por la calle, son las 7:45 pm. Cruzo la avenida y continúo andando. Visito un árbol de cazahuate, acaricio sus flores blancas. Hábito absurdo para algunos. Las flores blancas me recuerdan a una mujer porque era el color de su vestido durante la noche en que bailé con ella la primera vez. Las flores blancas siempre la traen a mi memoria. Sigo mi camino, doy la vuelta en la esquina. Las raíces de un gran árbol han hecho estrellar el asfalto, está cubierto de hojas secas. Llego a casa, tomo la cena. Subo las escaleras y entro a mi habitación. Me cambio la ropa, enciendo el ordenador. Tomo asiento, releo ideas y viejos pasajes. Escucho las voces de mis personajes y veo sus rostros, mientras más los conozco más me intrigán sus historias. Investigo, analizo, hago mapas. Cruzo el umbral de la gran puerta de Kiev con la música de Mussorgsky. Luego, aporroeo las teclas, corro como corre el río en el silencio, en el terrible silencio y escribo sumido en el gris de la noche.

## Referencias bibliográficas

217

- Alejandra Gómez Macchia. "*Chillen, Putas!*". Revista Dorsia. Rescatado de:  
<https://revistadorsia.com/chillen-putas/>
- Anónimo. "*Las mil y una noches*". CCH. UNAM. México.
- Carlo A. Quintavalle, en: "*Maestros de la pintura*". América Noriidis Editores Sociedad Anónima. Argentina 1973
- Truman Capote. "*A sangre fría*". Tritivillus, Madrid. 1966
- José Emilio Pacheco. "*Los días que no se nombran*". Ediciones Era, Santillana. México 2011
- Horacio Quiroga. "*Cuentos escogidos*". Aguilar. Madrid 1950.
- Juan Rulfo. "*Pedro Páramo*". Fondo de Cultura Económica, México.
- Edgar Allan Poe. "*Cuentos*". Alianza, Madrid. 2002.
- Emmanuel Kant. "*Crítica de la razón pura*". Losada. Buenos Aires.
- Franz Kafka. "*Carta al padre*". Biblioteca Entretramas. Pasto, 1952.
- G. W. F. Hegel. "*Fenomenología del espíritu*". Abada Editores. Madrid. 2010.
- Marcela del Río. "*Música Solar*". Fondo Editorial. Cuernavaca 2009.
- J. M. Barrie. "*Peter Pan*". Santillana 2006.
- John Gardner. "*Para ser novelista*". Ultramar. Madrid. 1990.
- Ricardo Ariza. "*El título es consecuencia del azar*". UNAM. 1996.

Pascal. "Pensamientos". Aleph, Madrid. 2006.

Walter Benjamin. "El autor como productor". Itaca. México 2004.

Walter Benjamin. "Dirección única". Alfaguara. Madrid 2006.

Walter Benjamin. "Tesis sobre la historia y otros Fragmentos". Ítaca, México 2008