



Mostrar y decir

Phillip Lopate

El arte de escribir no ficción

phillip lopate
mostrar y decir
EL ARTE DE ESCRIBIR NO FICCIÓN

Traducción
Amado Diéguez

ALBA

Introducción

Debo aclarar desde ya que me considero tanto profesor como escritor. No es solo que buena parte de mis ingresos provengan de la enseñanza, sino que, además, dar clases me parece un reto fascinante, y nutre mi intelecto –y mi escritura, por supuesto–. Para muchos de mis compañeros en la literatura, la enseñanza es una ocupación menor; la practican porque hay que pagar el alquiler, o hasta que puedan vivir solo de royalties y adelantos. Por mi parte, creo que seguiría dando clase incluso aunque me tocara la lotería. Me he dado cuenta de que necesito ofrecer respuestas inmediatas a las preguntas que me plantean los alumnos y sus manuscritos, con independencia de que luego pueda sentir que me estoy marcando un farol más o menos llamativo. Me intriga tanto que alguien se resista a mis recomendaciones... Puesto que tiendo a dudar de mí mismo y de mis conocimientos, los que cuestionan mis preceptos me inspiran cierta simpatía, aunque eso no impida que yo siga ofreciendo mis consejos.

Desde que apareció mi antología *The Art of the Personal Essay* [El arte del ensayo personal], me consideran, con razón o sin ella, un adalid del ensayo y de la «no ficción creativa» o «no ficción literaria» en general (llámela el lector como quiera). Me han pedido que hable en los campus, que dé conferencias por todo el país, e invariablemente me han hecho ciertas preguntas –formales, estratégicas y éticas– que parecen derivarse de una ansiedad, o perplejidad, cada vez más insidiosa. Algunas de esas preguntas se refieren

a la frontera entre ficción y no ficción, o a la libertad para adornar o directamente para inventar lo que he dado en llamar «asuntos de ley y orden». Cuando surgió el debate, mi primer impulso fue alzar los brazos y decir que toda esa controversia se nos ha ido de las manos y ya me aburre, porque no habla del lugar donde yo habito como autor de no ficción (en la urgencia de redactar la frase siguiente con tanto estilo y reflexión como sea capaz). Pero he comprendido que esa reacción neutral por mi parte es hipocrítica, porque lo cierto es que sí tengo una opinión formada sobre esa materia. De modo que lo que he hecho en estas páginas es tratar de explicarme, aunque espero que quede claro que escribo de lo que me funciona a mí, y no necesariamente a nadie más.

Hay también asuntos espinosos sobre si es ético escribir acerca de otras personas, particularmente si esas personas son parientes, colegas o amigos íntimos. Luego están las cuestiones de la técnica, como la forma de convertirse en personaje, cómo terminar un ensayo y, por último, cómo desarrollar la capacidad de elaborar una página entretenida y original. El título del libro, *Mostrar y decir*, alude directamente a este último problema, y cuestiona el cliché de tantos talleres de escritura, «No me cuentes nada, expón tus argumentos». Porque estoy convencido de que ambas cosas, decir, o exponer, y contar, o relatar, son necesarias en la no ficción.

He llegado a esa convicción gracias a la lectura de viejos autores: los grandes memorialistas, ensayistas, críticos, biógrafos e historiadores del pasado. En cierto sentido, defendiendo aquí las históricas prerrogativas de la no ficción literaria, que hay que seducir y encantar por medio de una voz que tenga más de un registro, que pueda contar una anécdota, ser seria y burlona por turnos y sea capaz de desentrañar un enigma. Mi mayor inclinación como autor es la historia,

quiero decir, busco enlazar lo que se escribe hoy con el rico filón del pasado. Mi creencia más profunda como profesor es que los futuros ensayistas literarios pueden encontrar muchas soluciones en la biblioteca. A tal fin, he incluido aquí una larga lista de libros ejemplares viejos y nuevos. También he incluido una serie de estudios de campo – Charles Lamb, William Hazlitt, Ralph Waldo Emerson, James Baldwin y Edward Hoagland– que exploran cómo funciona en la práctica la teoría de la no ficción.

Algunas de estas obras son piezas de encargo: quizá empezaron siendo conferencias, contribuciones a alguna antología, hasta columnas de la revista *Creative Nonfiction*. Pero todas tratan de responder a la misma y candente cuestión: ¿cómo escribir no ficción literaria para que resulte inteligente, satisfactoria y atractiva?

De manera que ¿a quién va dirigido este libro? Al nivel más básico, a mí mismo, para que pueda ordenar mis pensamientos sobre estos asuntos, y a otros autores de no ficción con similares preocupaciones. También, sin duda, a otros profesores de no ficción y, espero, a los estudiantes de másteres en no ficción. Y a eso que Virginia Woolf llamó «el lector común», no un crítico ni un erudito, sino alguien que «lee por placer más que buscando alguna enseñanza o por enmendarles la plana a los demás». También a los profesores de las escuelas de composición y escritura creativa, y a sus alumnos. Pero no solo a ellos, porque las raíces de la práctica pedagógica llegan hasta los institutos e incluso hasta los colegios, donde a los profesores se les pide cada vez más que inculquen en sus pupilos la capacidad de escribir no ficción con eficacia.

Compadezco a esos profesores. A los alumnos de tercero se les pide ahora que escriban sus «memorias», invitación que sonaría risible si en realidad no fuera sensata. Nunca es demasiado pronto para conocerse, para empezar a interro-

gar la experiencia de cada uno. El compendio de tales esfuerzos es la temida Common Application, esa reseña autobiográfica que tantas universidades anglosajonas exigen a sus nuevos estudiantes antes de aceptarles en sus aulas. Por un lado, esa reseña, que ahora llaman Common App, estimula a los bachilleres a encontrar una voz firme, sugerente y singular, enmarcada en la tradición clásica del ensayo autobiográfico. Por otro lado, el programa de estudios que hoy se aplica en los colegios e institutos hace hincapié en la necesidad de elaborar trabajos argumentativos, esos que plantean una tesis y la defienden. ¿Cómo, entonces, encontrar el equilibrio justo entre el aventurero espíritu de una redacción exploratoria que le sigue la pista a la conciencia del autor y tal vez conduzca a sorprendentes y originales revelaciones y la necesidad de justificar una argumentación lógica? Estos problemas no son irreconciliables, como trato de demostrar en el capítulo «El ensayo: ¿exploración o argumentación?».

Créame, me emociona que los profesores de enseñanza primaria y secundaria empiecen a poner el énfasis en la escritura ensayística. Pero ya me emociona menos que eso signifique sacrificar una parte del programa de estudios que antes se dedicaba a la escritura de cuentos y poemas. Ambos géneros, aparte de su innato valor cultural, pueden ser cruciales para refinar una prosa ensayística flexible: la ficción, porque agudiza el sentido del personaje y la línea narrativa, la poesía, porque fomenta la concisión, la dicción cuidadosa y el uso imaginativo de imágenes y metáforas.

Tengo también sentimientos encontrados sobre cierta aproximación rígida y mecanicista a la evaluación de ensayos y reseñas. Existen métodos automatizados para calificar los trabajos y redacciones de los adolescentes, métodos que premian las frases largas, la complejidad sintáctica, el uso de conectores como «sin embargo» o «por lo demás»;

y es fantástico, sin duda, pero esas valoraciones robóticas carecen de sensibilidad para calibrar el pensamiento original, la capacidad de expresar emociones, la honestidad. No solo deberíamos enseñar a los chicos a defender una tesis o a usar palabras cultas, sino también a desarrollar un pensamiento crítico –a pensar contra sí mismos–, para lo cual quizá necesitemos abandonar una argumentación original o bien hilada en pos de una digresión fructífera o de una ambivalencia contradictoria. En definitiva, a la pragmática justificación de aprender a escribir no ficción con eficacia, habría que añadir un renovado respeto por las tradiciones literarias que nos descubra nuevas y extraordinarias vistas llenas de profundidad, complejidad y experimentación estilística. Tengo la esperanza de que el presente libro contribuya a orientar el diálogo en esa dirección.

1. El oficio de la escritura personal

EL ESTADO ACTUAL DE LA NO FICCIÓN

Se dice a veces que la no ficción pasa por un resurgimiento, o por una crisis de identidad, o, quizá, por las dos cosas a la vez. No es nada nuevo. Remitámonos simplemente a su nombre, que la define por lo que no es, como el Anticristo, la antimateria o la *Uncola*¹. En los veinte últimos años se han hecho intentos de investirla de cierta dignidad añadiéndole el término «creativa» y ahora hablan de «no ficción creativa». Pero es lo mismo que decir «buena poesía», nadie quiere escribir no ficción no creativa. Yo prefiero un término de resonancias más tradicionales: *no ficción literaria*; aunque he de admitir que lo de «literaria» también tiene mucho de autobombo gratuito. La jactanciosa inseguridad de la disciplina refleja la condescendencia con que la mira el mundo literario. Todos los años se anuncian las becas MacArthur, Whiting, Rona Jaffe, Lannan y Prix de Rome, y en ellas aparece una saludable lista de poetas y novelistas en la que solo figuran, si llega, un par de autores de no ficción. ¿Cuál fue el último escritor de no ficción que recibió el Nobel?² Lo habitual es que las colecciones de ensayos personales, aunque pertenezcan a maestros consolidados como Edward Hoagland, Nancy Mairs o Joseph Epstein, queden relegadas a la columna «Otros libros», como si el género no fuera más que una finta para no escribir un libro de verdad.

Quienes enseñamos escritura creativa en las universidades sabemos que en el principio Dios creó la Ficción y la Poesía, y vio que eran buenas, y que luego algunas plañideras e inadaptados satánicos empezaron a solicitar cursos de no ficción. En mis visitas a los campus de toda Gran Bretaña se me acercan estudiantes sigilosamente, como si fue-

ran miembros de las primeras sectas cristianas, y me cuentan de sus luchas y anhelos por graduarse en su primer máster de escritura creativa con una tesis de no ficción, y que el máster se lo suelen conceder de mala gana, como si solo fuera un visado temporal y no un auténtico pasaporte. Los autores de no ficción son los extranjeros residentes de la universidad.

Pero, curiosamente, el número de matriculaciones no solo no se ha mantenido sino que ha aumentado en los últimos años. Al principio atribuían el interés de los alumnos a algo llamado «la moda de las memorias» (adviértase que algunos tienen el atrevimiento de tachar el interés por la prosa autobiográfica, una de las prácticas literarias más antiguas y complejas, de simple novedad de última hora), pero cuando el furor comercial por las memorias se calmó, los estudiantes y graduados en escritura creativa seguían buscando talleres de no ficción. Yo creo que el motivo principal está en que muchos alumnos abordan con más confianza el relato de su vida que el de otra vida imaginada. Creen que tienen poca imaginación y que, por tanto, están mejor equipados para la no ficción. Ya se llamarán luego a engaño, cuando descubran que hace falta tanta imaginación para elaborar un orden y un contexto coherentes con las experiencias vividas, amén de una personalidad interesante para contarlas, como para inventar una historia. Entretanto, el error de pensar que la no ficción es más fácil da sus frutos y atrae candidatos a una tarea por lo demás bastante peliaguda.

A menudo, tan pronto el aspirante a autor de no ficción se inicia en la práctica del oficio, surge una especie de «envidia de la ficción». Y no es sorprendente considerando el mayor prestigio de la ficción en el panteón literario. Pero aunque se contente con el inferior estatus de la no ficción, sin duda el estudiante se topará en su camino con esos

profesores de escritura creativa que, por ejemplo, le dirán: «Páselo todo a escenas», o «Use muchas imágenes y detalles sensitivos», o «Evite las generalidades». Aquí, las técnicas y normas del taller de relato corto, más elaboradas, llevan bastante ventaja a la pedagogía aún en evolución de la no ficción. El motivo es simple: se las puede incluir en cualquier texto. Y en caso de duda: escriba una escena. Porque muchos profesores de no ficción se forjaron en la ficción y llevan esas normas grabadas a fuego. Uno de los líderes de la no ficción, Lee Gutkind, ha afirmado incluso que la meta de la no ficción creativa es «tratar de escribir la verdad y que se lea como un cuento o una novela». Donna Seaman le hizo una entrevista y dio esta definición: «La no ficción creativa permite al autor el empleo de técnicas literarias que normalmente solo emplean los autores de ficción, como el planteamiento de escenas, las descripciones, el diálogo, la acción, el suspense, el argumento. Todos esos elementos, sobre los que se estructuran novelas y relatos magníficos, permiten al autor de no ficción contar historias verdaderas de la forma más dramática y cinematográfica posible. Eso es la no ficción creativa».

No pretendo empezar una pelea, porque en algunos aspectos coincido con Gutkind: si quiere decir que cualquier pieza de no ficción debería tener argumento, suspense y una fuerte caracterización –incluso desarrollo de personajes en el caso de una memoria–; si quiere decir que el autor de no ficción debe ser consciente de estar construyendo un artificio; estoy de acuerdo. Pero si quiere decir que el escritor de no ficción debería trasladarlo todo a escenas con diálogo y regarlo todo de detalles sensitivos para que el texto se lea tan «cinematográficamente» como sea posible mientras se mantiene alejado del análisis y la reflexión porque son cosas demasiado académicas o «abstractas», pues no estoy de acuerdo.

Aunque comparten fronteras, la experiencia de la ficción no se parece en nada a la de la no ficción. En el relato o la novela tradicionales se abre un espacio en el que el lector desaparece en la acción hasta el punto de llegar incluso a olvidarse de que está leyendo. En la mejor no ficción, me parece a mí, el lector es consciente en todo momento de asistir a los esforzados trabajos de una inteligencia viva y ágil. En la no ficción, la línea argumental se construye a partir de los giros y revueltas de un proceso mental que se va desplegando ante nuestros ojos. Esto es sin duda cierto para el ensayo, pero también lo es, creo, para la no ficción clásica en general –la escriba Tucídides, Pascal o Thomas Carlyle–, que sigue un principio organizador que se puede resumir así: «Seguirle la pista a la conciencia del autor».

Lo que hace que quiera seguir leyendo un texto de no ficción es el encuentro con una cabeza sorprendente y bien amueblada que se enfrenta al desafío de cada nueva frase, párrafo y problema temático que ella misma se va planteando. El otro elemento para seguir leyendo no ficción con alegría y buen ánimo es un estilo evolucionado, entretenido y elegante, o, al menos, intencionadamente literario. La presión del estilo debe notarse en cada párrafo. «Pensamiento más estilo igual a no ficción de calidad», podría ser otra manera de formularlo.

Para mí, la gran aventura de leer no ficción es seguir, como yo digo, a una mente verdaderamente interesante e impredecible en su lucha por enredarse y desenredarse en un problema espinoso, o tal vez frívolo pero que se vuelve complejo al tropezar con una cabeza sofisticada. La reflexión de George Orwell acerca de su ambivalencia ante Gandhi, la meditación de Robert Benchley sobre su propio rostro, Seymour Krim cuando habla de su fracaso, Susan Sontag sobre lo *camp*, Stendhal del amor, Montaigne de la experiencia, Norman Mailer de sexo, Virginia Woolf de la

habitación propia, Loren Eiseley de las avispas, Edmund Wilson de la evolución del pensamiento socialista, Charles Lamb de las parejas casadas, Joan Didion de las migrañas, William Gass del color azul... Ninguno de estos ejemplos se lee como relato corto o guión; se leen como lo que son: gloriosas excursiones del pensamiento. He mezclado a propósito tratados del tamaño de un libro con ensayos más breves para reforzar mi punto de vista de que la búsqueda de la conciencia no es prerrogativa del ensayista del *sprint* personal. De hecho, la conciencia tiene algo casi infinitamente extensible –cosa que da miedo–. Una idea lleva a otra y luego a otra y a otra, y sin darte cuenta te plantas en el millar de páginas, como ya le pasó a Robert Burton con *Anatomía de la melancolía*.

George Steiner escribió un ensayo titulado «Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento». La primera razón es que «el pensamiento es infinito», aunque como está expuesto a la duda o (por emplear las palabras del propio Steiner) a «una contradicción interna para la que no hay solución», es de una «infinitud incompleta». La segunda razón es que el pensamiento es incontrolado, involuntario y caótico. La tercera es que nos aísla: nadie nos puede leer la mente ni nadie puede pensar nuestros pensamientos. (Nótese, por cierto, que cada una de las razones que Steiner da para la tristeza del pensamiento podría igualmente ser un motivo de júbilo.) Al mismo tiempo, dice Steiner, aunque el pensamiento separa al individuo de los demás, casi todo lo que un individuo piensa es banal y poco original, es decir, lo peor de ambos mundos. La cuarta razón que da Steiner es que se produce una colisión inevitable entre las demandas racionales de que el pensamiento tenga un significado verdadero y verificable y la tendencia del lenguaje a sugerir significados múltiples, ambiguos, evasivos. La quinta razón es que el pensamiento es increíblemente an-

tieconómico; hasta Einstein dijo que solo había tenido dos ideas originales en su vida y que el resto era escoria. La sexta razón de que el pensamiento nos ponga tristes es que por él tenemos fantasías y expectativas poco realistas que luego la realidad frustra o decepciona. Séptima razón: no podemos parar el pensamiento, sigue adelante sin cesar, como el corazón, y esconde tanto como revela. Octava razón: pensar nos hace extranjeros los unos de los otros, evita la empatía (me parece que en este punto Steiner empieza a repetirse). Novena razón: la enorme disparidad entre la gente lista y los simples, y la casi imposibilidad de enseñar a pensar con originalidad, que conduce al elitismo y a profundas injusticias sociales. Y la décima razón, como podría decir David Letterman: la capacidad del pensamiento de demostrar sus límites tan pronto como uno empieza a darles vueltas a las cuestiones importantes, como el Ser, la Muerte o Dios, cosa que nos conduce bien a un palabrero agnosticismo bien a un peligroso fundamentalismo religioso.

No quiero desmoralizar a nadie, no, al menos, más de lo estrictamente necesario. Mi punto de vista es simple: sugerir que es posible que en la cultura mayor, así como en la subcultura específica de la no ficción, nos estemos alejando de las complejidades del pensamiento o de la conciencia por comprensibles pero innobles razones. Si pensar en la página nos pone tristes³, ¿por qué íbamos a hacerlo? Si todos esos puntos y coma, ideas y cláusulas contrapuestas nos enlentecen y nos evitan placeres más táctiles como los detalles sensitivos, el diálogo vivaz y las escenas de imaginación cinematográfica, ¡al cuerno con ellos!

Se me ocurre otra razón, que Steiner no menciona, de que el pensamiento nos ponga tristes: la posible sensación de saber demasiado, o de saberlo demasiado pronto, que es la culpa con que carga la precocidad. Los niños se adap-

tan a las expectativas que los adultos tienen de ellos y se portan como niños, pero, en el fondo, tal vez no se tengan por seres tanto inocentes como confusos. Crecí con la sensación de que una parte de mí falseaba el hecho de ser niño; tenía la sensación de ser ya un alma vieja. Mucha gente siente lo mismo, particularmente los que luego de mayores nos hacemos escritores.

La conciencia hace que nos demos cuenta de que estamos escindidos, hechos de componentes dispares y contradictorios. Cuando los niños a los que pillamos portándose mal, insisten: «Yo no tengo la culpa»; ¿qué quieren decir exactamente? Una parte de ellos sabe muy bien que sí tienen la culpa, pero otra parte cree que no, porque la culpa es de un mundo construido tan defectuosamente que les tienta a hacer cosas malas. Quizás quieran creer que son angelitos inocentes, como dicen los adultos que son –también les dicen que Papá Noel es real–, el problema es que ya son conscientes. Y la culpa y la vergüenza provienen de la conciencia, más que de hacer el mal. El narrador de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, afirma: «La conciencia es una enfermedad». Por supuesto, el Hombre del Subsuelo estaba orgulloso de su conciencia enferma y no le habría importado contagiar a los demás.

Ahí está el miedo a «rumiar» un problema. ¿Qué puede hacer el pensamiento, una vez se pone en marcha, para saber cuándo hay que parar? «Pienso, luego existo» se convierte en «Puesto que estoy pensando, debo de estar vivo». Reflexionar se transforma en una forma mágica de evitar la muerte; en «El entierro prematuro», Poe dramatizó la dimensión gótica del pensamiento.

Pero si el pensamiento nos aísla, también nos cura y consuela. Con mi propia literatura trato de decir, entre otras cosas: «Esto es lo que pienso, así que no te sientas tan culpable de lo que piensas tú. Si tienes pensamientos perver-