



Cartas a un joven novelista, de Mario Vargas Llosa

Luis Alberto Arbeláez Jiménez*

Valiéndose del género epistolar, el gran escritor peruano hace una muy ordenada, amena y minuciosa exploración en todo lo referido al ámbito de la creación narrativa de textos de ficción. En efecto, en el primer capítulo del libro compara la vocación literaria con la no muy agradable situación de quien tiene en sus entrañas una *solitaria*: “la vocación se alimenta de la vida del escritor ni más ni menos que (como) la longínea solitaria de los cuerpos que invade” (Vargas Llosa 19). La pasión por escribir es, de acuerdo con el autor, absolutamente absorbente, quien la vive en adelante subordinará todo su acontecer como ser humano a su vocación, la cual surge por origen desconocido (y misterioso) y en desarrollo de la misma, con todo y lo tortuoso y difícil que pudiere resultar en un principio, quienes la ejercitan “se sentirán realizados, de acuerdo consigo mismos, volcando lo mejor que poseen, sin la miserable sensación de estar desperdiciando sus vidas” (13). La tendencia del individuo a inventar historias tiene, para un Vargas Llosa completamente persuadido de ello, un origen claro: la rebeldía, el descontento con la vida que vivimos, con sus vicisitudes y miserias de mayor o menor tamaño, con las alegrías y tristezas que

ella nos depara, tiene en la creación de vidas y situaciones ficticias, una salida que le otorgará bienestar a quien a ello se entrega con todas sus fuerzas y toda su dedicación. En ese orden de ideas, es posible afirmar que la imaginación, aplicada a la creación narrativa, libera.

Ahora bien, el contenido de estas creaciones es, para el autor peruano, “una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla” (16). Según esto, la ficción es una sublimación de la vida y del entorno del escritor, una abstracción nutrida de personajes y situaciones con las cuales buscará entender y —muy seguramente— mejorar su desempeño en dicho entorno. Vale decir que el escritor no está exento de sentir malestar, frustración e incluso desesperación a raíz de la dificultad que la maduración y elaboración de la obra entraña y de la exposición del mundo tal cual es, según se percibe en la lectura de las grandes ficciones. La buena literatura nos enseñará, entonces, a conocer y valorar el mundo real, puesto que toda vocación literaria tiene como prerrequisito la lectura; en ese orden de ideas Vargas asegura que quien lee y vive la ficción con pasión y en-

* Estudiante de la Especialización en Creación Narrativa, Poéticas de la Narración, Universidad Central.



trega “regresa a la vida real con una sensibilidad mucho más alerta ante sus limitaciones e imperfecciones” (17).

En el segundo capítulo de la obra, titulado “El catoblepas” (cuyo nombre proviene de una criatura mítica que se devora a sí misma empezando por sus pies), el autor se ocupa de dar respuesta a dos preguntas capitales para la creación narrativa: “¿De dónde salen las historias que cuentan las novelas? y ¿Cómo se le ocurren los temas a un novelista?” (23). A la primera pregunta el autor tajantemente responde que la vida real del autor es la fuente primigenia de sus creaciones, no queriendo decir que la literatura está compuesta única y exclusivamente por obras velada o marcadamente autobiográficas, sino que en toda ficción “aún en la imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una suma de vivencias de quien la fraguó” (23). En lo referente a los temas, el autor es claro al afirmar que “el novelista no elige sus temas, es elegido por ellos” (25). La experiencia vital de todos los escritores va generando una serie de marcas y de huellas en su sensibilidad, que a su vez van sesgando su interés hacia determinadas

temáticas, ciertas tipologías de personalidad, particulares situaciones y modos de resolución; de los que no podrá sustraerse porque copan todo su interés y todas sus energías creativas, so pena de caer en imposturas si se enfoca hacia otras temáticas que no inflaman su sensibilidad, interés y gusto narrativo. A este respecto, la premisa básica es que ningún tema por árido o —contrariamente— rico que pudiere parecer en principio, no es necesariamente bueno o malo, todo depende de la destreza con que el autor lo convierta en historias de ficción, es decir, la forma narrativa le da —o le quita— valor al tema según la factura artística de la pieza en que este se expone y desarrolla.

Los capítulos tercero y cuarto de la poética de Vargas Llosa están referidos al “Poder de Persuasión” y al “Estilo”, respectivamente. Según el criterio y los planteamientos del autor peruano, es posible afirmar que ambas están íntimamente ligadas y se condicionan mutuamente. Según la primera característica “es preciso contar su historia de modo que aproveche al máximo las vivencias implícitas en su anécdota y personajes y consiga transmitir al lector una ilusión de su autonomía respecto del mundo real en que se haya quien la lee” (35). Aquí empieza a hablar ya con más precisión acerca de la forma literaria, es decir, de las palabras y su encadenamiento lógico y secuencial con arreglo a la historia que estas se proponen, si quien escribe las utiliza de manera adecuada logrará —tal y como dice el fragmento reseñado— enterar al lector de que ese mundo nuevo, no obstante su carácter ficticio, es importante, que tiene sus propias reglas y que cuyo asunto capital es que quien lo está desentrañando termine de saber que pasa allí.

Sin embargo, es claro que la labor para lograr apropiarse de una herramienta de tal magnitud es bastante ardua, puesto que son dos las vertientes a las que se debe acoger el escritor para producir su obra: de un lado tiene que encontrar el lenguaje (el conjunto de palabras y su ordenamiento) apropiado para su historia, el cual “no puede ser disociado de aquello que la novela relata” (39), debido a que con esta apropiación adecuada se le da a la pieza literaria el tono adecuado y la *facultad de vida* requerida

para que atrape al lector. Este primer atributo, de cara a la eficacia de la ficción, Vargas Llosa lo llama “coherencia interna” y podríamos definirlo como una armonía entre lenguaje e historia, en otras palabras se trata de encontrar la sincronización adecuada entre forma y contenido. Por otro lado, y como segunda vertiente, tenemos que dichas ficciones deben revestir para el lector un *carácter de necesidad*, de acuerdo con esa vertiente, con ese atributo, el desarrollo de un estilo es factor preponderante. El autor peruano señala que “la literatura es puro artificio, pero la gran literatura consigue disimularlo y la mediocre lo delata” (46), en esta parte los esfuerzos del escritor deberán estar encaminados a conseguir que ese artificio tenga tal coherencia interna y tal fuerza expresiva que para quien se acerca a ese mundo sea absolutamente necesario apropiarlo, desde luego a través de la lectura, y conocerlo en todos sus detalles. Lo maravilloso del juego que se da entre estas dos características del texto escrito es que, de nuevo, no se trata del *qué* se narra sino del *cómo*, de allí que estilos ortodoxos como el de García Márquez, excéntricos como el de James Joyce o Julio Cortázar, incluso desagradables (para Vargas Llosa) como el del autor francés Louis Ferdinand Céline pueden ser eficaces (y eficientes), tanto si son los apropiados para lo que narran como si lo narrado es preciso para el mundo novelesco que se propone crear.

Siguiendo con su rigurosa y amena exposición de los elementos preponderantes con los cuales se escribe la literatura de ficción, Vargas Llosa en los capítulos quinto y sexto de su poética llega al estudio del narrador, el espacio y el tiempo. El autor define al narrador de cada ficción como “un ser hecho de palabras, no de carne y hueso como suelen ser los autores; aquél vive solo en función de la novela que cuenta y mientras la cuenta (los confines de la ficción son los de su existencia)” (50). De acuerdo con lo anterior, no se debe confundir el autor de la obra con el personaje que elige para narrarla, quien cuenta las acciones (y todo lo que a él atañe: tono, ritmo, lenguaje, nivel de conocimiento, etc.) es la primera decisión capital del autor. Esta elección de narrador es lla-

mada por el escritor peruano el *punto de vista espacial* y lo define como la “relación que existe en toda novela entre el espacio que ocupa el narrador en relación con el espacio narrado y digamos que él se determina por la persona gramatical desde la que se narra” (52). Así las cosas, este puede ser un personaje dentro de la misma ficción (narra desde la primera persona gramatical), un narrador omnisciente por fuera de la trama ficcional y que narra desde la tercera persona gramatical, “o un narrador ambiguo del que no está claro si narra dentro o desde fuera del mundo narrado” (51).

Cada autor puede jugar con estos tres puntos de vista, incluso es posible narrar desde la segunda persona gramatical, o sea desde el tú, Vargas Llosa es pródigo (en todos los apartados de su poética, vale decir) en mencionar ejemplos de cada uno de los ítems con que va mostrando su poética. Para este caso de narrar desde el tú, nos menciona, entre otros, a *Aura* de Carlos Fuentes y a *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo. A esta altura de su poética nos empieza a hablar de *mudas*, es decir, de cambios y/o saltos en los elementos con los cuales se está narrando, a estos cambios en la voz que está contando la historia los llama *mudas espaciales* y expone *Mientras Agonizo* de William Faulkner como ejemplo arquetípico, allí el célebre autor norteamericano narra el terrible viaje de una familia pobre que quiere enterrar a su madre en su lugar de origen, el episodio lo narran todos los miembros de dicha familia.

Ahora bien, de cara al poder de persuasión del que necesariamente debe estar dotada la ficción, y en relación con la armonía entre la forma y el contenido de la obra, estos juegos o *mudas* deben estar bien justificados y ser coherentes con la pieza y con su lenguaje en función de la historia contada, de no ser así el resultado no pasará de ser una impostura deshilvanada y que no logrará persuadir al lector de ser una realidad alrededor del mundo ficcional que pretende crear a medida que la trama se desarrolla.

En lo referente al tiempo en el que transcurren las historias en la literatura de ficción, para Vargas Llosa este “es también una ficción, una de las maneras de que se vale el novelista

para emancipar a su creación del mundo real y dotarla de esa (aparente) autonomía de la que, repito, depende su poder de persuasión” (66). Reconociendo que sus variantes pueden ser numerosas, el autor reconoce que, al igual que desde el punto de vista espacial, desde el punto de vista temporal son tres las posibilidades narrativas que tiene el autor y esta vez están determinadas por el tiempo verbal desde el que se narra la historia; estas posibilidades son: la primera, que el tiempo del narrador y lo narrado coincidan, es decir, narración en tiempo presente. La segunda posibilidad es que el narrador se sitúe en el pasado y desde allí narre la ficción que ocurre en el presente o en un futuro. Finalmente, la tercera posibilidad se da cuando el narrador se ubica en el presente o en el futuro para contar hechos acaecidos en el pasado.

Desde esa perspectiva temporal, el autor reconoce que:

Es rarísimo en la ficción un solo punto de vista temporal. Lo acostumbrado es que, aunque suele haber uno dominante, el narrador se desplace entre distintos puntos de vista temporales, a través de mudas (cambios del tiempo gramatical) que serán tanto más eficaces cuanto menos llamativas sean (73).

Resulta claro que el tiempo de la novela y del cuento no es similar al tiempo normal, vale decir cronológico: “Ese tiempo de la ficción es pues una creación, al igual que el narrador”.

En ese orden de ideas, resulta claro que el tiempo de la novela y del cuento no es similar al tiempo normal, vale decir cronológico: “Ese tiempo de la ficción es pues una creación, al igual que el narrador” (73). Con estos elementos (narrador, espacio, tiempo) el escritor peruano introduce el concepto de *cráter*, son aquellos momentos extáticos de la pieza, es decir, “momentos en que el tiempo parece condensarse, manifestarse al lector de una manera tremendamente vívida, acaparando enteramente su atención” (77). Los demás tiempos de la obra, si bien no revisten este carácter de *clímax*, son los que van entregándole al lector los elementos, datos de la historia (episodios relacionados según el autor), que van a ser la base de ese *cráter*.

En el capítulo séptimo de la obra, el escritor peruano examina *El nivel de la realidad* como una de las características preponderantes de toda obra de ficción; lo define como “la relación que existe entre el nivel o plano de la realidad en que se sitúa el narrador para narrar la novela y el nivel o plano de realidad en que transcurre lo narrado” (79). Desde este punto de vista es claro que surgen dos planos antagónicos de la ficción: la realista y la fantástica. La primera estará asociada con “toda persona, cosa o suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia del mundo y fantástico a lo que no lo es” (80). Obviamente esto genera toda una serie de variaciones y de características difíciles de esquematizar, puesto que se pueden narrar hechos claramente fantásticos desde una realidad ficcional, tangible desde el punto de vista espaciotemporal, o bien se pueden narrar hechos concretos y verificables en nuestra vida diaria pero tamizados por una perspectiva subjetiva, distorsionada, que puede convertir esos simples hechos narrados en irreales.

En el capítulo siguiente, Vargas Llosa define sencillamente estas *mudas* como “toda alteración que experimenta cualquiera de los puntos de vista reseñados. Puede haber, pues, mudas espaciales, temporales o de nivel de realidad, según los cambios ocurran en esos tres órdenes: el espacio, el tiempo y el plano de realidad” (93). Estos elementos y sus múltiples posibili-

dades de variación representan un rico arsenal del cual dispone cada autor para encontrar la forma adecuada en la cual habrá de verter sus contenidos; el autor enfatiza en que las mudas de nivel de realidad, sin menospreciar a las demás, “son las que ofrecen mayores posibilidades a los escritores para organizar sus materiales narrativos de manera compleja y original” (95). Cuando la muda se presenta en dicho nivel de realidad y es de tal magnitud que renueva la sustancia de la historia, es decir, logra un cambio de perspectiva tal en los episodios narrados que sacuden al lector (*cataclismo ontológico*, lo llama el autor peruano), allí se presenta entonces el *salto cualitativo*, generando necesariamente sorpresa y (obviamente si está bien lograda y es coherente con el sentido y el desarrollo de la historia) atrapando al lector quien, como testigo de primer orden de los hechos que se desarrollan ante sus ojos, no podrá sustraerse a ese mundo porque: “Gracias a esa muda la historia cambia de nivel de realidad, alcanza una categoría visionaria y simbólica, incluso fantástica, y todo el contorno queda contagiado por la extraordinaria mudanza” (102).

En los capítulos noveno, décimo y undécimo de su poética, el escritor peruano se adentra en tres de las muchas posibilidades de juego o artificio de que dispone todo autor para desplegar los contenidos de su historia. En efecto, una vez definidos los tres planos antes aludidos (tiempo, espacio, nivel de realidad) el autor puede realizar este despliegue por el método de la *caja china* o la *muñeca rusa*, el *dato escondido* y por el método de los *vasos comunicantes*. El primero se refiere al recurso de contar una historia principal de la cual van derivando una o varias historias más, el ejemplo clásico de esta técnica que propone el autor es *Las mil y una noches*. El segundo se define por su mismo nombre, se trata de “narrar callando, mediante alusiones que convierten el escamoteo en expectativa y fuerzan al lector a intervenir activamente en la elaboración de la historia con conjeturas y suposiciones” (114). Respecto a este factor, tan vital en la historia que de él se vale, Vargas Llosa señala que “no puede ser gratuito y arbitrario. Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que

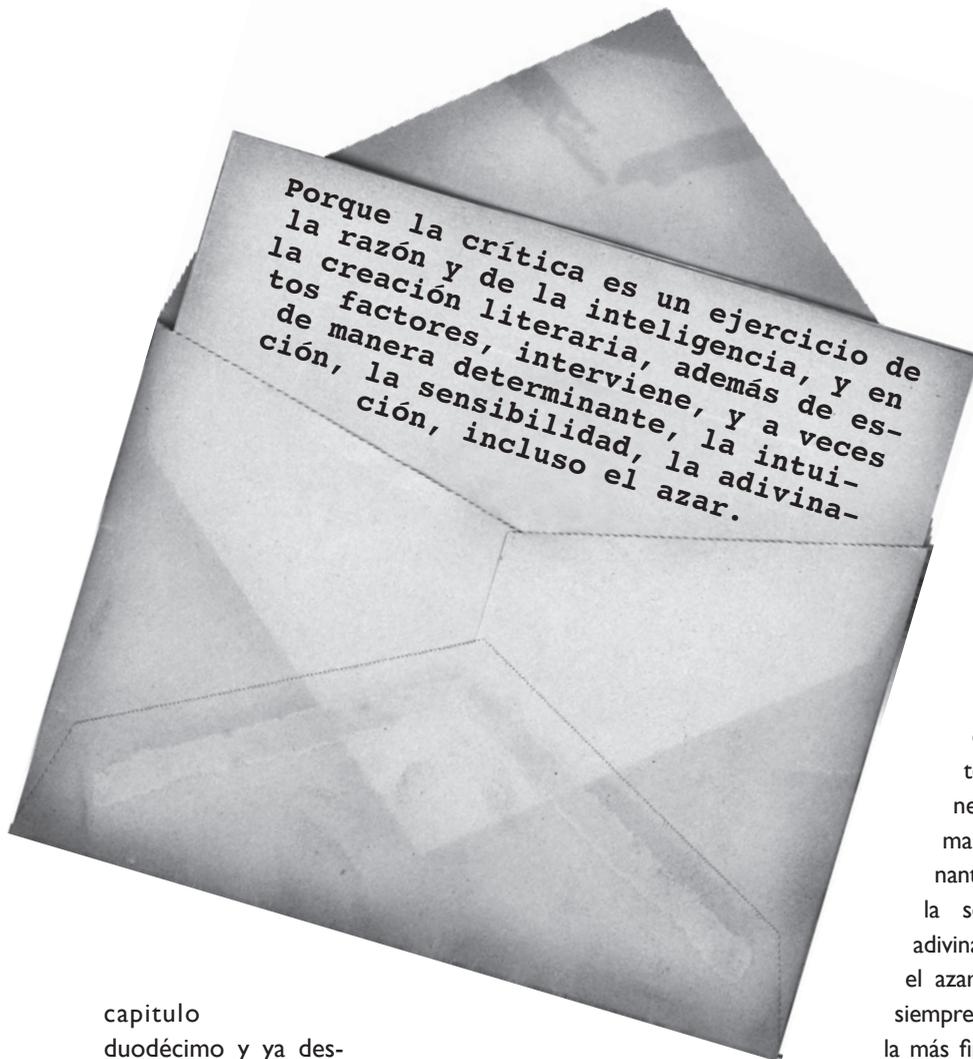
ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector” (114). Del mismo, el ejemplo más palpable son muchas de las obras de Ernest Hemingway, lo utiliza en cuentos como “Los asesinos” y en novelas como *Fiesta*. El tercer recurso (*vasos comunicantes*), para el cual el autor usa como ejemplo el capítulo VIII de la segunda parte de *Madame Bovary*, se define como:

Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado (128).

Esto significa que un entrelazamiento de historias, independientemente del grado de relación y de complemento que estas tengan entre sí, **le ofrece al autor una interesante fuente de posibilidades para lograr mudas y saltos cualitativos** que le den fuerza, brillo y poder de persuasión a la o las historias que está narrando.

Es bueno resaltar que cuando está explicando el recurso del *dato escondido*, el autor vuelve a mencionar el método de la *caja china*, usando como ejemplo un texto de Claude Simon acerca de la imposibilidad de *totalizar* la realidad en un universo narrativo, para lo cual se vale de la descripción de una simple cajetilla de cigarrillos. Ello para establecer el “carácter irremediamente parcial de todo discurso narrativo” (121). La conclusión de este pasaje es que el escritor debe imponerse ciertos límites, puesto que de otra manera la historia que está contando “no tendría principio ni fin” (122) y, no sobrecargarla ni atiborrar la mente del lector con datos superfluos que le resten fuerza a lo narrado.

Todo lo anteriormente esbozado conforma la poética de Mario Vargas Llosa: de **dónde viene** la ficción, de qué elementos se compone y qué recursos de manejo generan aquellos. En el



capítulo duodécimo y ya despidiéndose de su hipotético corresponsal, el autor hace énfasis en la validez de la buena crítica literaria, la cual “puede ser una guía valiosísima para adentrarse en el mundo y las maneras de un autor y, a veces, un ensayo crítico constituye en sí mismo una obra de creación” (135). A renglón seguido el autor ofrece, como lo hizo a todo lo largo de la obra, unos ejemplos de excelente crítica literaria. No obstante, es claro al advertir que dicha crítica no logrará capturar todo el universo de sugerencias y de posibilidades creativas que ofrece la ficción, de allí obtiene una conclusión importante sobre ella y sobre su objeto de estudio, veamos:

Porque la crítica es un ejercicio de la razón y de la inteligencia, y en la creación litera-

ria, además de estos factores, interviene, y a veces de manera determinante, la intuición, la sensibilidad, la adivinación, incluso el azar, que escapan siempre a las redes de la más fina malla de la investigación crítica. Por eso, nadie puede enseñar

a otro a crear; a lo más, a escribir y leer. El resto, se lo enseña uno a sí mismo tropezando, cayéndose y levantándose, sin cesar (136).

Ahora bien, ya expuestos todos estos elementos de lo que es en sí misma una obra literaria, y devolviéndonos al primer capítulo de esta poética, donde el autor se refiere muy tangencialmente a la recepción, se declara escéptico respecto al éxito literario, la venta de libros y el prestigio de autor, puesto que estos “a veces rehúyen tenazmente a quienes más lo merecerían y asedian y abruma a quienes menos” (12). Hago énfasis en este pasaje dado que la recepción de dicha obra y sus múltiples lecturas es

un asunto que desvela al autor italiano Umberto Eco. Efectivamente, se puede complementar la poética de Vargas Llosa con “Confesiones de un joven novelista” (Eco), donde el célebre semiólogo italiano define, en primer lugar, la pretensión de escribir novelas como “representar la vida con todas sus contradicciones. Poner en escena una serie de contradicciones, haciéndolas evidentes y conmovedoras” (Eco 13). El escritor piemontés es tajante al afirmar que, una vez publicada su obra, prefiere no intervenir en ninguna de las interpretaciones (y necesariamente en las críticas) que ella pudiere suscitar. La única razón válida que encuentra para que estas sean creadas es la urgencia, la necesidad de escribirlas, al respecto suscribe el viejo aserto según el cual el “genio es un diez por ciento de inspiración y un noventa por ciento de transpiración” (Eco 17). El autor acoge, indirectamente, muchos de los planteamientos de Vargas Llosa (los cuales, como el mismo peruano reconoce, vienen desde mucho antes) cuando inserta un fragmento de Los placeres de la imaginación de Joseph Addison, escrito en 1712: “Bien escogidas, las palabras tienen tal fuerza en su interior que una descripción a menudo nos da una idea más viva que la visión de las propias cosas” (Eco 26-27). En síntesis, el lenguaje novelesco, bien escogido, crea un mundo narrativo que se basta por sí solo y le ofrece al lector una recreación fidedigna y enriquecida de algo que probablemente no haya visto ni verá.

Volviendo al plano de la recepción y de las lecturas de las obras de ficción, Eco señala que:

Un texto es una máquina perezosa que desea implicar a los lectores en su trabajo, es decir, es un artilugio concebido para provocar interpretaciones (como escribí en mi libro *The Role of The Reader*). A la hora de interpretar un texto, es irrelevante preguntar al autor. Al mismo tiempo, el lector o la lectora no pueden ofrecer una interpretación cualquiera según su antojo, sino que tienen que asegurarse de que el texto, de algún modo, no solamente legitima una lectura determinada, sino que también la incita” (42).

Con la poética de Mario Vargas Llosa vimos de dónde surgen, de qué elementos se componen y cómo se elaboran los textos de ficción. Con Humberto Eco vimos las casi infinitas posibilidades de recepción y lectura que pudiere tener la literatura de ficción

En ese orden de ideas, el autor está afirmando que cada recepción, por subjetiva y específica que pudiera ser, recordando que el texto escrito es una multiplicidad y cada lector con seguridad hará énfasis en su lectura e interpretación en algunas de esas características distintas de otras lecturas. Al respecto el autor establece que “cualquier interpretación de un determinado fragmento es aceptable si se ve confirmada por otro fragmento del mismo texto (y debe rechazarse si ese otro fragmento la desafía)” (Eco 45). Así las cosas, el autor define dos tipos de lectores: un lector modelo, es aquel que elabora una o varias conjeturas acertadas acerca del texto, y los lectores empíricos, aquellos que “usan el texto como vehículo de sus propias pasiones, que pueden venir de fuera del texto o que el texto puede despertar por casualidad” (Eco 49).

En consecuencia, de la inmensa deriva de lecturas que presupone un aparato narrativo de ficción, más tratándose de un autor conoci-

do, traducido y leído en muchas lenguas como Eco, se puede concluir que no hay ni habrá una sola lectura y una sola recepción por parte tanto de la de crítica como de los lectores y, adicionalmente, también se puede afirmar, a modo de corolario, que tan ardua y fascinante como es la labor de escritura de un texto de ficción, así mismo puede ser la labor de lectura, un mismo lector puede hacer múltiples aproximaciones a un mismo texto, incluso es perfectamente viable y posible que ese lector funja tanto como lector modelo y como lector empírico al mismo tiempo; al igual que, como lo planteó en su poética Ernest Hemingway, un texto escrito –sobre todo si es de buena factura artística– no agota todas sus posibilidades en una sola lectura, incluso para el mismo autor lo expuesto en su texto, de sus múltiples posibilidades expresivas, de muchas de ellas quizás no fue consciente al momento de escribirlo. Eco lo puntualiza de esta manera: “A menudo, los autores dicen cosas de las que no son conscientes; solo después de recibir las reacciones de sus lectores descubren lo que han dicho” (Eco 53-54).

Con la poética de Mario Vargas Llosa vimos de dónde surgen, de qué elementos se componen y cómo se elaboran los textos de ficción. Con Umberto Eco vimos las casi infinitas posibilidades de recepción y lectura que pudiere tener la literatura de ficción. Ahora bien, si se me permite un salto cualitativo tal y como lo planteó el autor peruano y partiendo de una afirmación tajante de William Faulkner: “Un escritor necesita tres cosas: experiencia, observación e imaginación. Cualquiera dos de ellas, y a veces una puede suplir la falta de las otras” (Faulkner 178). A partir de allí y de uno de los primeros planteamientos de Vargas Llosa referidos en la presente nota, según el cual la vida personal del autor es la principal fuente de material para elaborar sus ficciones, me surgió el siguiente interrogante: ¿cuáles son los aspectos de la vida personal de cada autor que nutren sus ficciones y cómo? La respuesta que ensayé tiene que ver con tres elementos: lo leído, lo vivido y su imaginación.

Para el primer elemento, su acervo de lecturas, y partiendo del hecho incontrovertible



Foto: <http://www.morguefile.com>

de que un escritor de ficción tiene que haber adquirido obligatoriamente el hábito de la lectura, este nutrirá sus ficciones en lo referente a su forma. Esto quiere decir que, conforme vaya avanzando en el conocimiento de diferentes formas y estilos de escritura, irá adoptando sus primeras ideas, sus primeros esbozos, a las formas a las que más se ha acercado en su bagaje lector; desde allí comenzará a tratar de pergeñar sus primeras estructuras literarias claramente referidas a esos modelos antes estudiados. En este aspecto, el autor habrá de desarrollar algo que podríamos denominar como *astucia* para acomodar ese molde a sus propias historias de novel autor.

El segundo elemento —la experiencia vivida— dotará sus creaciones de *sentimiento*, en la medida en que logre insuflar a sus personajes del sentimiento adecuado para la acción dramática que está recreando y que lo haga de una manera lo más precisa estructuralmente hablando (no importa que dicha estructura esté evidentemente relacionada con el molde —estilo— del autor admirado e imitado). De esta manera la pieza tendrá la *forma expresiva* inicialmente buscada y, de la precisión entre lenguaje y contenido más la astucia con que estén narradas las acciones, dependerá que la obra esté bien ubicada en el mundo de la ficción. Resumiendo, las vivencias del autor le otorgan elementos que puede convertir en ficciones, se puede limitar a calcar esas vivencias en palabras con lo cual la pieza seguramente estará bastante acotada y mediatizada por los hechos, en cambio y por lo general, las mejores historias son aquellas en las que el elemento autobiográfico es apenas parte de las mismas, en ese caso se trata de sentimientos y emociones bien ilustrados a través de acciones ficticias que la mente del autor estructuró para decir algo en particular.

La imaginación del autor, como elemento preponderante de su creación literaria, es el elemento que dota la ficción de contenidos y de ideas. Aquí es básico que el autor, además de ella, tenga o desarrolle una buena capacidad de *asociación* para que enlace con gracia y discreción la ficción (aquí me refiero a que de una escena a otra, independiente de su cercanía o lejanía geográfica, temporal, sentimental o narrativa, el enlace sea fluido y persuasivo, que dé la sensación de unidad y continuidad dramática). También es bueno anotar que, en la gran mayoría de los casos, la posición del autor frente a lo que escribe irremediamente saldrá a flote, sus apoyos o sus rechazos, sus obsesiones, pasiones o aversiones de alguna manera saldrán a relucir, lo que no quiere decir que esto amerite o demerite la obra, todo dependerá de la calidad y de la pericia narrativa. En este aspecto de nuevo una buena provisión de lecturas, de recursos narrativos y de elementos técnicos asimilados a través del trabajo constante, le aportarán al novel autor un buen margen para utilizar con astucia narrativa los elementos de ficción que le aporta la imaginación, las lecturas y su vivencia personal.

Ahora bien, en lo referido exclusivamente a la elaboración de las ficciones, al acto de creación literaria, todos los elementos anteriormente descritos en todas las poéticas y en nuestro pequeño ensayo poético operan en la medida en que la escritura se haga realidad, es decir, toda teoría solo puede actuar, o sea convertirse en un elemento de crítica y contraste, respecto a un texto ya elaborado. Desarrollar una ficción con base en una planeación técnica y una suma teórica de cualquier índole, solo arrojará, de acuerdo con nuestra propia experiencia y las poéticas estudiadas, elaboraciones abstractas carentes de vida.

Referencias

ECO, UMBERTO, *Confesiones de un joven novelista*. Bogotá: Ed. Lumen, 2011.

FAULKNER, WILLIAM, *El oficio de escritor*. México: Ed. Era, 2006. 168-184.

VARGAS LLOSA, MARIO, *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Ed. Alfaguara, 1997-2011. ■

