Apuntes sobre la escritura de novelas

Mónica Lavín

En esta reflexión, a medio camino entre la confesión y el ensayo, Mónica Lavín, autora de Tonada de un viejo amor, Cambio de vías *y* Café cortado, *hace una indagación acerca del difícil arte de escribir novelas.*

¿Cómo se hace un novelista?

Sin duda escribiendo, a base de la zo zobra que ya señalaba Susan Sontag cuando de escritura se trataba y del tesón, de la necedad y del amor por aquello que estamos edificando, en un acto de fe y descrédito. A veces nos deslizamos en la cresta de la ola como un surfeador habilidoso, otras somos torpes nadadores y las olas nos sorprenden sofocándonos, azotándonos contra un fondo arenoso. Escribir una novela es librar una batalla, es un ejercicio monacal con hábitos rutinarios pero es también rebeldía y violencia. Se aprende de la aventura que es escribir una novela cuando uno se propone hacerlo. Y sin duda el mundo de las novelas que hemos leído es un acicate y un verdugo. Y aunque dudamos de añadir algo luminoso al mundo de las letras no podemos resistir hacerlo, en ello se nos va la vida. Y si no, ¿vale la pena escribir aquello que no sabemos si concluiremos, si nos satisfará y luego a otros? ¿Por qué escribir una novela? Po rque el asombro nos persigue, porque aspiramos a entender al otro, a nosotros, al tiempo anterior, al que nos tocó vivir: por desamparo. Tenemos algunas preguntas que contestarnos y no se nos da de mejor manera que a través de historias y personajes, de palabras.

Me embarqué en la escritura de una novela de manera un tanto ingenua (¿existe otra manera para las primeras veces?). Hasta entonces pensaba que mi devoción por el cuento nunca me acercaría al largo aliento. Lo hice porque la imagen que me había provocado la escritura del cuento invitaba a plantearme más de una pregunta: un racimo de preguntas. El cuento, que sólo puede intentar responder a una pregunta, se me quedaba corto para entrar en un mundo donde la pregunta inicial —¿por qué esta pareja de viejos se quedó a vivir en un pueblo donde el resto de la gente le retiró la palabra?— invitaba a saber quiénes eran él y ella, dónde se conocieron, qué hacían allí. El pueblo mismo, San Lore n zo, era un personaje. Entonces me atreví. Y empecé la primera versión de lo que se acabó llamando *Tona-*

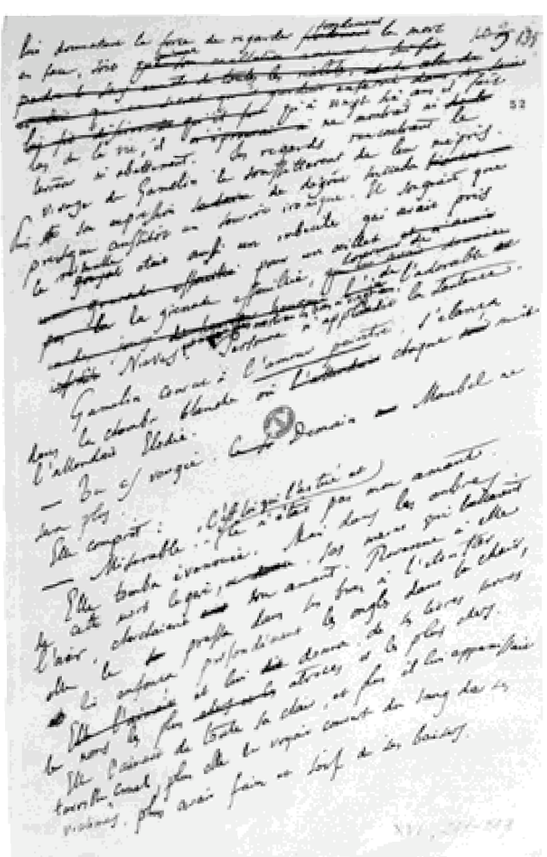
da de un viejo amor y que en la hechura yo nombré *El saxofón del polvo.* Porque en ese primer momento de esbozo de aquel mundo ajeno, el saxofón lo era todo.

Entonces experimenté lo que otros escritores como Flannery O'Connor ya han afirmado: la novela es descubrimiento.

Efectivamente, mientras en su pariente narrativo, el cuento, es necesario conocer la dirección en que se moverá la historia (prefiero llamarle dirección a final), en la novela un primer diseño de ella sufrirá modificaciones provocadas por el propio desarrollo y por las posibilidades de actuación de los personajes. Por las decisiones que en el camino tomemos. Si en el cuento se revela una característica importante del personaje frente a una sola situación y esto es lo que conocemos, en la novela, en cambio, desconocemos al comienzo la complejidad de los personajes. Ésa es la revelación. Si la epifanía joyciana es la naturaleza del cuento, la epifanía de los personajes es la circunstancia de la escritura de la novela.

Poseídos

La novela es trabajo de personajes, eso sin duda la distingue y la particulariza más allá de su extensión respecto al cuento. La extensión es producto mismo de la complejidad y del desarrollo de los personajes a lo largo de la trama. Uno sabe algunas cosas de las criaturas que



Manuscrito de *Lex Dieux Ont Soif* de Anatole France

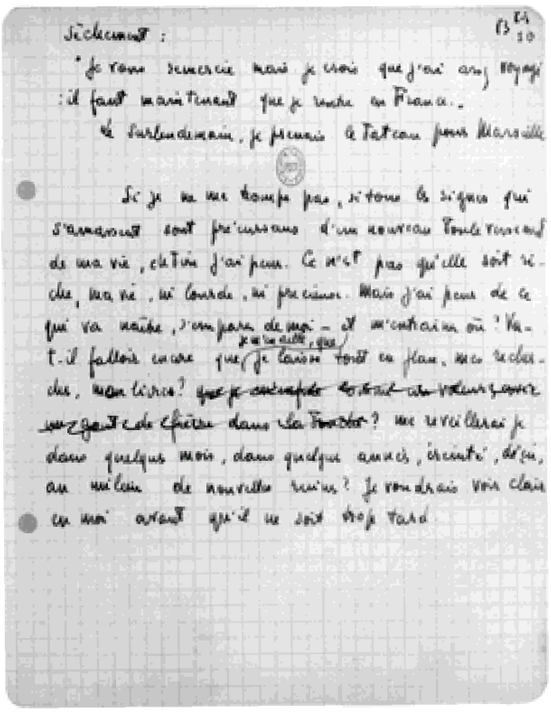
poblarán el mundo de ficción al que uno se ha propuesto dar constancia, consistencia y cargar de significado y emoción. (Éstas son reflexiones *post scriptum* y las preocupaciones del novelista tienen que ver con el asunto contado, el tiempo, la estructura, el narrador —desde quién, por qué—, los personajes y la posibilidad de que aquello que se escribe nos sumerja y nos posea, que seamos los primeros devotos de ese mundo de mentiras.) De alguna manera el novelista es un poseído en el trance creativo o en el trabajo sobre el papel, es persona, autor, narrador y personajes. La persona y el autor se olvidan durante el proceso de escritura, pero es preciso volver a este cuarteto literario y convocar a un quinto cómplice: el lector. Esa multiplicidad de personalidades, esa encarnación de cuerpos y actitudes, de pesares y pasiones, de hablas y discordancias todas ellas habitan al poseído.

Sin duda una de las decisiones más importantes en la escritura de la novela es el narrador, ungir a este ente invisible de punto de vista, de tono, de voz, ¿será discreto?, ¿invisible?, ¿será personaje? En el arranque de la novela esa decisión está tomada. Los personajes no son nada más lo que habíamos pensado, vamos, ni la novela está contando lo que nos habíamos propuesto; muchas veces en ese enfriar de la escritura, en ese acercarse a ella como lectores y en la reflexión descubrimos que la novela cuenta otra cosa que no habíamos advertido y si le concedemos vida al escrito habremos de dejarla respirar por donde mejor lo hace.

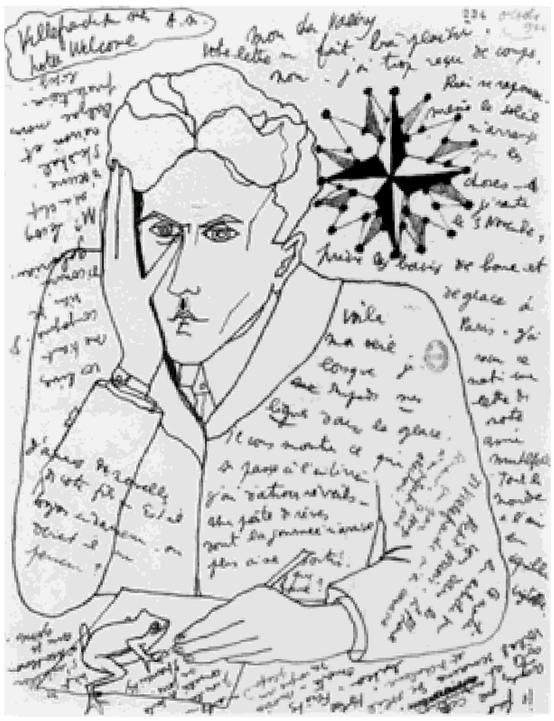
Cuando yo escribí *Tonada de un viejo amor* pensé que era la historia de una seducción en tres noches. Cristina Velasco, perteneciente a una familia de vitivinicultores del norte de México, conquistaba al saxofonista gringo en Mel rose, Texas, y se lo traía a su pueblo para no ser la mujer quedada que comenzaba a ser. Pero la historia que se impuso a esta primera era la del tío del que se había enamorado perdidamente y con quien tenía encuentros furtivos e intensos en la clandestinidad antes de seducir al músico. Esa historia explicaba la triste presencia del saxofonista.

Aquí también los personajes me revelaron sorpresas sobre su conducta: la mocha y correcta Olga Fonseca, se volvió una perversa piadosa. En *Café cortado*, el protagonista Miguel Islas, inmigrante finquero al Soconusco, fue desbancado por Chabelo Murguía, el ladino enganchador de peones para la cosecha del café.

La embriaguez escritural, esa relación matrimonial con la novela, de cama y vida cotidiana, se develó como una tarea muy distinta a la escritura del cuento, escabrosa por cuanto siempre se puede pecar de decir de más, de ser obvio, de ser superficial, atributos que el cuento no permite por su poder de sugerencia por su perfecto equilibrio entre el decir mucho y decir poco, por la sed de perfección que Bashevis Singer buscaba en él.



Manuscrito de *Nausea* de Jean-Paul Sartre



Autorretrato de Jean Cocteau en una carta de Paul Valéry, 1924

Comenzar la novela

Encuentro el punto más frágil de la novela y el más difícil de lograr: el comienzo. Ya Italo Calvino anotaba en sus apuntes publicados póstumamente "El arte de empezar y el arte de terminar" añadidos a las ediciones más recientes de *Seis propuestas para el próximo milenio* esta cualidad de los comienzos de ser frontera, umbral, tránsito del mundo real al mundo propuesto en palabras. El poder de seducción, la energía de los comienzos debe ser extraordinaria. Encuentro deslumbrante el comienzo de novelas como *Amor perdurable* de Ian McEwan con aquella escena del día de campo en los jardines de Oxford cuando un globo aerostático despega del suelo con un niño en la canastilla y un padre desesperado que se toma de la cuerda para detenerlo y se eleva peligrosamente. Admiro el arranque de *Ensayo sobre la ceguera*, donde Saramago nos atrapa con una escena de tránsito urbano en la que un conductor se queda súbitamente ciego en medio del ajetreo urbano que conocemos. Las dos nos colocan en medio de la acción. Nos arrebatan con gran efectividad de nuestro entorno y sumen nuestro ánimo en lo insólito de la circunstancia. Ian McEwan ha dicho que le lleva mucho tiempo empezar a escribir una novela. Entrevistado cuando se publicó *Expiación* comentó: "Me gustan los comienzos claros que funcionan como una verdadera puerta de entrada a la narración" (*El Ángel, Reforma* 23 de enero de 2003).

Lograr un comienzo así no es fácil. Rulfo señalaba que había que tirar las primeras setenta cuartillas de una novela. No le faltaba razón, no es hasta pasadas muchas cuartillas que la novela ha adquirido el tono que nos convence, el brío y el aliento, el lenguaje que le es propio. Yo he tenido que reconstruir los principios de las novelas que he escrito, ensayar varias posibilidades, dudar mucho e intentar ponerme en el imposible papel de un lector virgen para el mundo que le espera y que yo ya conozco.

Ingratitud del aprendizaje

Tal vez adquirimos más oficio, tenemos más olfato crítico, la intuición nivela fuerzas con la intención, hemos leído más, esgrimimos más malicia que ingenuidad pero la nueva novela se nos presenta como un obstáculo desconocido e inaccesible al que el deseo nos lleva a sortear. Encima queremos tomar nuevos riesgos. Si antes eran pocos personajes que ahora sean muchos y no se nos pierdan (me sucedió con los periodistas que habitan *Despertar los apetitos*), si antes era 1914 o 1927 como en *Café cortado*, que ahora sea el presente, ése para el que parecemos estar mejor dotados para comprender y sin embargo carecemos de la distancia temporal. Ahora usaremos diálogo para que los personajes se apersonen y al narrador lo pondremos calladito y acotando. Haber sorteado ciertas dificultades de la novela anterior, logrado nuestras intenciones, no nos hace más aptos para la nueva empresa. Porque nosotros tampoco somos los novelistas que comenzamos siendo. Como lo anota Milan Kundera en el ensayo "Qué es un novelista", publicado el año pasado en el *New Yorker*, en el que se refiere a la madurez del escritor como dejar el lirismo juvenil:

Manuscrito de *Le Temps Retrouvé* de Marcel Proust

> La conversión antilírica es una experiencia fundamental en el currículo del novelista, separado de sí mismo, puede verse a distancia, asombrado de darse cuenta que no es la persona que pensó que era.

Propone además que cada escritor elimine de su trabajo todo lo que es secundario, procurar una ética de lo esencial.

Esa verdad de la novela revelada a través de lo esencial es la pregunta que como novelista quiero formularme: ¿cuál es la verdad en mi novela?, ¿estoy al servicio de lo que quiero contar o dejo que gane el lirismo juvenil?, ¿estoy siendo fiel a la ética de lo esencial? Me gustaría escribir una novela que, como *El último encuentro* del húngaro Sandor Marai, logra ese efecto de cuento, refiriéndose a un solo suceso (una cena después de cuarenta y un años entre antiguos amigos) en una unidad de tiempo de algunas horas donde se resume una vida, una tragedia y la complejidad de los personajes y las pasiones humanas.

Compartir las batallas

No cabe duda que una novela se escribe también mientras no se escribe, mientras se piensa en ella y acerca de ella, mientras se reflexiona más allá de sus espacios y sus personajes sobre esa verdad que debe ser una lupa, que como Proust proponía, sirva para que los lectores vean algo de ellos mismos que no les resultaría visible sin el libro (instrumento óptico).

Por esta incertidumbre propia del descubrimiento de un mundo que es la novela, por estar menos sola en la batalla de levantar el edificio, por no perder el sentido de la empresa, busco las reflexiones de los escritores que admiro, la constancia de su batalla, los pormenores del viaje novelístico. Pero son escasas las confesiones vibrantes, las bitácoras, los diarios, las cartas. Y son tesoros. Por fortuna poseemos la correspondencia de Flaubert con Louise Colette que da fe de preguntas específicas, de dudas y logros, de cansancios sobre la escritura de *Madame Bovary*. Gracias a los diarios de Virginia Woolf podemos saber su intención tras de *La señora Dalloway*, el efecto de mural, de instante que quería provocar (y cómo publicarla le permitió poner un escusado en su casa); podemos constatar la disciplina y el trenzado de la creación con la vida cotidiana en el *Diario de una novela* que Steinbeck se propuso llevar cuando escribía *Al este del paraíso*, pensando que sus hijos podrían leerlo. Así en un cuaderno utilizaba la página derecha para la ficción y la izquierda para el diario de escritura.

Linternas, chispazos de inteligencia y zozobras a los que acudo con avidez para acompañarme en la escritura de la novela, lo que Kundera llama "la prosa de la vida". U

Escribir una novela es librar una batalla, es un ejercicio monacal con hábitos rutinarios pero es también rebeldía y violencia.