

que pasar años hasta que yo misma supe tratarlo: ¡en las tareas éticas que ocupan toda una vida, el yo avanza siempre renqueante! Como observaba el dramaturgo alemán Heinrich von Kleist, «No somos nosotros quienes sabemos; el conocedor es, primordialmente, cierto estado en el que nos encontramos».¹ La resistencia nos permite, mejor que cualquier otro instrumento, retroceder a trompicones abandonando la ambición estéril y las metas erróneas para entrar en el vacío que nos lleva directamente a ese fértil estado de conocimiento.

Como escribí en la primera versión de este libro, han sido muchos los colegas que me han aconsejado y dirigido hacia ejemplos concretos; siempre que me ha sido posible, he dado fe de su ayuda en las notas al texto. Me han sido especialmente provechosos todos los volúmenes de la colección de la *Paris Review's Writers at Work*, que constituye, sin duda alguna, el material más valioso (si no el único) de que disponemos para conocer los hábitos de trabajo de los escritores del siglo xx. Alan Andres, de la editorial Houghton Mifflin, ha contribuido con entusiasmo y energía a la preparación de la segunda edición. Estoy, en fin, enormemente agradecida a todos aquellos lectores que me escribieron con tanta elocuencia tras la aparición de la primera. ¡Ojalá que sus vidas y escritos hayan prosperado en los años transcurridos!

6 de agosto de 1992

1. Heinrich von Kleist, «On the Gradual Formation of Ideas in Speech», de: *An Abyss Deep Enough*, ed. y trad. Philip B. Miller, Nueva York: E. P. Dutton, 1982, p. 222.

1

QUÉ SIGNIFICA EL BLOQUEO DEL ESCRITOR

Es imposible hacer nada, si no se encuentra resistencia.

JEAN COCTEAU¹

El fenómeno conocido como bloqueo del escritor —la incapacidad temporal o crónica para poner palabras en el papel— se considera casi de manera universal una experiencia indeseable, por no decir terrible, en grado sumo. Se la ha denominado «la frustración antinatural de lo que lucha por llegar a ser pero no lo consigue» (Tillie Olsen);² «el penoso ejemplo de una larga incubación que no produce un pollo» (George Eliot). Un sinnúmero de artistas se ha lamentado de los tormentos de ese estado que puede golpear al veterano experimentado tan imprevisiblemente como al principiante.

Cuando los escritores no escriben, tienden a pensar de sí mismos de varias maneras, todas malas. Son —ésa es su idea— holgazanes, haraganes indisciplinados, fracasados, cobardes fraudulentos, unos inútiles. La lista de descalifica-

1. Jean Cocteau, entrevista, *Writers at Work. The Paris Review Interviews*, serie 3.^a, ed. George Plimpton, Nueva York: Penguin Books, 1978, p. 67.

2. Tillie Olsen, *Silences*, Nueva York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1978, p. 6; George Eliot, *Middlemarch*, Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1962, p. 275. Para un análisis del origen de la expresión «bloqueo del escritor» en el movimiento psicoanalítico del siglo xx, ver Zachary Leader, *Writer's Block*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1991.

ciones se extiende hasta el gélido infinito. Sin embargo, la incapacidad temporal para escribir —o, según los casos, para realizar cualquier empresa creativa— no es en sí nada malo. Si se interpreta adecuadamente, el bloqueo es lo mejor que puede sucederle a un escritor. La resistencia es un regulador esencial del proceso creativo, pues nos obliga a dejar en suspenso nuestros planes y a reconsiderar la naturaleza de nuestra relación con las fuerzas creativas existentes en nuestro interior, fuerzas que son auténticos dones y de las que disponemos por gracia y no por posesión.

El primero de los muchos malentendidos corrientes acerca del bloqueo del escritor consiste en considerarlo un estado neutro. Lo cierto es que no se trata de una condición pasiva, sino de una reacción agresiva, de un grito profundo del inconsciente que llama la atención sobre el hecho de que algo no encaja. *El problema no es el bloqueo en sí*, que es una señal para que ajustemos nuestra manera de abordar el trabajo. Al aceptar y responder al mensaje del bloqueo, el escritor madura y recibe la bendición del yo inconsciente, esa parte del psiquismo que no nos es directamente accesible y donde se inicia la empresa creativa y muchísimas otras cosas.

El poeta Stanley Kunitz dijo: «El inconsciente crea, el ego prepara la edición». Es una manera sencilla de contemplar la relación compleja entre ideas e imágenes, que parece provenir de ningún lado —es decir, del inconsciente—, y la configuración que el yo consciente, o ego (utilizo estos términos indistintamente), les da una vez surgidas. La resistencia procede de ese mismo territorio ignoto del interior del yo; es un bloqueo interpuesto entre el yo consciente y sus fuentes de material situadas en el inconsciente.

Los escritores que se consideran incapaces de producir han tomado la decisión de no escribir, pero no la experimentan como tal. Perciben su resistencia como una barrera externa impuesta, surgida por sí sola. Pero el hecho de que el bloqueo parezca ser involuntario significa únicamente que el origen de la resistencia es no consciente; se halla, por así decirlo, al otro lado de la barrera. Lo que denominamos bloqueo del es-

critor es una decisión de la totalidad de la persona, realizada fuera del área de control del ego. Aunque puede ser activada por diversos estímulos internos o externos, la función vital que cumple el bloqueo del escritor durante el proceso creativo es constante: *la incapacidad de escribir significa que el yo inconsciente está vetando el programa exigido por el ego consciente*. Aunque parezca que nos identificamos totalmente con ese lado nuestro que dice sí, otro lado está diciendo no con energía aún mayor.

¿Y por qué dice no? ¿A qué se debe esa obstinada falta de cooperación? Nuestros egos, sumidos en la desesperación, elaboran docenas de razones, casi siempre en propio menoscabo, para explicar por qué la creatividad se niega a fluir. Sin embargo, estas acusaciones estereotipadas, como la de la «procrastinación», el aplazamiento, están muy lejos de la verdad. La clave del dilema no se encuentra en un fallo de la fuerza de voluntad —los escritores bloqueados suelen tener más voluntad de la que en justicia les correspondería—, sino en la relación que hemos cultivado con nuestro yo inconsciente. Se trata del desagradable momento en que aprendemos que ese reino interior invisible, pero del que nos es imposible deshacernos, gobierna ateniéndose a sus propias prioridades, que no son siempre, ni siquiera muy a menudo, las mismas que determinamos conscientemente. Si quebrantamos involuntariamente una de esas reglas desconocidas, la comunicación entre los dos reinos, el interno y el externo, queda implacablemente interrumpida y no puede producirse el acto creativo.

Tampoco sirve de nada abrírnos paso por la fuerza a través de esa resistencia. Imaginemos el inconsciente como una especie de Suiza, un pequeño y resistente país con fronteras bien defendidas y reservas fiscales al parecer ilimitadas. Las invasiones y los golpes de Estado no traspasan su frontera. La respuesta correcta al bloqueo del escritor consiste en no introducirse por la fuerza, sino en instaurar relaciones diplomáticas civilizadas con un Estado autónomo que ha demostrado claramente no ser susceptible de coerción. Se trata de un pro-

ceso meticuloso de negociación humana que puede durar un tiempo muy largo.

¿Cómo llevará a cabo el escritor la delicada labor de ponerse y mantener una buena relación con el inconsciente? Antes de brindar ciertas sugerencias, ofreceré una breve digresión sobre la naturaleza de la creatividad y sus vínculos con cierto sentimiento de valía.

AUTOESTIMA Y CREATIVIDAD

Corazón mío, déjame seguir siendo compasivo;
déjame llevar una vida amable y caritativa con mi
triste yo; y que esta mente torturada no viva bajo
el constante tormento de esta mente torturante.

GERARD MANLEY HOPKINS³

¿Qué es la creatividad? Ante todo, es juego, la fresca espontaneidad del niño que espera seguir escribiendo, pintando, componiendo o realizando cualquier otra labor artística.

La mayoría de las personas creativas, y la mayoría de la gente en general, recuerda su infancia como una época en que se lanzaba inconsciente e incondicionalmente a todo tipo de esfuerzos creativos: dibujar, contar cuentos, modelar con arcilla; cualquier cosa que cayera en sus manos. Y, sobre todo, no experimentaban ninguna resistencia ante el juego, sino sólo el placer intenso, acrítico, sin mezcla e inefable del *homo faber*.

Una de las razones de que la idea del niño se haya convertido en emblema de la espontaneidad, la simplicidad y la honradez es que compensa de una sobrecarga de pensamien-

to analítico y orientado hacia el ego. Quienes temen que se trate de una elaboración sentimental y antiintelectual tienen en parte razón y están equivocados en parte. El hecho de que no dispongamos todavía del lenguaje para describir con precisión el funcionamiento del inconsciente sigue prestando fuerza a la idea del niño como medio de complementar y reforzar el pensamiento racional sin repudiarlo. De ese modo, queda en nuestro interior esa magnitud con la que tratar y a la que integrar y que consideramos útil imaginar como un niño.⁴

Existe, evidentemente, una diferencia tremenda entre los productos del arte y los de la expresión personal. No obstante, el manantial de ambas actividades es el mismo. Los escritores que desean recobrar ese espíritu jubiloso del que extrae su energía el duro trabajo de la empresa creativa deberán tener la humildad de reconocer, ante todo, que quizá se hayan olvidado de jugar. Por suerte, no es tan difícil volver a aprender. Simplemente hay que comenzar a pensar como un niño. Si deseo jugar, ¿aguardaré al descanso semestral o a las vacaciones de verano? ¿Esperaré hasta trasladarme al campo, lejos del tráfico ruidoso? ¿A que mis hijos hayan crecido? No es probable. El niño que hay dentro de mí exige perentoriamente: «Deseo divertirme ahora. No quiero esperar y no sé por qué habría de hacerlo». Visto desde esta perspectiva, la procrastinación no significa más que un aplazamiento del placer, del placer que se puede obtener del acto lúdico de la creación.

Más aún, ningún niño quiere divertirse sólo durante unos ratos libres, tomados precipitadamente. Cuando quiero jugar, deseo hacerlo durante una hora, si no son cuatro o cinco. Si no dispongo de al menos una, no me siento vivo. Y lo necesito a diario. No dejo en suspenso mi alma y mi alegría a la

3. Gerard Manley Hopkins, poema 69, *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, 4.^a ed., Londres: Oxford University Press, 1967. Estoy en deuda con Carolyn Kizer por encaminarme hacia este poema de Hopkins y hacia Stevie Smith.

4. Ver, por ejemplo, George Boas, *The Cult of Childhood*, Londres: Warburg Institute, 1966. Para una visión seria de la metáfora del niño en conjunto, ver James Hillman, «Abandoning the Child», en *Loose Ends: Primary Papers in Archetypal Psychology*, Zúrich: Spring Publications, 1975.

espera de la futura materialización de algún vago paraíso. Si espero cinco meses o cinco años para pasármelo bien —tanto si se trata de trepar a un árbol como de correr por la playa o escribir—, mis músculos estarán rígidos y ofrecerán resistencia. Habré asfixiado mi deseo espontáneo de jugar al no darle rienda suelta de manera inmediata y continuada.

Se plantea aquí un importante principio. La disciplina creativa surge del placer, no de la tiranía sobre uno mismo ni de la autocrítica. Las personas con una fuerte tendencia natural a hacer lo que les gusta tienen la mayor probabilidad de ver en la disciplina una responsabilidad fácil de asumir. Su absoluta necesidad de satisfacerse es el sólido cimiento que los sustenta durante los largos y tediosos años de aprendizaje y esfuerzo que conlleva una vida artística.

Quererse a sí mismo —por oposición al narcisismo de estar enamorado de uno mismo, con todas las inseguridades concomitantes— es una de las tareas de la vida más difíciles de dominar. Debemos amarnos a nosotros mismos para entregarnos a la espontaneidad lúdica del acto creativo. Una persona que se menosprecie tendrá dificultades para mantenerse rigurosamente en la senda del placer y oponerse a las seductoras llamadas de imperativos carentes de vida, rígidos y autoimpuestos.

Tras haber sobrevivido a los traumas de la niñez y las crisis de identidad de la adolescencia, cuando la aversión propia alcanza tradicionalmente su cenit irracional, la mayoría encontramos algo merecedor de aprecio en nosotros mismos. No obstante, la admisión de unos modestos méritos no es sinónimo de autoestima, como tampoco lo es el mero orgullo por lo realizado. Los escritores son realizadores y los realizadores son personas constantemente apreciadas —y que, por tanto, se aprecian a sí mismas— por lo que hacen, no por lo que son. En medio de la noche, cuando toda una vida de logros se reduce a las lastimosas payasadas de un poni amaestrado, la ausencia de un verdadero sentimiento de valía se puede ver con toda claridad. Es frecuente que, por nuestra condición de adultos, hayamos aprendido a ocultar, por un mero impulso

de protección, las dimensiones de nuestro propio malestar; en nombre de la modestia y el sacrificio personal, pasamos directamente a maltratarnos.

La autoestima, como la propia escritura, no es un estado estático sino un acto que requiere energía moral positiva. Es una de las obligaciones y uno de los goces potenciales de la condición humana. Como el bloqueo del escritor, la ausencia de amor no es tampoco un estado neutro; y, puesto que la naturaleza detesta el vacío, la antítesis del amor pasará a llenar ese espacio no ocupado. Ahora bien, el odio a uno mismo es una fuerza a la que debemos oponernos con firmeza, sin rendirnos a ella jamás. El único resultado de ceder a la voz interior cargada de odio que nos susurra sin cesar: «No eres bueno», es la desesperación.

Pero, en concreto, ¿por qué hay que amarse para escribir? Porque la escritura, como las demás artes, es un proceso fluido, dinámico; en el acto creativo no hay nada rutinario ni mecánico. Carl Jung cita un precepto de la alquimia medieval: *Ars requirit totum hominem*, «El arte requiere la totalidad del hombre». Estar disponible por entero significa que, durante el acto creativo, debemos mantenernos en contacto regular con los matices y humores variables de una considerable parte del psiquismo. Este contacto volátil y en constante reajuste con el yo constituye la esencia de la espontaneidad; y es lo opuesto al control.

Un escritor que, cada vez que establece contacto profundo consigo mismo, bebe de un gran depósito de odio hacia sí mismo, no persistirá, probablemente, en un estado de comunión con su yo. Al contrario, se encontrará misteriosamente «bloqueado». Lo que sucede en realidad es un poco más complicado: en una fracción de segundo, el escritor ha puesto en pie el bloqueo —es decir, se ha apartado de la comunión consigo mismo necesaria para realizar un acto creativo— para protegerse de la fulminante ráfaga de odio que sopla desde su interior. El denostado bloqueo es, en realidad, una forma activa de autoprotección (primitiva, sin duda, pero, a fin de cuentas, una reacción ante una emoción aún más primitiva).

Por otra parte, la persona que niega a sabiendas la existencia de unos hábitos profundamente enraizados que le llevan a lacerarse, o que rechaza aceptarlos, no dispone de ninguna otra forma de protección.

Sin embargo, al igual que todas las defensas inconscientes, esta especie de parálisis global se mueve sólo en círculo y reaviva los propios fuegos del odio a sí mismo de los que intenta salvarse. De ese modo, aunque el bloqueo del escritor es un acto profundamente terapéutico y autoprotector, el verdadero progreso no puede comenzar hasta que se reconoce el odio en un nivel más consciente del psiquismo. Para tener la libertad de jugar, el escritor debe poseer la fuerza consciente, y no meramente el reflejo inconsciente, para mantener a raya a los demonios.

Aprender a protegernos directa, y no indirectamente, mediante un bloqueo creativo significa, expresándolo de la manera más sencilla, que debemos aprender a amarnos. Para el *totum hominem* se trata de la tarea moral de toda una vida. En el caso de la escritura, la cuestión puede plantearse con idéntica sencillez. Para funcionar como escritor hay que amar y honrar, por encima de todo, la propia fuerza creativa, actitud que —según una metáfora generalizada en nuestra época— podría representarse como una especie de espíritu infantil.

Debemos ser muy delicados y respetuosos con esta entidad, tanto si se trata de una presencia flamantemente novedosa, como si es un compañero de toda la vida. No hemos de mantenerla encadenada en un tugurio oscuro ni obligarla a realizar una inacabable rutina de encargos ingratos. Debemos dejarla salir a jugar, como lo desean todos los niños; debemos dejarla seguir sus propias inclinaciones, bajo una guía amorosa y sin intromisiones.

El escritor que se comporta con rudeza y plantea exigencias irrazonables a este niño, acabará cargando con un adolescente hosco, rebelde y siempre inmaduro que se negará a limpiar su habitación o a fregar los platos, pues ésa es la manera en que su alma creativa habrá crecido y se habrá formado. Pero si el escritor ha sido un padre prudente y cuidadoso,

el niño prosperará y lo recompensará como nunca lo creería posible el estrecho ego del adulto.

Entendiéndolo así, cuando un escritor experimenta un bloqueo significa que el niño se arroja al suelo y se niega a cooperar. ¿Qué debería hacer el padre? ¿Intentar obligar al niño, con golpes y gritos, a hacer lo que no quiere? ¿Mandararlo a su cuarto sin cenar? ¿Darle varias razones lógicas de por qué debería cooperar? ¿O intentar, antes que nada, descubrir por qué no quiere hacerlo? La clave está en lo que se ha pedido al niño y en cómo se ha planteado la demanda. ¿Se le ha pedido que se limite a jugar? Probablemente no. Lo más habitual es que se le haya ordenado realizar una operación de cirugía cerebral o recitar a Shakespeare. ¿Se le ha matriculado en un curso para graduados al que no está en condiciones de asistir con sus tres años de edad? En otras palabras, ¿no se habrán impuesto expectativas carentes de realismo a una criatura cuya verdadera capacidad puede hallarse en una dirección completamente pasada por alto por su padre-escritor? ¿Quién es aquí en realidad el niño?

Este conflicto clásico entre el ego y el inconsciente demuestra un hecho interesante: tendemos a ser mucho más amables con otras personas —amigos, parientes o descendientes— que con nosotros mismos, pues, a menudo, en la gris intimidad de nuestra vida interior nos tratamos como pequeños dictadores. En la mayoría de los casos, el bloqueo del escritor es el grito saludable de dolor o rebelión que lanza el niño contra el trato insultantemente totalitario o contra el odio explosivo del que somos objeto, dos caras de la misma triste moneda. Los artistas que persisten en este tipo de polarización interna no pueden llegar a discernir y sopesar con la delicadeza requerida los mensajes inconscientes esenciales para llevar a cabo el esfuerzo creativo. El matizado cortejo del yo, el sutil toma y daca, las proposiciones y repliques que constituyen la experiencia creativa típica se disuelven, en cambio, en ese monolito sin relieve y gris del bloqueo.

En última instancia, habrá que adquirir una disciplina —al fin y al cabo, el niño debe ir al dentista—, pero ésta no debería

pervertirse hasta constituir una nueva oportunidad de aversión hacia uno mismo. La auténtica disciplina creativa —y productiva— florece en condiciones de delicadeza y respeto. Notemos, sin embargo, que las condiciones de creatividad no son sinónimas de sus resultados: amarse no equivale a adoptar un tono optimista en la obra propia. Tanto las obras de arte melancólicas y desesperanzadas como las «joviales» son producto de una buena relación entre el consciente y el inconsciente en el psiquismo del autor. Se puede, además, decir que aquellos escritores cuya autoestima no parece especialmente alta y que, no obstante, han logrado producir, a pesar de grandes sufrimientos y torturas, una obra significativa han triunfado sobre sus propias incapacidades. Han experimentado la integración del yo en el mismo acto creativo.

Para mantener el delicado equilibrio entre el ego y el inconsciente, todo escritor necesita prestar una cuidadosa atención a la «personalidad» única de su naturaleza creativa. A veces el escritor tendrá que hacer añicos la matrícula para la universidad (es decir, algún proyecto excesivamente ambicioso) por hallarse más allá de las capacidades de su niño en ese momento. Otras veces deberá constatar que, debido a una falta de confianza en sí mismo, ha obligado a sus energías creativas de nivel de posdoctorado a sobrellevar la ignominia de acudir a un jardín de infancia. Es también esencial servirse del ego consciente para distinguir entre las reacciones añiñadas, destructivas y pueriles del inconsciente, y las inspiradas, lúdicas e infantiles. Sólo podremos determinar la respuesta creativa apropiada a cada situación mediante una meticulosa «selección de las semillas», como dicen los junguianos, distinguiendo el grano de la paja. Esta criba cuidadosa no será posible si no nos amamos a nosotros mismos. Paradójicamente, sólo el afecto produce el equilibrio y el desapego necesarios para entender y juzgar los mensajes recibidos del subconsciente.

Acometer una tarea artística se asemeja mucho a establecer una relación con otra persona. Si intentamos poseerla o controlarla, esa persona se nos escapará; en cambio, si crea-

mos una amistad basada en el respeto mutuo, podremos forjar unos lazos seguros con el paso del tiempo, con mucho amor y paciencia. No obstante, para cumplir este objetivo debemos estar preparados a realizar un cambio fundamental de actitud hacia nosotros mismos. En la raíz de cualquier prescripción práctica debe haber un cambio completo, una apertura de nuevas posibilidades en el yo, una infusión de ese espíritu positivo sin el que todas las actividades de la vida parecen, como lo parecían a cierto personaje muy conocido, «rancias, desabridas y sin provecho».

Semejante metamorfosis no se producirá como consecuencia de una decisión de Año Nuevo. El amor, tanto a uno mismo como a los otros, sigue siendo un acto de gracia, no una decisión consciente y voluntariosa. Es algo por lo que no podemos optar de forma compulsiva sino relajadamente. Cuando se produce el milagro (y es un milagro fácil, con tal de dejar que ocurra), el escritor encuentra ante sí una realidad diferente. Con sus ojos recién abiertos, verá que lo que parecía una barrera —la resistencia— es, en realidad, la puerta secreta que lleva al inconsciente. Si se arroja contra ella, sólo conseguirá lastimarse. Pero si la aborda con amor y consideración atenta, se abrirá por sí sola. Así es como los escritores descubren que el bloqueo es en realidad un elemento constructivo en el despliegue de su desarrollo, que la resistencia es un componente esencial, y no el capítulo final, de su vida creativa.

Sobre todo, recuerde que la actitud es mucho más importante que el tiempo o el lugar. Escriba donde y cuando prefiera, pues la preferencia es el cimiento del hábito y no al revés. Recuerde a su silencioso compañero de empresa, cuya función es proporcionarle sinceridad e inspiración. Si acometemos la escritura como una misión sacrosanta o como un medio para satisfacer nuestra necesidad de ser importantes, el deseo de escribir se marchitará en nuestro interior. Plántese la escritura de forma relajada y espontánea y su deseo no le abandonará.

Al principio, antes de convertirse en un deber, el arte era un juego de niños.

3

EL MITO DE LA PROCRASTINACIÓN

Entretanto, me he visto enredado en el viejo sorites de la antigua sofística: la procrastinación. He dejado que mis asuntos necesarios se acumularan tan terriblemente que he descuidado escribir a nadie hasta que el dolor sufrido por ello me ha hecho perder tantas horas soñando con hacerlo que habrían bastado para redactar la correspondencia de media vida.

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE¹

Consideremos el caso de un escritor que ha dejado atrás el «bloqueo de la arrancada», un escritor que ha comenzado ya a trabajar en serio y ha acumulado una obra, pequeña pero en aumento. Este escritor comienza, sin embargo, a sentirse aquejado por una resistencia fastidiosa para ponerse manos a la obra. Todavía peor —aunque se trata de una experiencia nada insólita—, nuestro escritor ha pasado los últimos veinticinco o treinta años intentando, de hecho, «impulsar la corriente», pues, en contra de las leyes naturales, su río personal de la creatividad no da señales de querer fluir por sí solo. Sea cual sea la obra que realmente ha logrado concluir, constituirá

1. Samuel Taylor Coleridge, carta citada en *Poetical Works of S. T. Coleridge*, ed. James Dykes Campbell, Londres: Macmillan and Co., 1938, p. iv.

un esforzado monumento a la fuerza de voluntad o habrá sido producido, de manera aparentemente accidental, en diversos momentos de gracia fortuitos que ninguna dosis de deseo o fuerza parecen en condiciones de volver a hacer presentes.

A la larga, si la resistencia a escribir se convierte en estado crónico, resulta mucho más difícil de resolver que el bloqueo del principiante. Para ese momento, el bloqueo del escritor se ha consolidado hasta convertirse en una respuesta arraigada, tan habitual como el fumar o comer en exceso, y deberá ser abordado en un nivel igualmente profundo del psiquismo; un nivel hasta el cual nunca llegan a penetrar mecanismos tales como el de las resoluciones de Año Nuevo. De hecho, esas resoluciones, conocidas también como fuerza de voluntad, constituyen un elemento integral de la perpetuación del ciclo que provoca la frustración. El bloqueo del escritor se encuentra con mucha mayor frecuencia en una voluntad que peca por exceso que en una que lo hace por defecto.

Constituye una terrible frustración que el escritor bloqueado sea absolutamente consciente de no estar haciendo lo que parecería desear hacer por encima de todo. Sin embargo, una vez más, no querer escribir es, en ciertas circunstancias, un impulso tan saludable y natural como el propio acto de escribir. Habitualmente, el paciente lo expresa de modo distinto: «Quiero escribir, pero no puedo». Para nuestros efectos, es más productivo aceptar el bloqueo justamente en lo que es y decir: «En este momento, no quiero escribir». Sólo si nos responsabilizamos directamente de este estado de cosas podremos llegar a (1) descubrir por qué no deseamos escribir—no por qué nos negamos a hacerlo (casi siempre hay una excelente razón que acredita nuestra integridad inconsciente)—, y (2) a determinar si contamos con una vía alternativa a la escritura. Aunque algunas de las razones descubiertas pueden derivar simplemente de problemas técnicos específicos experimentados con un manuscrito, la causa más profunda y generalizada del bloqueo crónico del escritor no tiene nada en absoluto que ver con la escritura misma.

¿Cuál es la causa? Comencemos por lo que no lo es. Cierta-

mente, casi nunca es la procrastinación. Sé que, en este punto, se alzarán voces de protesta: «¿Está usted loca? Todo el mundo sabe que la procrastinación, el aplazamiento, la pura holgazanería, es la raíz del bloqueo del escritor». Esta palabra comodín es probablemente la descripción más generalmente ofrecida por los escritores para explicar la resistencia a la creación. La procrastinación se evoca con tanta elocuencia, se describe con tanto humor, se maldice con tal fervor, que cualquier esfuerzo por superar el bloqueo del escritor ha de implicar, sin duda alguna, la inmovilización en la lona de este monstruo de apática inactividad por obra de su contrincante alegórico, la Fuerza de Voluntad, ¿no es cierto?

No lo es. Creerlo así no hace más que reforzar la trampa en que hemos caído. Ante todo, atribuir la resistencia a la pereza equivale a emitir un juicio de injustificada dureza. La mayoría de los escritores en ejercicio que padecen bloqueo son almas extraordinariamente laboriosas, por no decir compulsivas. Que tales personas se califiquen de haraganes inútiles es una evidente falsedad, pero es más fácil aceptar este simple insulto que intentar sacar de la tiniebla interior la maraña de órdenes enfrentadas, contraórdenes y auténticos motines que estallan furiosos en el búnker de su alma.

«Procrastinar», del latín *pro* («adelante») y *crastinus* («perteneiente al mañana»), significa literalmente «dejar para el día siguiente». En origen, el término describía, no enjuiciaba; era una palabra neutra que significaba aplazamiento. Y, aunque en la actualidad posee una connotación peyorativa, no describe un motivo. Para un escritor, decir que procrastina su trabajo no explica en absoluto por qué lo hace. Decir que no escribe porque procrastina es lo mismo que decir que está enfermo porque no se siente bien; se trata de una tautología y no de un diagnóstico. «Pereza» y «falta de disciplina» son nombres suministrados por el demonio, siempre servicial.

Situando la palabra en su perspectiva adecuada —es decir, simplemente como otra manera de decir «bloqueo del escritor»—, examinemos la verdadera naturaleza de la procrastinación. En el uso corriente, su mejor descripción sería la de

considerarla un estado de inactividad decidida pero atormentada. La inactividad en general, como el bloqueo del escritor en particular, se suele considerar un estado pasivo. Pero, como nos dice Sartre, la inactividad es una acción tan neta como el tiro al plato o un vuelo a la luna; representa la decisión de no actuar. («También hay que tomar la decisión de vacilar», ha observado el escritor polaco de aforismos Stanislaw Jerzy Lec.)² La naturaleza notablemente activa de la procrastinación resulta clara cuando constatamos que significa retirar de nosotros una tarea. Ahora bien, una tarea no puede ser retirada si no se ha propuesto antes de una u otra manera, con lo que llegamos a la auténtica naturaleza de la procrastinación: una reacción.

Pero ¿una reacción a qué? Consideremos lo ya dicho sobre el bloqueo del escritor: una reacción saludable del organismo a un estado interior de desequilibrio. El rechazo inconsciente a escribir se basa siempre en principios sanos; nunca repetiremos demasiado esta verdad. La procrastinación no es una cojera de la voluntad, sino una protesta exasperada. Cuando un escritor se anuncia y anuncia al mundo que es un irremediable procrastinador, cuando se reprocha su inercia o su falta de vigor moral, está difamando sus impulsos más profundos.

Sería deseable que quienes se describen habitualmente de esa manera intentaran un modesto experimento. Divida un papel en dos columnas. Escriba en la izquierda todos los epítetos desfavorables que se aplica durante un periodo de resistencia creativa («neurótico fraudulento», «enclenque», «patético fracasado», etc.). Ponga en la columna derecha todos los calificativos favorables que se atribuiría como escritor. Al comparar las dos columnas podrá resultarle instructivo considerar dos puntos: (1) la persona descrita en la izquierda y la descrita en la derecha habitan el mismo cuerpo; (2) el número de términos descriptivos de la columna de la derecha es a me-

nudo mucho menor que el de la izquierda. Esto indica un fallo de autoestima, y no de disciplina. Usted no es un procrastinador. Su inconsciente está intentando protegerlo de un ulterior maltrato de la única manera que le es conocida: interrumpiendo la comunicación.

De este modo, el hábito seductor del odio hacia uno mismo impone una división destructiva entre la personalidad consciente y los instintos (a menudo) inconscientes, creando en el interior del psiquismo un estado de guerra permanente que no puede resolverse si ambas partes no acuerdan deponer las armas. Conseguir que las dos partes lleguen a un acuerdo es la auténtica tarea factible en todos los casos de bloqueo del escritor, así como en muchas otras circunstancias de la vida. Aprender a controlar con éxito esta transacción es la complicada labor de toda una existencia.

El cumplimiento de esta tarea no es ni de lejos tan fácil como parece, pues siempre nos veremos tentados a tomar la vieja senda conocida con la esperanza de lograr nuevos y saludables resultados. «Exacto —me dirá—. Quiero detener de inmediato esta insensatez neurótica del odio hacia mí mismo». Pero esto es una orden del ego y, en esta situación, las órdenes del ego no sólo están condenadas al fracaso sino que son, ante todo, las que le han llevado a esta situación. La resistencia no se supera casi nunca por la fuerza; la aplicación de la fuerza sólo consigue que se consolide y atrinchere.

Constituye también un mito la idea de que la «fuerza de voluntad» es el remedio soberano de la «procrastinación». Al contrario, al representar de hecho una orden del ego, la fuerza de voluntad suele ser el auténtico culpable. El levantamiento del bloqueo es, por definición, un proceso realizado sin esfuerzo en el que no interviene la voluntad. Como otros muchos cuentos de Maricastaña, el del desafío entre el viento y el sol resulta aquí ilustrativo. Ambos apostaron sobre quién sería el primero en conseguir que un hombre se quitara su capote. El viento sopló con furia, pero el hombre se ajustó aún más la capa. Cuando brilló el sol, se la quitó feliz. Esta es la diferencia entre intentar ejercer la fuerza de voluntad sobre un in-

2. Stanislaw Jerzy Lec, *Alle Unfrisierte Gedanken* [Pensamientos despeinados], ed. Karl Dedecius, Múnich: Carl Hauser, 1982, p. 66.

consciente recalcitrante y dejarle solazarse en una benévola aceptación.

El punto de partida para entender la razón de nuestra procrastinación es tratarnos con suficiente respeto como para asumir que, tras la inactividad, existe un motivo excelente, aunque no inmediatamente visible. Este motivo se ha de buscar en una actitud o un rasgo de nuestro interior absolutamente distinto que habría provocado nuestra reacción de procrastinación. ¿Por qué en nuestro interior? ¿Qué me dice del ruido de coches, del retumbar del estéreo del piso vecino, de los niños que lloran, de los teléfonos que suenan, de los ordenadores que funcionan mal, de la miríada de distracciones externas que tanto preocupan a los escritores bloqueados y a los consejeros que les ayudan a hallar el «entorno adecuado»?

Si estos factores fueran realmente significativos para la experiencia de la escritura, tendríamos que flotar en una pila de privación sensorial para encontrar la liberación total de los estímulos externos. Además, una vez creado el «entorno perfecto», es probable que nos viéramos abrumados por problemas aún mayores, como le ocurría a Proust en su dormitorio forrado de corcho. Más allá de un punto razonable, los inconvenientes externos sólo representan una proyección del conflicto interior sobre el mundo. En raras ocasiones son las causas del malestar creativo. En realidad es el entorno interior el que demanda urgentemente que se le preste atención y se trabaje sobre él.

Así pues, volvemos a la cuestión anterior: ¿Cuál es el objeto de la reacción del bloqueo del escritor? ¿Cuál es el factor desconocido que provoca esa respuesta tan conspicua y exasperante? La naturaleza del estímulo invisible se puede deducir, en parte, del carácter extremadamente emocional y hostil de la reacción. En efecto, por más que queramos verla como una especie de parálisis pasiva, la procrastinación, o el bloqueo del escritor, es un acto muy agresivo: es una repulsión, un rechazo.

Y, en concreto, ¿qué puede haber producido este rechazo en nuestro interior? ¿La naturaleza de la obra escrita que nos

hemos impuesto realizar? ¿La dureza del plazo? ¿La dificultad de convertir las extensas notas en un trozo de prosa? ¿Los objetivos de perfección irreal a que aspiramos? Más tarde examinaré estas cuestiones concretas, pero, en la mayoría de los casos de bloqueo crónico, lo que nos detiene no es lo que queremos escribir o los plazos de entrega o cualquier otro impedimento externo. Es la naturaleza de la orden de escribir. ¿Cómo hemos expuesto a nuestro yo inconsciente nuestro deseo de escribir? ¿Hemos pedido o hemos ordenado? ¿Le hemos dado a elegir entre varios proyectos? ¿Le hemos procurado la flexibilidad de escoger cuándo, dónde y cómo escribir el proyecto, o, por el contrario, le hemos gritado (por tener tan poca confianza en nosotros mismos, en nuestras capacidades y en nuestro ritmo creativo natural): «¡Ponte a la tarea en este mismo momento, pues de lo contrario...!».

La única respuesta de la otra parte de nosotros a esta directriz es: «¡Olvídalo!».

Resulta trágico que esta obstinada rebelión del inconsciente dé pie habitualmente a que sus desafortunados guardianes tomemos medidas aún más severas y desesperadas para imponer un régimen de trabajo estricto: el aislamiento total, las jornadas de doce horas, los cambios sin fin de lugar y parafernalia. Pero todo es inútil. Los intentos de ser implacables con nosotros mismos para «superar la procrastinación» nos devolverán necesaria y directamente siempre a la odiada situación, poniéndonos así en jaque. En este estado de hipersensibilidad se rechazará incluso una orden razonable, *mientras siga siendo una orden*. La sensación de fracaso y frustración aumenta exponencialmente siempre que se echen a rodar los engranajes del círculo vicioso.

Las personas que se autoinculpan de procrastinación no son procrastinadoras. Son acusadoras. Lejos de dedicarse a la holganza, están impulsados por actitudes tan extremadas de desconfianza propia e hipercontrol compulsivo que ahogan el contacto espontáneo con el propio interior requerido por toda actividad creativa. La analogía con la sobrealimentación resulta adecuada una vez más: del mismo modo que los bulími-

cos crónicos no son unos divertidos hedonistas falstaffianos sino seres hambrientos que se rebelan desesperadamente y (digámoslo así) con desprecio contra su tirano interior que les ordena adelgazar, así también los procrastinadores no son unos inútiles sino, por lo general, personas que se esfuerzan, gente excesivamente consciente, agobiada por sus propias exigencias.

Carece de importancia qué fue lo primero en esta situación del huevo o la gallina. Una vez que el conflicto se ha convertido en un rasgo consolidado de nuestra personalidad, lo que importa es la dinámica del atolladero control-rebelión y cómo salir de él. Pues, si nos vemos como procrastinadores, estaremos sufriendo una dolencia completamente distinta de la pereza.

Dejemos ahora el falso problema de la procrastinación y pasemos al auténtico conflicto interior que enmascara.

4

LA RELACIÓN AMO-ESCLAVO

Mucho trabajo y poca diversión hacen
de Jack un tipo aburrido.

En la película de Stanley Kubrick basada en la novela *El resplandor*, de Stephen King, según adaptación de Diane Johnson, esta frase, mecanografiada una y otra vez, ocupa las trescientas y pico páginas del manuscrito que el trastornado escritor Jack Torrance fue tecleando en ese clásico lugar del escritor bloqueado: un hotel de montaña vacío. Se trata de un elocuente telegrama de protesta enviado por su esclavizado inconsciente. (Más tarde, Torrance ataca a su familia con un hacha, una forma de rebelión menos sana.)

Las obras de arte requieren un trabajo para llegar a existir. Pero, a diferencia de la mayoría de las tareas y quehaceres que ocupan nuestras vidas, el acto creativo implica a la persona entera. Es a la vez su gran bendición y su maldición. Del mismo modo que las nubes pasan por delante del sol y, luego, lo desvelan, la conciencia profunda de uno mismo es un estado que viene y va. La carga de los escritores de ficción consiste en depender gran parte del tiempo de su nivel de autoconciencia, pues este estado ejerce un efecto inmediato sobre la capacidad para soñar algo y llevarlo al papel. Es relativamente fácil y hasta deseable cortar el césped o cuadrar un talonario con el piloto mental automático. Pero, en general (aunque no siempre), resulta muy difícil escribir, a no ser en un estado de conciencia intensificado. Luego, viene el hecho físico de

A veces —los escritores bloqueados deben prestar atención a este punto—, la única salida de un atolladero consiste en recurrir al ego y no al inconsciente. Según observaba Christopher Isherwood, «hasta el mínimo acto de voluntad tendente a un objetivo es mejor que no hacer nada en absoluto».⁷ Y algunos actos minúsculos de voluntad nos llevan, según veremos, a donde deseamos con mucha más eficacia que los actos imponentes, vacuos y no apoyados por el deseo. En contra del estereotipo, el arte vive del esfuerzo modesto y no del grandioso.

La última palabra por lo que respecta a recurrir a un acto de voluntad contra la resistencia será, a modo de contraste, la de una escritora considerablemente prolífica, Joyce Carol Oates:

Hay que ser implacable con este asunto del «estado de ánimo». La voluntad de escribir crea, en cierto sentido, el estado de ánimo... He descubierto que, en general, es verdad lo siguiente: cuando me he hallado absolutamente agotada, cuando he sentido que mi alma era tan delgada como una carta de la baraja, cuando parecía que no valía la pena soportar nada durante otros cinco minutos, me he forzado a comenzar a escribir... y, de alguna manera, la actividad de escribir lo cambia todo.⁸

Servirse del acto mismo de escribir para acabar con la resistencia y hacerla irrelevante es una poderosa estrategia utilizada por escritores prolíficos como una obviedad. Sin embargo, recurrir exclusivamente a esta estrategia equivale a arriesgarse a pasar por alto los importantes mensajes, personales y estéticos, que ciertas resistencias podrían intentar comunicarnos. Pensémoslo dos veces antes de sepultar a nuestro amigo el bloqueo sin haber escuchado lo que tiene que decirnos; aunque tengamos la pala llena de palabras para hacerlo.

7. Christopher Isherwood, entrevista, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, serie 4.^a, ed. George Plimpton, Nueva York: Penguin Books, 1976, p. 219.

8. Joyce Carol Oates, entrevista, *Women Writers at Work: The Paris Review Interviews*, ed. George Plimpton, Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1989, p. 366.

5

PERFECCIONISMO Y CRÍTICA

Los perfeccionistas, al considerar o creer que la vida es intolerable, de no ser por la perfección del arte, pueden convertir a éste en algo imperfecto por la misma vehemencia de su homenaje.

CYRIL CONNOLLY¹

La búsqueda de la perfección en el arte es el intento heroico de alcanzar la maestría total sobre los materiales propios, de llevar la obra de arte a su más pleno estado de acabamiento. En la ideología del reino interior, el «perfeccionismo» es un factor conveniente del proceso creativo; actúa como un auténtico acicate para alcanzar logros artísticos y es uno de los ingredientes esenciales que elevan al arte por encima de la expresión personal. Sin el impulso levemente obsesivo e imperioso de sobresalir, los artistas se ven privados de ese filo sutil y cortante necesario para hacer algo acabado (en el significado literal de «perfecto») que produce todas las auténticas obras de arte.

Así pues, ser un perfeccionista como escritor es una virtud necesaria y hasta una bendición. Los escritores no deberían soportar la relación amo-esclavo ni recriminarse su deseo de

1. Cyril Connolly, *Enemies of Promise*, Nueva York: Macmillan, 1948, p. 87.

ser perfectos en su escritura. El impulso hacia la perfección, como el impulso al aplazamiento, es un componente natural del proceso creativo.

Sin embargo, pasado cierto punto de obsesión saludable, el ímpetu configurador y perfeccionista se invierte y se vuelve negativo. Sabemos que hemos cruzado la frontera de la persistencia para pasar a la parálisis cuando cualquier palabra o idea frágil se marchita bajo la mirada desaprobadora e inquisitorial de nuestro demoníaco juez y verdugo interiorizado, la voz insidiosa que nos susurra que lo mejor de nosotros no sólo no es lo bastante bueno, sino que resulta horroroso, carente de valor, ridículo. Éste es el momento en que la bendición se hace maldición.

En estas circunstancias volveremos a descubrir que la fuerza de voluntad («la fuerza del pensamiento positivo») es una defensa lamentablemente débil frente a la ferocidad implacable de este juez. El recurso a falsos cumplidos defensivos («sin embargo, soy un buen escritor») resulta agotador y tampoco ayuda mucho. Después de cierta resistencia simbólica a esta andanada de insultos, nos derrumbaremos, quizá, en un silencio adusto y aquiescente. En tal caso, el bloqueo del escritor funciona como un mecanismo automático de supervivencia encaminado a protegernos de una avalancha de juicios personales atrocemente punitivos. Mientras no encontremos un modo de aplacar esta voz crítica interior que es la nuestra, será literalmente peligroso escribir, pues nadie en su sano juicio se somete voluntariamente a este tipo de maltrato. El bloqueo del escritor continuará protegiéndonos del odio hacia nosotros mismos hasta que hallemos una manera de desactivarlo sin pasar como una apisonadora por encima de dicho bloqueo. Pero ¿cómo lo haremos, exactamente?

Antes de examinar las posibilidades, es necesario traer a colación dos interesantes variantes del fenómeno del perfeccionista. Una de ellas podría denominarse «miedo a la perfección», es decir, el derrumbamiento en medio del esfuerzo debido a haber comenzado tan bien, tan impecablemente, que tememos ser incapaces («no, si ya lo sabía») de sacar ade-

lante la totalidad de la obra en el mismo nivel. Un amigo y colega, William Searle,² recuerda cómo, en sus años de escolar, en 1943, en el cenit de la Segunda Guerra Mundial, él y sus compañeros de clase dibujaban obsesivamente aviones militares. Las reglas relativas a la identificación de los mismos eran estrictas; los aviones bellos eran americanos; los «achaparrados y de poca presencia», alemanes o japoneses, y, como toque adicional, solían estar generalmente en llamas. Estas convenciones planteaban un auténtico reto estético, pues hacían más difícil realizar bien un avión americano y, según observa Searle, «las llamas tenían la ventaja de ser relativamente fáciles de dibujar». Al final, uno de sus compañeros de clase se vio sumido en el dilema clásico:

Aunque no tenía demasiado talento, había conseguido por chiripa dibujar el morro, las alas y la mayor parte del fuselaje de un avión tan bello como jamás había visto... Era demasiado grande, torneado y elegante como para ser convincentemente un aparato no americano; sólo faltaba dibujarle las estrellas. ¿Debía intentar rematarlo a riesgo de estropearlo? ¿O tendría que incendiarlo?

El compañero de clase de Searle se decidió por la salida más fácil. En vez de concluirlo, pegó fuego al avión americano, decisión que indignó a sus compañeros por razones tanto estéticas como patrióticas.

Mis simpatías personales van enteramente hacia ese escolar que, sin culpa alguna, se vio de pronto lanzado a la inexorable e implacable vía del perfeccionismo. ¿Qué importa que pecara contra el arte? Cualquiera que haya arrojado al fuego un relato o un poema por haberle faltado las fuerzas podrá apreciar plenamente este punto de vista. El espectáculo de la excelencia desnuda puede resultar estremecedor y hasta repulsivo, y, a veces, nuestro impulso más fuerte es el de decir: «¡Por Dios, dale fuego!». Siguiendo este principio, los tejedores musulmanes introducen siempre un fallo deliberado en el

2. William Searle, «Editorial», *Occident*, otoño 1963, p. 4.

diseño de sus alfombras para evitar cometer una ofensa a los ojos de Dios, único ser capaz de lograr la perfección. El poeta Robert Graves reproduce este piadoso sentimiento diciendo lo siguiente: «Un poema perfecto es imposible. Una vez escrito, el mundo se acabaría».³

Para mencionar el caso más famoso de la historia de la literatura en que una obra haya sido inmolada a medio componer, debemos referirnos al poema «Kubla Khan» de Samuel Taylor Coleridge. Su evidente excusa de la «persona llegada de Porlock» que habría interrumpido casualmente el trance de concentración poética, junto con las escépticas réplicas de poetas posteriores, es un importante documento de los anales del bloqueo del escritor. Ver el Apéndice.

En última instancia, la imperfección posee sus propias e inescrutables ventajas. La novelista inglesa Penélope Farmer cuenta la historia de un concurso escolar para premiar el mejor cuadro de una fiesta. El dibujo ganador mostraba una habitación vacía, una mesa con una gran pila de chucherías de fiesta y, en el fondo, una mano solitaria que salía de detrás de una puerta entreabierta. Al preguntársele cómo se inspiró para aquella escena maravillosamente evocadora, la niña artista respondió que se había visto obligada a hacerlo así porque no sabía dibujar personas.

La segunda variante del bloqueo del perfeccionista, tras el miedo a la perfección, podría llamarse «inversión del efecto Midas». Ocurre después de que el escritor ha concluido un esbozo preliminar y lo relee para acabar dándose cuenta de que se ha producido una sorprendente transformación: lo que parecía oro puro durante los dolores de la composición, se ha convertido en algo marrón y maloliente. El efecto resultante en el amor propio del escritor es tan devastador que, o bien arroja la obra a la basura, o bien pone rumbo, mal aconsejado, hacia una revisión drástica y a menudo fatal. Curiosa-

3. Robert Graves, entrevista, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, serie 4.^a, ed. George Plimpton, Nueva York, Penguin Books, 1976, p. 65.

mente, una tercera lectura de la desagradable pieza puede transformarla en algo que no está ni mal ni bien, sino, sencillamente, terminado. Es, pues, importante recordar que todos los escritores son notoriamente inconstantes en sus actitudes hacia su obra; el valor que otorgan a una obra dada cambiará y se modificará de un momento a otro, como el tiempo. Resulta prácticamente imposible lograr un juicio «final», lo cual es una buena cosa por muchas razones.

En todas las versiones del bloqueo elaboradas inconscientemente por los escritores para combatir el perfeccionismo excesivo, resulta claro que la búsqueda de faltas habitual y rigurosa es un problema de la personalidad, del ser humano en su totalidad, y no de la técnica artística. Llevar el perfeccionismo más allá de su clara función de «acabamiento» a un terreno de juicios inacabablemente peyorativos equivale a odiarse a sí mismo bajo un nuevo disfraz. Sin embargo, el juicio en forma de crítica es un acontecer continuo en la vida de todo escritor. ¿Cómo atemperar la crítica, tanto propia como ajena, hasta hacer de ella la guía que debería ser y evitar que se convierta en una mordaza?

AUTOOCRÍTICA

Para escribir un libro realmente grande, hay que hacerlo de manera más bien inconsciente. Podemos esclavizarnos a él y cambiar todos los adjetivos por otros, pero, quizá, escribamos mejor si dejamos los errores.

JORGE LUIS BORGES⁴

En primer lugar, la crítica se ideó para que tuviera lugar después de la composición, no durante la misma. El artista que

4. Jorge Luis Borges, entrevista, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, serie 4.^a, ed. George Plimpton, Nueva York: Penguin Books, 1977, p. 123.

descubriera a otra persona —el crítico— mirando por encima del hombro y señalando con el pulgar hacia arriba o hacia abajo a cada pincelada tendría derecho a cometer un homicidio. Nada distrae tanto durante el fervor creativo que la voz cicatera, rezongona y quisquillosa del juicio crítico. Si, cuando un escritor se halla componiendo con frenesí, le interrumpe una voz salida de la nada y le dice: «¡Alto! ¡Eso que estás escribiendo apesta!», la respuesta natural es la de detenerse y releer. Al encontrarse aún en parte en el trance bendito de la creación (en el que se suspende todo juicio), no sería capaz de ver ningún problema en lo que ha escrito. Por eso, la facultad crítica le anuncia con aire de suficiencia: «Has escrito “en la mesa en la habitación trasera”. No pongas así dos complementos preposicionales seguidos. ¿No sabes hacerlo mejor?». Al verse cogido en falta, el escritor acepta humildemente: «¡Vaya por Dios! Veamos... “Puso las cartas en la mesa de la habitación trasera.” No. “Marchando a la habitación trasera, puso las cartas...”». A partir de ese momento la concentración y el flujo de pensamientos se han desvanecido y se ha perdido la felicidad.

Algunos escritores trabajan de tal modo que les resulta imposible pasar a la siguiente palabra mientras el vocablo examinado no sea exactamente el que debe ser. En su caso, la autocrítica no es un obstáculo sino que forma parte de un *modus operandi* de calidad probada; dichos escritores están completamente adaptados a su presencia. Pero, en otros, esta voz critica interrumpe la actividad espontánea, haciéndoles tropezar en medio de su marcha; si por error se le presta atención, puede acabar con un día de trabajo. La autocrítica no se ejerce en estos escritores durante la composición del primer borrador y la mejor respuesta a las quejas entrometidas acerca de complementos preposicionales sería: «Cállate. Me preocuparé de ello cuando lo reescriba, si considero que hace falta. Deja de interrumpirme».

Observemos que esta interacción es levemente diferente de la que rige la relación entre amo y esclavo y que se halla en la base de la mayoría de los bloqueos del escritor crónicos. En el

caso de la intromisión habitual de la autocrítica, nuestro negativismo inconsciente es el amo, y nuestro yo consciente el esclavo; el autodesprecio actúa sobre nosotros casi como una fuerza impersonal. Este negativismo consolidado y automático representa un serio peligro que exige tácticas contrarias. El insulto, lejos de aceptarse «relajadamente», se ha de detener en su origen: hay que hacer frente al matón. Esta vez el ego, el esclavo asediado, debe sobreponerse al tirano invisible; tenemos que negarnos a aceptar esas mentiras. Al comenzar la voz, debemos decirle con palabras inequívocas que se detenga. Sabrá a la perfección si estamos faroleando.

¿Cómo decir no al matón de manera convincente? ¿Cómo llamar a la autoridad? Hay muchas razones excelentes para hacerlo, por supuesto —por ejemplo: esa autocrítica obsesiva es asfixiante, niega la vida y, en última instancia, constituye un medio estúpido y poco audaz de lacerarse—. Esta especie de intelectualización impresiona muy poco al salteador callejero que llevamos dentro. Sólo podremos hablar con voz convincente si nos damos cuenta de que nos enfrentamos a una situación de vida o muerte. Toparse con el propio odio hacia uno mismo es potencialmente tan peligroso como verse abordado por un pistolero enloquecido, por una clase especial de orate que nos perdonará la vida si le ofrecemos resistencia, pero nos asesinará casi con seguridad si cedemos. Ahondar en una autocrítica excesiva, rendirnos junto con lo que tantas luchas nos ha costado crear, es permitir que se viole nuestra personalidad en el nivel más profundo. Por desgracia, estas rendiciones sumisas pueden convertirse, a lo largo de la vida, en hábito adictivo.

No acceder a menospreciarnos implica un compromiso de todo el espíritu para creer en nosotros mismos y tomar en serio lo que estamos haciendo. No puede ser un vacío ejercicio de modificación de la conducta por el que —según cierta peculiar teorización psicológica—, si digo suficientes veces las palabras mágicas «Creo en mí mismo», se harán realidad. El escritor debe creer en sí mismo completamente antes de poder pronunciar estas palabras con fuerza suficiente como para acallar el torrente de reproches.

Silenciar la autocrítica cuando sobrepasa sus límites naturales no significa que todo cuanto escribamos vaya a ser maravilloso o que no llegará un día en que tomemos alguno de nuestros escritos y descubramos que, a fin de cuentas, era algo realmente trillado y sin valor. El acto de escribir no garantiza de por sí la producción de arte. En realidad, todo cuanto hacemos es adquirir tiempo y libertad; para escribir, primero, y perfeccionarlo, después.

Todavía hemos de ocuparnos de otro crítico, un crítico que ningún escritor está preparado para afrontar hasta haber conseguido llegar a un acuerdo con el enemigo interior. Este nuevo crítico es el público del escritor: cualquier persona ajena que lea su obra y se sienta impulsada a comentarla.

LA CRÍTICA DE OTROS

La mayoría de los escritores se insensibiliza a lo largo de su carrera y aprende a aceptar, como un contrapeso digno de elogio, vituperios que serían inimaginablemente ofensivos en cualquier otra profesión.

EVELYN WAUGH⁵

A diferencia del propio escritor, cuya autocrítica deberá ser siempre subjetiva, los lectores son potencialmente capaces de sentir una aversión auténticamente desinteresada hacia su obra. Su falta de entusiasmo tiene una existencia objetiva que no se puede hacer desaparecer por un acto de fe en ellos mismos. El escritor está obligado en cuanto tal a vivir con la mofa y el rechazo, y también con el elogio, que puede causar igualmente problemas.

La crítica de los demás a nuestra obra tendrá, probablemente, uno de estos dos efectos indeseables: nos henchirá de

orgullo si es favorable, o nos desinflará, si es desfavorable. Ninguna de estas dos situaciones es adecuada para la escritura y cada una de ellas puede cobrarse un peaje sobre nuestra obra. Esto es tan cierto para un autor conocido que lee una mala (o buena) reseña en un periódico nacional, como para el principiante que muestra su primer esfuerzo a un compañero de habitación en la universidad.

Las impredecibles y perturbadoras reacciones de los demás comienzan en el momento en que pasamos un manuscrito a otra persona. En ese momento es prudente tener en consideración varias cosas. En primer lugar, la lectura de un manuscrito es un arte diferente del de la lectura normal. A menos que la persona a la que usted haya entregado su obra sea un lector experimentado y sensible o un colega escritor, su página mecanografiada carecerá para él de la autoridad de la página impresa. Para la mayoría de la gente ajena al mundo de la escritura, un texto escrito a máquina es un medio de lectura poco conocido que evoca la idea de «aficionado»; los lectores tienden a encontrar en él fallos que no percibirían en la misma obra si estuviera publicada en un medio reconocido y respetado. Y a la inversa, para muchos escritores profesionales que se han extenuado asimismo durante largo tiempo en las trincheras de los programas de escritura creativa, esa misma pila de páginas tiene un aspecto tan incitante como un primer premio de una competición de comedores de tarta de manzana: han leído demasiados manuscritos.

En segundo lugar, tanto si su escritor es un colega como si es un amigo, ha de tener siempre en cuenta la importante cuestión del gusto. No a todo el mundo le gustan las mismas cosas ni por idénticas razones. Por encima de cierto nivel de competencia técnica, lo que para alguien sería un Shakespeare resulta ser para otro un escritorzuelo; sólo nos daremos cuenta de ello después de que nuestra obra haya sido leída y comentada por muchas personas. A algunas les gustará, aunque sea muy mala; otras la detestarán, aunque sea muy buena. Uno podrá estar completamente equivocado acerca de ella, pero tendrá razones descorazonadoramente persuasivas;

5. Evelyn Waugh, «Urbane Enjoyment Personified: Sir Osbert Sitwell», en *A Little Order*, ed. Donat Gallagher, Boston: Little Brown, 1977, p. 97.

y alguien completamente incapaz de expresarse podrá sentir de forma intuitiva de qué trata la obra escrita por usted.

Así es la naturaleza exasperante y esquivia de la crítica. Deseamos que sea un absoluto, y no lo es. Nunca lo es. ¿Cómo distinguir las críticas válidas de las no válidas? La determinación de si un juicio de nuestra obra tiene mérito y qué podemos hacer al respecto (si es que podemos hacer algo) constituye una de las tareas más difíciles de la experiencia del escritor. En realidad, suele ser imposible. Somos tan ciegos para la mayoría de los efectos que nuestras obras pueden tener sobre los demás, como para las impresiones provocadas por nuestra personalidad. Frente a los mil modos de desechar mediante la racionalización la acogida desfavorable de nuestra obra, existe la posibilidad única y obsesiva (y, habitualmente, mucho más convincente) de que el crítico pueda haber dado en la diana.

Al final, los escritores necesitan confiar en sus convicciones internas más profundas respecto a su obra. ¿Tiene la información que recibimos del exterior un eco en nuestros sentimientos íntimos? De no ser así, merecería la pena hacer algo al respecto. Ponerse en sintonía con las críticas importantes y desintonizarse de las irrelevantes es un asunto de selección delicado, lento y concienzudo. No hace falta decir que esta tarea sutil de discriminación es prácticamente imposible de realizar si una crítica interna dominante crea constantes interferencias radiofónicas o se apresura a estar de acuerdo con las críticas peores.

Si hacemos un gesto de dolor ante el aguijón de la información desfavorable que nos llega de los demás, entre nosotros y nuestra obra se creará un bloqueo inconsciente, como medida radical para protegernos de nuevos reproches: si no escribimos nada, no podremos ser criticados. Cuando nuestras heridas hayan sanado lo suficiente, estaremos probablemente en condiciones de continuar. Quienes se encuentren casi permanentemente paralizados tras haber leído una mala reseña, deben preguntarse el porqué. ¿Han permitido a la voz de su crítico formar un coro perverso con su demonio interior,

proporcionando así una justificación espuria al odio hacia sí mismos?

Dada la gran vulnerabilidad de la mayoría de los escritores, ¿deberíamos mostrar nuestra obra a alguien, fuera de los responsables de su publicación? Esto depende enteramente de nosotros y de hasta dónde nos consideremos indefensos. La mayoría de los artistas de todo tipo sienten un fuerte impulso al lucimiento una vez concluida una obra, a una especie de exhibicionismo grandioso y promiscuo que tiende a cegarlos momentáneamente ante el hecho de que no todos van a estimarla tanto como ellos. «Los escritores llevan dentro una lucecita sagrada, como un piloto, que el miedo está apagando constantemente», ha declarado Cynthia Ozick. «Cuando un escritor presenta un manuscrito recién horneado, en el momento de su máxima vulnerabilidad, es cuando los amigos han de contribuir a que brille de nuevo esa lucecita sagrada».⁶

El estímulo de amigos o de otros escritores ayudará, quizá, a crear un entorno benigno y de aceptación en el que puede florecer nuestra escritura, si somos lo bastante inteligentes como para hallar lectores a quienes guste siempre nuestra obra. Cuidado con el error del principiante de suponer que, porque su lector es otro escritor, armonizará con sus intenciones. En muchos casos resulta cierto lo contrario: los escritores apasionadamente ligados a su manera propia de producir arte pueden ser mucho menos objetivos o perspicaces que otros lectores.

Protégase, pues, o póngase al descubierto según lo que su instinto considere correcto. Deberá determinar mediante prueba y error —un error considerable— si esto significará tener que mostrar la obra a cualquiera que quiera leerla o sólo a quienes quiere que la publiquen. Si acaba de comenzar y la considera provisional, es perfectamente aceptable que deje a su obra crecer en la oscuridad durante unos años; son muchos los escritores que comienzan así. Pero, fuera hay un gran

6. Cynthia Ozick, citada en Helen Benedict, «A Writer's First Readers», *New York Times Book Review*, 6 de febrero de 1983, p. 11.

mundo mezquino y, más adelante (si se siente preparado), habrá tiempo para aducir argumentos en favor de los efectos tonificantes del rechazo y la crítica adversa sobre su propia naturaleza y sobre su obra. Como nos gusta decir de cualquier experiencia absolutamente insatisfactoria, es algo que imprime carácter. En efecto, ¿cómo podría distinguir la crítica desfavorable y válida de la no válida, si nunca las ha experimentado? Es probable que sea aplastado por esta última, cuando inevitablemente llegue, si no ha vivido la experiencia de las diferentes reacciones y aprendido a declararse independiente de ellas.

Un ejercicio útil para los escritores que se sienten excesivamente vulnerables ante las palabras de los críticos consiste en ponerse por encima de la oposición escribiendo por adelantado su propia evaluación. Si su obra está a punto de ser publicada o criticada, tómese un tiempo para escribir una reseña propia, en tercera persona (a fin de distanciarse). Exponga, como si fuera un reseñador objetivo, el propósito o la intención de la obra y, lo que es más importante, sus facetas más fuertes y débiles. Detalle todo cuanto pueda y sea sincero en su evaluación.

Ahora dispondrá de un documento con el que comparar las reacciones de los demás. Si la obra no le agrada a un determinado editor, no tiene por qué identificarse plenamente con sus críticas; ya ha definido su posición diferenciándola de la de él. Quizá desee aceptar ciertas reticencias de este editor y rechazar las demás. Algunas le resultarán completamente sorprendentes; otras serán quizá idénticas a las suyas. Al haber puesto sobre el papel su propia reseña (a diferencia de la existente en su cabeza, donde no tiene, ni de lejos, tanta autoridad), será al menos capaz de distinguir el punto de vista del editor del suyo propio. A la inversa, si un determinado crítico le considera el no va más, las observaciones escritas por usted sobre su obra le pueden ayudar a evitar la experiencia de un peligroso envanecimiento.

LOS PELIGROS DEL ELOGIO

El elogio equivocado puede ser tan mortal como un vapuleo. Es un asunto que requiere cierta insistencia. El elogio, contra el que, como es natural (aunque erróneo), no sentimos necesidad de defendernos, puede resultar tan insidioso como el rechazo y no tiene mayores probabilidades de ser cierto. Sus efectos envanecedores pueden alejarnos de nuestro auténtico yo tanto como una mala noticia. Sin embargo, a diferencia de las críticas negativas, el elogio es algo de lo que podemos hacernos rápidamente dependientes. Cuando el capricho de los gustos cambia inevitablemente, el escritor antes mimado se sentirá probablemente más desolado que el pobre tipo que ha seguido luchando bajo un fuego constante o contra la mera indiferencia. Si confía en el elogio para mantenerse a flote, ¿qué ocurrirá cuando los críticos decidan que no es bueno? Podrá hundirse con el barco. Cuando la octava novela de la escritora inglesa Barbara Pym fue rechazada por el editor de sus siete anteriores, la autora fue incapaz de escribir durante los diecisiete años siguientes.⁷ Esta susceptible escritora aceptó e interiorizó una decisión del miope «mercado» como si se tratara de un juicio absoluto acerca de su valor.

Uno de los tópicos de la tarea creativa es que el elogio en las fases iniciales es siempre beneficioso. La poetisa Diane Wakoski aduce, sin embargo, argumentos interesantes contra la aprobación automática, especialmente en ese entorno que se ha convertido en trampolín de los escritores norteamericanos jóvenes, la clase de escritura creativa:

El sistema de taller produce lo que yo denomino adictos al taller: personas que no se convierten en escritores originales porque se les sigue animando por todo cuanto hacen. Se habitúan de tal manera a ese estímulo y están tan necesitados de él que nunca desean salir al mundo exterior y luchar contra el sentimiento de

7. Ver *A Very Private Eye. Letters and Diaries of Barbara Pym*, ed. Hazel Holt and Hilary Pym, Nueva York: E. P. Dutton, 1984, p. 213.

soledad: «Nadie me lee nunca. ¿Qué significa mi obra? He estado escribiendo durante cincuenta años y no ha servido de nada para cambiar el mundo». O: «Me he pasado todo el tiempo haciéndolo y ni siquiera me siento satisfecho». Éstos son los sentimientos que abrigan incluso los grandes escritores [...] El taller [...] permite [al estudiante] pensar que ya es un poeta antes de haber escrito 15, 50 o 150 poemas.⁸

En dosis demasiado grandes, el elogio puede tener un efecto paralizador sobre nuestra obra en forma de bloqueo: dar continuidad a una obra que ha recibido muestras de aprobación puede resultar un trabajo insuperablemente difícil. Los elogios excesivos a la primera novela de un escritor joven y el consiguiente envanecimiento pueden producir una situación de inhibición para ulteriores empeños creativos. El escritor que se halle en esta posición demasiado común y que dé inicio a una nueva obra deberá hacer un esfuerzo extenuante para retornar en espíritu al paraíso perdido de la oscuridad; una región donde prefiere realizar sus lúdicos actos de arte el inconsciente inocente e incorrupto.

Dejar que las opiniones de los demás definan nuestra obra antes o después de su publicación les da muchísimo más poder sobre nuestra identidad artística. Paradójicamente, la falta de interés por nuestros escritos o la aversión hacia ellos puede sernos de más provecho, si podemos impedir que nos abrumen, que una aceptación acrítica y entusiasta. Un rechazo benigno puede proporcionarnos la libertad de crecer como escritores; si sobrevivimos a ella (como debe hacerlo todo escritor en algún momento de su carrera), la desaprobación franca nos templará, quizá, como personas dando a nuestro yo interior un equilibrio similar al del zen, que se mantiene inalterado frente a la fortuna, buena o mala.

8. «Conversation with Diane Wakoski», *Hawaii Review*, otoño de 1979, p. 27.

ENCONTRAR EL PUNTO MEDIO

El auténtico problema consiste en que todos nosotros tendemos a identificarnos, a fundirnos automáticamente, con la crítica a nuestra obra que esté expresada de manera inteligente. Las palabras críticas recorren en un nanosegundo la distancia que hay de la página impresa al fondo de nuestras almas, donde se clavan como una espina para toda la eternidad.

Esta interiorización de la crítica puede ejercer una gran influencia en la dirección de nuestra escritura en lo referente al estilo, la voz y el género. También puede provocar los bloqueos más horribles en el intento de asimilarla. Al desear mejorar y perfeccionar nuestro arte, nos resultará casi imposible resistir a la guía que los demás nos ofrecen, si bien, al adoptar sus consejos, corremos el riesgo de desfigurarnos. El efecto de las observaciones indistintamente laudatorias suele ser el de descentrarnos y hacernos perder el contacto con nuestros instintos de escritor. Y, si nuestros últimos esfuerzos han sido acogidos con una andanada de comentarios desfavorables, ¿decidiremos que son totalmente inmerecidos (planteamiento arrogante) o completamente merecidos (planteamiento acobardado)?

La reacción más saludable por la que puede optar un escritor es, probablemente, la de «plantar cara». Philip Larkin tiene para este problema un cuento con moraleja y una respuesta apropiada: «Recordemos a Tennyson leyendo a Jowett un poema no publicado; una vez que hubo concluido, Jowett dijo: “Tennyson, yo, en su lugar, no lo publicaría.” Tennyson respondió: “Puestos a eso, maestro, el jerez que nos ha ofrecido en la comida era una perfecta basura”». ⁹ Escuchemos también a Cynthia Ozick: «Me encontraba siguiendo un curso impartido por Lionel Trilling y le escribí un artículo con una frase inicial en la que había un paréntesis. Trilling me lo devolvió con un reproche hiriente: “Nunca, nunca comience un ensayo

9. Philip Larkin, entrevista, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, serie 7.^a, ed. George Plimpton, Nueva York: Viking, 1986, p. 154.

con un paréntesis en la primera frase". Desde entonces me he propuesto comenzar con un paréntesis en la primera frase». ¹⁰

En los asuntos de mayor importancia, la verdad se halla probablemente en algún punto entre el juicio inquisitivo del crítico y el sentido personal del honor injuriado. Sin embargo, resulta difícil soportar las incertidumbres. ¡Cuánto más fácil es declararse siempre en uno u otro lado, poniendo así fin a la duda paralizante!

Pero, si cerramos por completo el paso a la crítica, estaremos perdiendo la oportunidad de crecer y entender con mayor profundidad (aunque, probablemente nunca del todo) la impresión que nuestra obra produce en los demás. Por otra parte, si aceptamos cualquier comentario sobre nuestra obra como si fuera la Biblia, nos encaminaremos hacia un problema aún peor. «¡No quiero escribir nunca más de ese modo que a nadie gusta! Deseo escribir de la forma que me han recomendado quienes son mejores que yo y ser un buen chico (o una buena chica)». Está garantizado que una promesa así provocará una rebelión en su psiquismo. O bien experimentará un bloqueo grave, o, si escribe de acuerdo con las expectativas de los demás, se apartará de su necesidad de experimentar y su escritura se convertirá en un barniz superficial y falso. Este proceso puede darse bajo todo tipo de formas, que, al principio, parecerán relativamente benignas.

Situarse en el punto medio entre estos dos extremos —ser capaz de contemplar las posibilidades contradictorias de que nuestra escritura pueda ser horrible, grandiosa o algo intermedio— es la tarea más difícil. Pero esta postura abierta es la que cuenta con más posibilidades de mantener en diálogo constante nuestro yo consciente e inconsciente. Poseer o carecer de la fuerza para hacerlo sin perder el equilibrio depende del cuidado con que hayamos cultivado el instinto interior que Rilke llamaba conciencia:

10. Cynthia Ozick, entrevista, *Women Writers at Work: The Paris Review Interviews*, ed. George Plimpton, Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1989, p. 303.

En la obra de arte, nada es tan necesario como la conciencia: es la única pauta. (La crítica no lo es, y la aprobación o el rechazo de personas ajenas a la crítica sólo debería influir en contadas ocasiones y en condiciones inequívocas.) Esa es la razón de que sea tan importante no utilizar mal la propia conciencia en nuestros primeros años, de no permitir que se endurezca el lugar donde se halla su sede. Debe mantenerse liviana a través de todas las cosas; podemos sentirla como algo tan diminuto como cualquier órgano interno independiente de nuestra voluntad. Sin embargo, debemos estar atentos a la presión más suave que emane de ella, pues, si no, la pauta con que más tarde deberemos comprobar cada una de las palabras de los versos que escribamos perderá su extrema sensibilidad. ¹¹

Si no hemos aprendido a escuchar conscientemente a esta guía interior o si, simplemente, nos negamos a prestarle cualquier atención, el bloqueo del escritor aparecerá a menudo como un autorregulador ético inconsciente e involuntario.

Si podemos compensar la crítica con, al menos, unos rudimentos de fe en nosotros mismos, esta resistencia interna suplantarán poco a poco al mecanismo más primitivo del bloqueo del escritor como protector de nuestra individualidad y de la integridad de nuestra obra. Entonces, la autocrítica y la crítica de otros estarán al servicio de su auténtica función, como guías que señalen la dirección que nosotros, jueces y árbitros definitivos, podremos o no decidimos a seguir, de acuerdo con nuestras preferencias más profundas.

11. Rainer Maria Rilke, *Letters*, vol. I, trad. Jane Barnard Greene y M. D. Herter Norton, Nueva York: W. W. Norton, 1947-1948, p. 319.

El ego es la caricatura que la gente confunde con el yo; el ego es el fraude, el actor, el travestido del yo.

ANAÏS NIN⁸

Los bloqueos son simples formas de egotismo.

LAWRENCE DURRELL⁹

Tenía una opinión muy elevada de sí. A veces le hacía parecer un pigmeo.

STANISLAW JERZY LEC¹⁰

Puede parecer paradójico que la ambición paralizadora sea una función de un ego hinchado de forma antinatural. Si el odio hacia uno mismo destruye la creatividad, ¿no debería tener, por necesidad, la persona egotista una opinión más alta de sí misma que el común de los mortales? ¿No habría de poseer en grandes dosis la aceptación y la confianza en sí que tan decisivas son para el acto artístico?

La respuesta es no. Un «gran ego» esconde, en realidad, un sentimiento más fuerte de falta de valía, del mismo modo que el hábito de la «procrastinación» oculta, bajo su aparente desenvoltura, una personalidad compulsiva sumisa a las reglas. El egotismo se ha formado como compensación, como una especie de coraza cotidiana contra el insoportable sentimiento interior del odio hacia uno mismo. El egotismo es una máscara de superioridad ideada para esconder —tanto ante su propietario, de forma muy significativa, como ante los demás— su auténtico rostro: el del sentimiento de inferioridad.

8. Anaïs Nin, *Diaries: 1934-1939*, vol. 2, ed. Gunther Stuhlmann, Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1967, p. 20.

9. Lawrence Durrell, citado en «Beating Writer's Block», *Time*, 31 de octubre de 1977, p. 101.

10. Stanislaw Jerzy Lec, *Uncombed Thoughts*, p. 172.

Al carecer de un centro, la personalidad egotista fluctúa violentamente entre los dos polos gemelos de la grandiosidad y del franco desprecio de sí mismo.

En este contexto, la adoración de uno mismo es una especie de cargante y patético culto de la psicología que no engaña a nadie, y menos que nadie al propio adorador. La naturaleza de cualquier compensación psicológica es que nunca puede satisfacer de manera genuina; es sólo un sucedáneo, en este caso del auténtico respeto hacia la propia persona. El sentimiento de inferioridad comenzará enseguida a reafirmar su dominio. Y, cuanto más insistentes sean los sentimientos de valía, tanto más desesperados resultarán los intentos del ego por reprimirlos. La energía que el organismo debe consumir para proseguir con ese ocultamiento es excesiva y debilitadora. Deja poco tiempo para cualquier otra actividad sensata, y menos que nada para el trabajo creativo que se alza sobre el lecho de roca de la confianza en uno mismo.

El bloqueo del escritor tiene también aquí la capacidad —no considerada adecuadamente, en general— de producir efectos favorables y saludables en un psiquismo abocado a la entropía narcisista. Al detener el acto artístico, el bloqueo afirma que el emperador está desnudo. Al despojarlo de la falsa vanidad, da al escritor sufriente una pista para que se examine en un nivel más profundo que el de sus quimeras. Pero, ese examen es precisamente lo que la personalidad narcisista sabe que debe evitar a toda costa, pues significa poner el dedo en lo que equivale en el psiquismo a una llaga abierta. Sondar el nivel más hondo quiere decir afrontar el inadmisiblemente sentimiento secreto de inferioridad. Así, la atención del escritor se desplaza casi siempre de inmediato oscilando de la autoestima al bloqueo, al que se culpa entonces de todos los problemas siguientes. Entretanto, cuanto menor sea el trabajo realizado, tanto mayores serán las fantasías. La obra proyectada no será meramente buena, sino el máximo logro del siglo, de toda la historia. Y así sucesivamente.

Pero toda fantasía requiere algún combustible que la mantenga viva. Así pues, cuando en la realidad próxima no exista

ninguno, deberán tomarse medidas artificiales para sostener el falso sistema. El atajo típico entre la ambición excesiva y los logros no constatados es el alcoholismo o la toxicomanía, que mantiene al ego eufórico y envanecido de manera antinatural.

NARCISISMO Y ALCOHOL: EL ESLABÓN PERDIDO

Esta enfermedad taimada proporciona a quien los anhela sentimientos de éxito inmediato y fama clamorosa.

DONALD NEWLOVE¹¹

La ebriedad es un sucedáneo del arte; es en sí misma una forma inferior de creación.

CYRIL CONNOLLY¹²

A todos nos encantan los estimulantes (o los depresores) porque nos hacen sentirnos bien de una manera peculiar: eliminan nuestras inhibiciones habituales y abren la puerta al inconsciente. Pero siempre existe el peligro de que nos aferremos progresivamente a los medios y no al fin, al sentirnos incapaces de establecer contacto con el inconsciente de alguna otra manera. Una breve euforia lleva, después de haberlos consumido, a una inmensa desesperación. (Una de las descripciones más conmovedoras de este nudo gordiano psicológico se puede hallar en la olvidada obra clásica de Charles Jackson, *The Lost Weekend*.) Por cada alcohólico o consumidor de drogas aspirante a escritor hay alguien que fue escritor pero es actualmente alcohólico o drogadicto. La dependencia de una sustancia es una ocupación a tiempo completo y nadie escribe bien si está constantemente borracho o drogado.

11. Donald Newlove, *Those Drinking Days*, pp. 125-126.

12. Cyril Connolly, *Enemies of Promise*, Nueva York: Macmillan, 1948, p. 106.

Aunque existen muchas teorías —psicológicas, bioquímicas y hasta genéticas— sobre las causas que originan el alcoholismo y la drogadicción, un síntoma frecuente de este misterioso desorden es un egotismo infantil que se niega a madurar a una con el desarrollo físico. Al fin y al cabo, ¿qué otro medio diferente del alcohol o las drogas preserva y magnifica mejor los vaivenes de ese estado de ánimo que oscila entre la euforia y la desesperación característico de la adolescencia?

En *Those Drinking Days*, un relato implacable y penetrante de una simbiosis entre bebida y escritura, Donald Newlove afirma que justificaba sus hábitos por el hecho de que «todos los escritores y poetas americanos a quienes admiraba bebían como yo... lo que me llevó a considerar sus manías y úlceras como insignias de gloria». ¹³ La vinculación romántica entre arte y alcohol sólo se cortó para él tras varios años de dolorosa rehabilitación: «El pensamiento de que las obras más grandes están hechas de soledad y desesperación magnificadas por el alcohol es una idea para adolescentes detenidos en su desarrollo». ¹⁴ Newlove dirige al lector necesitado de más pruebas a la obra de Torn Dardis, *The Thirsty Muse*, ¹⁵ una documentación pormenorizada del modo en que el alcoholismo progresivo destruyó el arte de cuatro escritores importantes.

Pero ¿no hay cierta verdad en la idea popular de la existencia de un vínculo esencial entre genio y autodestrucción? Examinemos esta tesis más de cerca, pues puede ejercer una influencia mortífera sobre una persona impresionable y sensible que espere, además, ser escritor.

13. La frase es de Donald Newlove, *Those Drinking Days: Myself and Other Writers*, Nueva York: Horizon Press, 1981, p. 138.

14. Donald Newlove, *Those Drinking Days*, p. 125.

15. Torn Dardis, *The Thirsty Muse: Alcohol and the American Writer*, Nueva York: Ticknor & Fields, 1989.

Todos hemos crecido con el romanticismo en
nuestras cabezas,
el romanticismo de que el secreto del éxito era el
genio, un don esplendoroso que iluminaba el
mundo.

El genio, ese individuo noble
de pelo largo y aire peculiar y sufrido,
una especie de Cristo, en realidad, o de Rey Pes-
cador...

DELMORE SCHWARTZ ¹⁶

¿Cómo [puede] un genio ser feliz, normal... y, so-
bre todo, vivir mucho tiempo?

CHARLES JACKSON, *The Lost Weekend*¹⁷

El aura del «genio» que pende sobre las empresas literarias como una nube tóxica está íntimamente relacionada con el problema del egotismo. ¿Qué es un genio? El genio, según la idea corriente, es alguien cuyos especiales dones lo sitúan por encima del mundo y sus preocupaciones vulgares. Se debe conceder, pues, un trato especial al genio en virtud de esos dones y de la sensibilidad que, según se supone, lo atormenta a diario. (Este razonamiento es también un garrote para mantener a raya a las esposas y amantes del Sensible.)

Un pensamiento concomitante —aquí es donde se halla el vínculo con el alcoholismo— es que, además de ser sensibles y poseer dones especiales, los genios son almas atormentadas y autodestructivas que beben y se drogan y acaban suicidándose para aliviar la angustia existencial de ser artistas. Se trata de una falacia rilkeana de «demonios y ángeles» según la

igual el sufrimiento de los artistas es intrínseco y se produce en un nivel más elevado que el de la gente «ordinaria». En cualquier otra profesión parecería evidente que el alcoholismo o el enloquecimiento sería un inconveniente y no una ventaja, pero las artes han quedado contagiadas de un curioso romanticismo perpetuado por artistas astutos (o que, en el mejor de los casos, se engañan, junto con sus biógrafos, a menudo sorprendentemente crédulos).

Es asombroso que todavía predomine la idea de que, por ejemplo, el alcoholismo y la profunda depresión que puede seguir a un abandono súbito del alcohol testimonian la «terrible verdad de que el arte más elevado suele estar producido por las almas más atormentadas», por citar un reportaje de prensa iluso dedicado a la experiencia de un escritor sometido a una cura de abstinencia. En mi opinión, nadie ha pinchado esta pompa de jabón de ampulosidad artística con mayor eficacia que Donald Newlove: «Podríamos decir de la misma manera, hablando de un ama de casa del Bronx que le da al jarro, que el calor que anhela ha sido desterrado a los límites más lejanos de la América de su tiempo; se trataría de una excusa no menos vacua».¹⁸

¿Cuál es el origen de ese gran equívoco sobre la manera de realizar el arte y sobre la gente que lo hace? Hace siglo y medio, Charles Lamb conjeturaba en su ensayo «La salud del auténtico genio»:

La razón del equívoco es que la gente, al descubrir en los arrebatos de la alta poesía un estado de exaltación sin paralelo en su propia experiencia, fuera de sus falsas similitudes en los sueños y la fiebre, atribuye al poeta un estado de ensueño y fiebre. Pero el verdadero poeta sueña despierto. No se halla poseído por su asunto, sino que lo domina.¹⁹

16. Delmore Schwartz, citado en James Adas, *Delmore Schwartz: The Life of an American Poet*, Nueva York: Avon Books, 1978, p. 175.

17. Charles Jackson, *The Lost Weekend*, Nueva York: Noonday Press, 1960, p. 46.

18. Donald Newlove, *Those Drinking Days*, p. 125.

19. Charles Lamb, «Sanity of True Genius», *Complete Works and Letters*, Nueva York: Random House, 1935, p. 167.

La extensión lógica de la tesis de Lamb es el autodomínio de Gustave Flaubert, nunca igualado en su laconismo y buen sentido: «Sé regular y ordenado en tu vida, como un burgués, para poder ser violento y original en tu obra».

Esta especie de sabiduría casera no encaja convenientemente en la imagen sentimental del destino trágico del artista, del que el bloqueo del escritor es un complemento tan perfecto. Un escritor que no puede escribir: ¿puede haber, a fin de cuentas, algo más trágico que esto? Ahora bien, podemos afirmar con seguridad que la vida tiene para todos una vena trágica, pero que el verdadero padecimiento del artista se encuentra en soportar la angustia y el tedio diarios de «dar vuelta a las frases», de vivir en medio del desarrollo insoportablemente lento de sus capacidades.

Hay muchas personas sensibles que sufren terriblemente, pero no todos ni la mayoría de ellos, ni siquiera la mitad, son artistas. Los artistas que, como seres humanos, se ven agobiados por las aflicciones de la enfermedad mental o el alcoholismo crean su obra a pesar de sus debilidades, no a causa de ellas. Esta lucha prosaica, y no la pátina del falso romanticismo de sus minusvalías, contiene su auténtica capacidad de heroísmo. Franz Kafka creó grandes obras de arte a pesar de su patente odio hacia sí mismo, y no debido a él. Al hacer de sus luchas internas la materia prima de su obra, alcanzó una gran victoria sobre ellas.

No obstante, se podría replicar, ¿y qué hay del poeta A y del escritor Y, o de docenas y docenas más? ¿Cómo dar razón de todo ese número de escritores que han sucumbido al alcoholismo, la locura o el suicidio? En estricta proporción, la cuenta es bastante alta comparada con otras profesiones. ¿No demuestra esto la existencia de una conexión entre el arte y la autodestrucción? El asunto es demasiado complejo para considerarlo aquí por entero, pero sin duda existe alguna correlación entre un entorno protegido e intensamente infantil y una propensión hacia la expresión artística, con una conducta pueril y de enfrascamiento en uno mismo que pervive hasta muy entrada la edad adulta. De hecho, algunos artistas pare-

cen disfrutar de una larga niñez, cualidad que fomenta una relación próxima y continua con el inconsciente.

Hay, sin embargo, una diferencia entre lo infantil y lo pueril. Someter el talento propio a un ejercicio largo y agotador, mantenerlo y llevarlo al perfeccionamiento, es una tarea adulta que requiere una orientación interior muy diferente del egotismo pueril que brota de sentimientos de inferioridad. El narcisismo es un problema de la personalidad que debe ser tratado desde un punto de vista humano, sin racionalizarlo como el distintivo del genio. Parafraseando a John Stuart Mill, somos, en primer lugar, hombres y mujeres, y en segundo, artistas. Madurar como escritor requiere la previa maduración como persona. La marca de una persona civilizada no es su educación o sus logros, sino la manera en que ha encarado su propia naturaleza y la ha civilizado. Los artistas pueden ser más sensibles y perceptivos que nadie por lo que respecta a los demás, pero en esa otra tarea de la vida comienzan de cero, exactamente igual que cualquiera.

Finalmente, las auténticas obras de arte no surgen de un deseo de ser famoso; nacen de un estrato más profundo de recursos emocionales y espirituales del interior del ser humano. Cuando Keats luchaba con su *Hyperion*, continuamente aplazado y víctima de un bloqueo crónico, fue instado por su amigo Haydon, el narcisista antes mencionado, para que concluyera el poema por encima de todo. En respuesta, Keats

anunció a Haydon... que había resuelto «no escribir nunca sólo por escribir o por componer un poema» [...] Cuanto más luchaba Keats con este poema, tanto más se daba cuenta de que la gran poesía no puede llegar a escribirse por una mera gran ambición, ni siquiera en función de algún don para el lenguaje noble, sino sólo por un conocimiento de la vida que todavía no había alcanzado.²⁰

El bloqueo de Keats representaba el reconocimiento más hondo de su inconsciente de que sus capacidades y experien-

20. Ward, *John Keats*, pp. 260-261.

cia no estaban aún a la altura de las elevadas intenciones puestas en el poema. Otros incontables escritores tuvieron que dejar a un lado sus Encumbrados Logros de años anteriores y fijar la vista con determinación en vías más inmediatamente accesibles para canalizar su talento. Lo opuesto al envejecimiento son los pasos pequeños y continuos durante los cuales el ego se somete al trabajo. Para quienes tienen una ambición excesiva, menos será siempre mejor que más. Es más fácil acertar en la diana si se apunta más bajo.

Consideremos el ejemplo de Wordsworth, cuya proyectada obra magna, *El recluso*, habría de ser el medio para representar el papel de poeta-profeta de su época que él mismo se había asignado. El ego puede acariciar una meta así (preferiblemente en privado) tanto como le agrade, pero ello no le permitirá inyectar «grandeza» en ninguna obra; y así ocurrió en el caso de Wordsworth. Incapaz, comprensiblemente, de hacer que su ambición desnuda se materializara en arte, produjo en cambio algo distinto: el anuncio preliminar de la gran obra, la pequeña pieza que no cuenta, pero que resultó no ser ni la mitad de mala. Soñamos nuestros propios *Reclusos*; y, luego, escribimos nuestros *Preludios*.²¹

7

EL MITO DE LAS POSIBILIDADES ILIMITADAS

Un joven Adonis de pelo dorado
sueña al borde del conflicto, magníficamente inepto
para la larga bagatela de la vida.

FRANCES CORNFORD¹

Muchos escritores y aspirantes a escritores experimentan bloqueos crónicos debido no sólo a sus grandiosas expectativas sino, también, a una abrumadora vaguedad respecto a lo que realmente son capaces de hacer, en contraposición con lo que podrían realizar algún día si se dedicaran a ello. Como es natural, la mejor manera de mantenerse en esta reconfortante ignorancia de los propios límites creativos es no hacer nada e imaginarlo todo. En realidad, llevar palabras al papel es abandonar el mundo divino de lo posible y entrar en el profano de lo real, con todas sus triviales limitaciones. Entrar en acción, escribir, significa dar la espalda al país de nunca jamás de la adolescencia, donde todo y cualquier cosa está siempre a punto de suceder o podría suceder, pero, por lo general, nunca sucede.

El poeta y ensayista Wendell Berry ha identificado no una sino dos musas creativas: la Musa de la Inspiración y la Musa

21. Sobre las pretensiones de Wordsworth, *cfr.*, por ejemplo, M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, Nueva York: W. W. Norton, 1971.

1. Frances Cornford, «Youth», *Collected Poems*, Londres: Cresset Press, 1954, p. 14.

ENCAJAR EL TALENTO A LA FUERZA EN UN MOLDE INADECUADO

Comencé a escribir poesía a los seis años y lo dejé al cumplir los veintiséis, pues iba mejorando algo, pero no extraordinariamente. A los quince escribí setecientas páginas de una novela increíblemente mala... Luego, a los diecinueve, doscientas páginas de otra que tampoco fue muy buena. Aun así, estaba decidido a ser escritor. Y, puesto que lo era y había cumplido los veintinueve sin llegar a ser ni un buen poeta ni un buen novelista, pensé en probar a escribir una obra de teatro, lo que parece haber funcionado un poco mejor.

EDWARD ALBEE¹

Uno de los diversos medios por los que los escritores pueden obligar a la energía creativa a replegarse a un terreno estéril es el de imponerse un papel completamente falso, tanto en cuestión de estilo como de género o voz. La salida de este atolladero supone la difícil tarea de descubrir la identidad propia como escritor, un proceso que dura toda la vida y evoluciona constantemente, sin otras guías que el instinto ciego para de-

1. Edward Albee, entrevista, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, serie 3.^a, ed. George Plimpton, Nueva York: Penguin Books, 1977, p. 328.

cirnos cuándo nos hallamos en la senda correcta. En esta situación, el bloqueo del escritor actúa como la prueba del detector de mentiras que determina si nos estamos obligando a tomar un camino concreto por seguir el consejo o el ejemplo del ego y/o de otras personas y/o por dinero, o si escribimos movidos por la más profunda sinceridad. Además, los actos sinceros pueden suscitar la pregunta de si nuestro yo consciente y nuestro yo inconsciente no tendrán ideas diametralmente opuestas acerca de la dirección que debe tomar nuestra actividad literaria. Con el tiempo, su desacuerdo podrá darse a conocer en forma de un poderoso bloqueo.

Se trata de otra versión de la batalla entre el deber y el querer analizada en el capítulo 4. Por el vínculo clásico del deber construimos en nuestra mente una larga lista de la clase de cosas que deberíamos escribir y de cómo debería ser nuestra carrera, hasta el punto de que nuestras exigencias nos distancian de las verdaderas fuentes de la inspiración y el placer creativo. Más de una vida de escritor ha sido deformada y trágicamente sacrificada sobre el altar del deber. Hay un tipo especial de suicidio que se puede practicar escribiendo por debajo, por encima o al margen de la auténtica corriente de nuestra imaginación.

Entre los posibles ejemplos están el del escritor minoritario que intenta deliberadamente escribir un libro «de gran impacto» para llegar a un público masivo y el autor de libros para niños que considera que debería «crecer» y escribir una novela para adultos. Ahora bien, hay numerosos casos de escritores que dieron un paso de esas características y sintieron una inmensa liberación. Sin embargo, cuando la decisión se toma de manera cínica o al margen de las propias inclinaciones literarias naturales, su esencial falsedad se vuelve contra el propio autor provocando un grave bloqueo. La escritora de relatos breves Katherine Anne Porter, incitada por su editor a escribir una novela (siguiendo el principio de cuanto mayor, mejor), se esforzó a lo largo de veinte años en la producción de la obra *Ship of Fools*; se trataba de un género con el que, finalmente, declaró no sentirse cómoda. De la misma manera,

un escritor que, a pesar de habérsele quedado pequeña, se aferra a una determinada fórmula porque se le atribuye un valor material más alto que al género que realmente le atrae —un novelista que anhela la fantasía liberadora de la literatura infantil, por dar la vuelta al ejemplo—, encontrará difícil funcionar en esa forma literaria a cuya prisión sigue someténdose.

Los escritores noveles con aspiraciones serias que pasan por dificultades tremendas para conseguir que se publique su obra suelen ser víctimas de una ilusión tentadora: creen que, si pudieran sacar rápidamente cualquier libro de éxito comercial —una obra de intriga, de misterio, romántica o, incluso, pornográfica—, conseguirían un tiempo precioso para dedicarse a la «auténtica» literatura. Cuando un escritor joven (o de mediana edad) decide dar un paso que parece ser eminentemente práctico y de mucho sentido común, puede producirse una extraña situación: quizá, para su sorpresa, descubra que posee una facilidad natural en alguno de esos terrenos —en realidad, una facilidad mayor que para sus anteriores dedicaciones experimentales «serias», y, tras olvidarse del falso esnobismo que lo tenía encadenado a unas formas inadecuadas, habrá descubierto su verdadero modo de expresión.

Es posible, por otra parte, que, si acaba teniendo éxito en su nueva personalidad comercial, un escritor así no haya conseguido otra cosa que arrojar a otra prisión, ahora para toda la vida. En efecto, en tales casos se pone de manifiesto una verdad ineludible: somos lo que escribimos. Alguien que escribe bagatelas adocenadas «sólo» para pagar las facturas es ya un escritor de bagatelas, al margen de lo que haga el resto de su tiempo dedicado a la escritura. Por uno de esos misteriosos vaivenes del destino, ese escritor descubrirá, quizá, que su hábito temporal ha pasado a formar parte de su cuerpo; una vez saboreados el dinero y la fama que le proporciona su nueva pericia, no puede regresar a sus formas originales.

En un tercer caso (posiblemente el mejor), el escritor que intenta cambiar de personalidad únicamente por convenien-

cia se encontrará tal vez irremediablemente bloqueado y realizará el interesante descubrimiento de que escribir obras populares de ficción es tan difícil como escribir cualquier otra cosa. La literatura de ficción comercial y adocenada está construida de acuerdo con un intrincado conjunto de reglas que pueden parecer técnicamente difíciles, bastante más para cierto tipo de artistas de lo que quizá estén acostumbrados a escribir. En nueve de cada diez casos, la novela de intriga o romántica yace inacabada sobre el escritorio, víctima no sólo de la dudosa facilidad práctica de componer uno de esos libros, sino también del conflicto interior del escritor. Su imaginación, ese espíritu juguetón, no considera una experiencia entretenida escribir obras de entretenimiento.

Muchos escritores cometen el siguiente gran error: dan por supuesto que escribir obras comerciales de ficción es más fácil que escribir «literatura». Pero no lo es, ni por técnica ni por espíritu. Se trata simplemente de un medio en el que algunos escritores pueden expresarse desbordantemente y otros no. Los resultados pueden ser grotescos en alguien que no esté hecho en absoluto para este tipo de escritura. Además, las obras de los escritores de mayor éxito popular suelen ser ingenuas y estar mal construidas. Lo que las hace peculiares es un aura indefinible de sinceridad a la que sus lectores responden de manera inconsciente. Estos escritores creen en lo que están escribiendo y son sostenidos en su fe por toda la fuerza del mercado de masas. En su obra han encontrado el instrumento perfecto para expresar sus convicciones más profundas sobre la vida y sobre su economía personal. Resulta, pues, razonable, que, si practicamos un género cuando nuestro verdadero talento se halla en otro, nunca actuaremos con tanta eficacia como lo hacen quienes obran con «naturalidad». Podremos, quizá, llegar a realizarlo de manera competente, pero es posible, paradójicamente, que nunca brillamos ante la mirada popular de la misma manera que un escritor mucho menos dotado, a no ser que acabemos también creyendo en el género. Y a la inversa, si la literatura popular de ficción o dramática nos atrae con más fuerza que cualquier otro tipo

de literatura, nos equivocaremos al creer que debemos esforzarnos por escribir con mayor «altura» que la habitual en nosotros. Como escritor, es siempre más fácil ser uno mismo que agotarse en cualquier otra dirección.

Recordemos, finalmente, que someterse a adoptar poses antinaturales como escritor es algo que puede darse tanto en las altas esferas de la actividad literaria como en la literatura popular o comercial. Es perfectamente posible prostituirse tanto hacia arriba como hacia abajo; muchos escritores serios llevan una doble vida no menos que el manipulador más burdo del mundillo de los bestsellers. Al igual que esos lectores que muestran ufanos sus colecciones de los grandes clásicos estampadas en oro pero aprecian en secreto las novelas de misterio editadas en rústica, esa clase de escritores muestran a menudo una escisión inconsciente entre su ego y su verdadera inclinación. Jorge Luis Borges dijo de esta doble vida artística:

He conocido muchos poetas... que han escrito bien —obras estupendas— en una vena muy sutil, etc., pero, al conversar con ellos, sólo te cuentan historias indecentes, o se limitan a hablar de política como todo el mundo, de modo que sus escritos resultan ser una especie de número de relleno. Han aprendido a escribir como alguien podría aprender a jugar al ajedrez o al bridge. En realidad no eran, en absoluto, poetas ni escritores. Se trataba de una habilidad aprendida, eso sí, a la perfección.²

Otro campo donde el escritor dispone de documentos de identidad falsos está restringido al medio literario norteamericano.

Veamos un caso típico. Como primera tarea en la clase de escritura creativa de la universidad, presentamos un relato místico difuso y floridamente escrito, cuyas partes y subpartes hemos resaltado concienzudamente con números roma-

2. Jorge Luis Borges, entrevista, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, serie 4.^a, ed. George Plimpton, Nueva York: Penguin Books, 1976, p. 123.

nos y letras para nuestros lectores. El profesor, un neorrealista de la gran tradición del regionalismo americano del autostop, salta como un tigre, seguido entusiásticamente por el resto de la clase. Se nos informa, con delicadeza o con rudeza, que el verdadero arte está hecho de una prosa limpia, sobria, «sin suturas», y no como esa que el profesor encuentra insultantemente swinburneana; aun sin tener en cuenta los números romanos. Siguiendo el ejemplo de varias microgeneraciones de profesores bienintencionados de escritura creativa, nos aconseja que escribamos, por el contrario, sobre «lo que conocemos mejor» —es decir, nuestro entorno inmediato externo—, al igual que nuestros compañeros aprendices de ebanistas que canibalizan, como es de esperar, sus vidas y amores para producir unas prosas construidas de idéntica manera. También es posible que confundan la vida real con la de los bajos fondos y fabriquen relatos de autostopistas y prostitutas y de un goticismo rural que, en realidad, son mucho más románticos a su manera que cualquier cosa que podamos hallar en *Las mil y una noches*.

En este punto debo decir que hay un ochenta por ciento de probabilidades de que nuestro instructor tenga toda la razón del mundo al juzgar nuestra actual manera de escribir —realmente espantosa— y que hayamos recibido lo que fuimos a obtener en la clase, es decir, un buen consejo y una buena instrucción. Pero, en el otro inefable veinte por ciento de los casos, él estará equivocado y nosotros tendremos razón, pues esas frases sopesadas, llenas de costuras como un vestido de baile de fin de siglo cosido a mano, son en realidad nuestra voz, o las primeras manifestaciones de nuestra voz, o los de una de nuestras voces (la voz única es otra de esas verdades sagradas de las que debemos dudar).

¿Cómo saber quién está realmente en lo cierto en esta situación? Mediante una prueba sencilla. Si nos hemos limitado a imitar, nos resultará relativamente fácil, y un descanso, pasar a un estilo distinto (aunque no necesariamente del tipo propugnado por el profesor). El cambio nos estimulará y ampliará nuestro sentido de las posibilidades artísticas. Pero, si

hemos escrito desde el corazón de nuestra capacidad artística, aunque esté aún sin formar, cualquier alteración nos resultará chirriante y antinatural. Como un zurdo a quien se obliga a escribir con la derecha, caeremos constantemente en nuestra antigua manera de hacerlo y nuestros esfuerzos en público para agradar al auditorio (profesor y compañeros de clase) con un estilo «sencillo» serán aún más artificiales que la obra original. En este caso, el bloqueo del escritor es una expresión elocuente de esa faceta nuestra que se niega obstinadamente a escribir en contra de nuestro carácter, sin que importe cuánta presión exterior hemos de soportar.

¿Por qué intentar ser lo que uno piensa que debería ser como escritor, si el descubrimiento humilde de lo que uno es, sin que importe lo desagradable que esta noticia pueda resultar para el ego («soy un escritor esporádico», soy un escritor que nunca estudiará en una clase de literatura, «soy un escritor cuya obra no marcha con la moda»), produce un eco interior mucho mayor, tanto en nosotros mismos como en nuestros lectores? La inmensa mayoría de casos de bloqueo de escritor examinados en este libro se pueden considerar reacciones saludables e instintivas ante un intento de falsificación de uno mismo; tanto si intentamos ponernos a la altura de una imagen de fabricación propia de escritor perfecto, como de poeta-profeta de nuestra época, escritor de ocho horas diarias, o cualquier otra cosa. Todo escritor tiene dentro de sí cierto punto de anclaje, cierta base de operaciones inconsciente a partir de la cual se construye la identidad consciente. Si tenemos el coraje de dejar a un lado la falsa imagen propia y permitir, sin más, que la escritura sea lo que desea ser, es probable que desaparezca el bloqueo.

Al abandonar, aunque sólo sea provisionalmente, algunas de esas ambiciones superficiales y descubrir, para nuestro propio uso, cómo deseamos escribir, se libera una energía tremenda. Concédase, por una vez, la oportunidad de desprenderse de su timidez y no se preocupe de si lo que está escribiendo capta el espíritu del tiempo o si es lo que desea el mercado, si es de calidad o vulgar. Así como ya no existe una

cárcel para deudores, tampoco hay una prisión para escritores, excepto la que nosotros nos construimos. No tiene que escribir de una manera determinada; puede hacerlo tal como quiera. Aquí, el consejo de Rilke a un escritor joven vale igualmente para el escritor bloqueado:

No importa lo que se escribe de muy joven, y tampoco importa casi nada todo lo demás que hagamos. Las distracciones aparentemente más inútiles pueden ser un pretexto para recogerse en la propia intimidad... Se puede hacer cualquier cosa; sólo esto concuerda con la amplitud de la vida. Pero, debemos estar seguros de no cargar con ello por una actitud de oposición, por despecho hacia las circunstancias que nos obstaculizan o, pensando en los demás, por algún tipo de ambición.³

El sentimiento expresado por Rilke no carece de sentido práctico ni es demasiado elevado; constituye la base de cualquier empresa creativa. Como hemos visto una y otra vez, los escritores serios y crónicamente bloqueados suelen haber perdido el contacto no sólo con lo sencillo, lo inocente y lo lúdico, sino también con su propia identidad. Necesitan volver a empezar de cero y dar de nuevo sus primeros pasos vacilantes, dejando en suspenso cualquier juicio alambicado y cualquier directriz creativa hasta no haber restablecido un contacto genuino con sus fuentes interiores.

Pero ¿qué ocurre si nos sentimos atrapados de verdad por nuestra actual manera de escribir y queremos cortar? ¿Qué sucede, si estamos experimentando un bloqueo en nuestros intentos por saltar de lo conocido, limitador pero confortable, a lo desconocido y terrible? Esta situación de cambio auténtico en los papeles del escritor merece un examen más atento.

CAMBIO EN LA IMAGEN DEL ESCRITOR

Hace algunos años, el periodista Tom Wolfe se enfrentó, a causa de unas «notas que se negaban a constituir un relato», a un bloqueo que enmascaraba un dilema creativo más profundo. Enviado por el *New York Herald Tribune* a cubrir una exposición de coches trucados y preparados, entregó como era su deber «exactamente el tipo de relato que cualquier periódico americano sonámbulo y totémico habría publicado». Wolfe sabía que estaba sucediendo algo diferente, pero no se trataba simplemente de escribir un relato distinto; en su interior luchaba por salir a la luz una forma de mirar completamente nueva. El conflicto entre este impulso de creatividad y su compromiso con un periodismo a la antigua provocó en él un bloqueo literario generalizado.

Fascinado por los coches preparados como forma de arte proletario, Wolfe elaboró su relato californiano para la revista *Esquire*, pero se sintió incapaz de escribir la segunda crónica de la manera habitual. De vuelta en Nueva York, se sentó desesperado ante la máquina de escribir y llamó, finalmente, a Byron Dobell, editor gerente de *Esquire*, para confesarle su derrota. Dobell dio órdenes a Wolfe para que mecanografiara sus notas a fin de que algún otro redactara el artículo.

Así pues, aquella noche hacia las ocho empecé a teclear las notas en forma de un memorándum que comenzaba con las palabras: «Querido Byron». Me puse a teclear, comenzando por la primera vez que vi un coche preparado en California. Comencé registrándolo todo y, al cabo de un par de horas, tecleando como un loco, pude decir que algo estaba empezando a suceder. A medianoche, aquel memorándum a Byron tenía veinte páginas y yo seguía tecleando como un maníaco... Concluí el memorándum hacia las seis y cuarto de la mañana y, para entonces, tenía 49 páginas. Lo llevé al *Esquire* en cuanto abrieron, hacia las nueve y media de la mañana. Hacia las 4 de la tarde recibí una llamada de Byron Dobell. Me dijo que habían quitado el «Querido Byron» al principio del memorándum y estaban metiendo el resto en la revista.

3. Rainer Maria Rilke, *Letters*, vol. I, p. 318.

CUANDO LA SOCIEDAD IMPONE LA PERSONALIDAD ERRÓNEA

El mundo público y el privado están inseparablemente conectados [...] Las tiranías y servilismos de uno son las tiranías y servilismos del otro.

VIRGINIA WOOLF¹

Es de por sí evidente que tanto la sociedad como el escritor individual imponen barreras a la expresión, pero no todos los escritores o aspirantes a serlo —que, dicho de paso, son los más impresionantemente afectados— se dan cuenta de cómo actúan las sanciones sociales en forma de bloqueo del escritor exteriorizado. Aunque muchos colocarían, quizá, la censura encabezando la lista de esos bloqueos del mundo exterior, la barrera primera y más fundamental es la económica. Numerosas personas a las que se ha negado el derecho a una educación decente se enfrentan a un bloqueo de expresión profundo que no ha sido provocado por ellos. Para los pobres de cualquier raza o nación, estar en el peldaño más bajo de la sociedad significa, estadísticamente, la posibilidad de que salgan, surjan y dejen oír su canto muchos menos artistas. Donde no se dispone de educación ni posibilidades económicas, no es posible practicar el arte del lenguaje escrito, con pocas excepciones.

1. Virginia Woolf, *Three Guineas*, Nueva York: Harcourt, Brace and Co., 1938, p. 217. La obra de Tillie Olsen, *Silences*, me llevó a esta cita.

En pleno siglo xxi, éste es un problema que no ha mejorado, sino todo lo contrario, en muchos países que se consideran portadores de la civilización. Todos nosotros cargamos, como escritores, con las consecuencias de este silenciamiento colectivo, pues un bloqueo que acalla a grandes sectores de la población empobrece y, finalmente, debilita la totalidad de la cultura.

Un segundo bloqueo más perceptible, corolario del primero, está relacionado con las expectativas culturales y sociales. Este bloqueo externo —una barrera destinada a impedir la publicación, que puede ser interiorizada en su justa medida por un escritor sensible— está constituido por la amplia gama de censuras, intencionadas o sobrentendidas, que los editores imponen a los autores. Esta censura, que en las democracias occidentales es raras veces patente o, incluso, consciente, se extiende mucho más allá del conocido problema del enfrentamiento entre arte y comercio. Se identifica con una actitud tendenciosa contra lo verdaderamente diferente y nuevo en cuanto a tema, estética, actitudes, forma o presentación del arte.

Hasta hace veinte años, el bloqueo de la publicación sirvió, tanto en Inglaterra como en Norteamérica, para excluir un gran número de escritos procedentes de minorías raciales, de obras serias producidas por mujeres y de escritos de homosexuales. Esta última categoría quedó relegada a guetos de pequeñas empresas que tuvieron que consagrar exclusivamente su identidad editorial a esta literatura o a editores de vanguardia. La posibilidad de sumarse a la gran corriente de la literatura de clase media quedó, sencillamente, fuera del alcance de escritores procedentes de ciertos medios o que trataran determinados asuntos.

Esta situación ha cambiado hasta cierto punto, pero la censura de la sensibilidad es una realidad constante y los prejuicios se han desplazado a terrenos más sutiles. Ahora, por ejemplo, las presiones suelen ser dobles: las personas ajenas esperan que un escritor perteneciente a uno de los grupos anteriormente excluidos escriba sólo sobre su «minoría» reco-

nocida, sea la que fuere; así mismo, es posible que, quienes creen que la finalidad del arte es ante todo sociológica, esperen de él que presente su comunidad al mundo bajo una luz particular (es decir, elogiosa).

Se trata de una situación sin salida en la que la presión para crear dentro del marco de los clichés recién establecidos puede acabar siendo a menudo abrumadora. La resistencia inconsciente a crear el tipo de arte que tanto el ego como la comunidad creen apropiado en un escritor determinado que trabaja en un momento y un medio concretos puede provocar un bloqueo total. La inclusión en una categoría es favorable o desfavorable sólo en la medida en que nos convencemos de que debemos elegir esa categoría: si alguien, o nuestro propio sentido de la obligación, nos ha forzado a hacerlo, ese hijo nuestro se sentirá, tal vez, como si se le hubiera encerrado en un nuevo armario.

EL BLOQUEO SOCIAL IMPUESTO POR LA LENGUA

El dilema al que se enfrentan muchos escritores que maduraron aprendiendo a leer y escribir en el «lenguaje de los colonizadores» fue abordado en cierta ocasión por James Baldwin, el cual dijo: «La exposición de la experiencia propia mediante el lenguaje cambia el lenguaje».² Pero, según señaló Toni Morrison, el problema puede ser más sutil y difícil:

Soy una escritora negra que lucha con y por medio de un lenguaje que puede evocar poderosamente y reforzar signos ocultos de superioridad racial, hegemonía cultural y «extrañamiento» despectiva de personas y lenguas... El tipo de obra que siempre he deseado hacer me exige aprender a ingeniármelas para liberar al lenguaje de su empleo a veces siniestro, a menudo perezoso y

2. James Baldwin, en *Conversations with James Baldwin*, ed. Fred L. Standley y Louis H. Pratt, Jackson y Londres: University of Mississippi Press, 1989, p. 208.

casi siempre predecible de unas cadenas inspiradas y determinadas por sentimientos raciales.³

La censura propia y social que se da en estas decisiones mentales previas al inicio mismo del acto de escribir puede llevar a un escritor por todo tipo de caminos, buenos y malos. Lo importante es mantenerse plenamente consciente tanto de las expectativas de la sociedad —que casi siempre estarán determinadas con cierto cinismo— como de aquello con lo que uno desea vivir como escritor y ser humano. Debemos conocernos muy bien antes de decidir qué senda vamos a tomar. De lo contrario, nos encontraremos con que nuestro inconsciente protesta por nosotros.

Veamos un ejemplo de la barrera que puede imponer un público de lengua dominante. En subculturas en las que se habla una mezcla criolla o un argot, el escritor se enfrenta a un problema aún más básico que el de insensibilizar una lengua racialmente cargada. ¿Cómo exponer el dialecto con fidelidad, pero sin que resulte ininteligible? ¿Escribo sólo para quienes hablan como yo, o me he de dirigir a un público más amplio? Deberá ser una decisión deliberada. Tras escribir una novela corta sobre la vida en una plantación maui titulada *All I Asking for Is My Body*, el escritor norteamericano-japonés Milton Murayama dijo: «Pensaba en el *New Yorker*, el *Harper's* y el *Atlantic*. Quería que mi pidgin fuera entendido por los editores y lectores de esas revistas... Hice tres cosas: utilicé una ortografía fonética sólo con unas cuantas palabras poco frecuentes, me serví de la sintaxis y los ritmos del pidgin para los diálogos y empleé el inglés normalizado para la narración, fuera de unas cuantas expresiones en pidgin».⁴ A pesar de su lengua, completamente accesible, el público de esta obra clásica de Murayama, poco conocida, ha quedado limitado sobre todo a Hawai por

muchos motivos, entre ellos prejuicios étnicos y comerciales. El número de libros sepultados de forma semejante es legión.

Dada la suerte corrida por el libro de Murayama, ¿qué pasaría si quisiera usted escribir una novela redactada enteramente en una de las diversas formas del pidgin hawaiano? El consejo bienintencionado de otras personas respecto al suicidio literario que iría a cometer le silenciaría, quizá, antes de iniciar una obra maestra grandiosa y emotiva sobre el Pacífico. Por más que advierta que algunos famosos escritores de lengua inglesa pueden publicar novelas escritas en un impenetrable pidgin caribeño en virtud de su anterior fama, al ser una persona realista, entenderá también que, en su calidad de hablante desconocido, aunque auténtico, de un pidgin, tiene pocas posibilidades de que se le conceda la misma oportunidad —no por un racismo inconsciente y por el culto a la celebridad, sino por la razón más trivial y arbitraria de que la parte del mundo a la que usted pertenece no es aún un puerto de escala literaria reconocido.

Una vez realizada esta evaluación realista, se enfrentará a una difícil elección. Si se decide por el camino de la mayoría, ¿no acallará una voz más viva y auténtica? Si se mantiene en un rígido purismo, ¿no se negará un público, o, posiblemente, se privará de la oportunidad de intervenir en un terreno amplio de posibilidades lingüísticas? En tales casos no existe una decisión correcta o equivocada fuera del conocimiento propio y de los instintos más profundos del escritor individual. Si no ha llegado en su interior a confiar absolutamente en sus propios instintos y a respetarlos, no estará en condiciones de tomar una decisión acertada, al margen de lo bien que pueda exponer intelectualmente sus razones. Como he dicho antes, la posibilidad de «venderse» actúa en dos direcciones. En una situación en que las recompensas y sanciones sociales son confusas o se hallan en un estadio transitorio, los debo de ambas partes de cualquier problema literario tienden a ahogar a los quiero, a no ser que esté usted totalmente entregado a sus preferencias más profundas.

Cuanto más lejos se halle de la corriente mayoritaria en li-

3. Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, x-xi.

4. Milton Murayama, citado en Franklin S. Odo, epílogo a *All I Asking for Is My Body*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1988, p. 105.

teratura, más indignantes resultarán las relaciones editoriales, ya de por sí brutales. Por tanto, deberá prepararse para mantener una dura lucha contra la tendencia a silenciarse al ver que el mundo no va a aceptar su visión de las cosas.

INTERIORIZACIÓN DEL BLOQUEO EXTERNO

Una barrera externa a la que se enfrentan con igualdad de oportunidades escritores de todas las razas, sexos y dialectos es una forma más sutil de expectativa en cualquier nivel del arte; en el tipo de presentación de los personajes, en la manera como aparecen las palabras en una página, en la densidad del lenguaje y en cientos de otros «pequeños» detalles que llegan a constituir convenciones tremendas de estética y tema.

Liberarse de estas ataduras es un asunto complicado que probablemente le acarreará más sanciones externas que recompensas. La fidelidad a las exigencias artísticas que se plantee en su obra podrá tener la ineludible consecuencia de quedarse sin público —al menos temporalmente, hasta que cambien los gustos—; esta sola consideración no hará sino incrementar sus conflictos interiores respecto al inicio de una ambiciosa obra nueva que tiene la sensación de que no será publicada. ¿Es usted como Van Gogh, alguien dispuesto a poner el corazón y el alma en un cuadro tras otro que nunca serán vendidos, vistos ni apreciados por más ojos que los de su creador? ¿O va a «corregir sus hábitos» en algún momento y hacer lo que se espera que haga?

Es posible que una imaginación vertida en el recipiente correcto se expanda y refine por sí misma. También es posible echar a perder en el alambique de la cultura una imaginación rica, cuando una personalidad es tan dependiente e impresionable que se acomoda a un molde demasiado convencional. Sin embargo, ninguna de estas transformaciones se produce en el vacío; todas ocurren dentro del contexto de una sociedad específica. Es responsabilidad del escritor tener conocimiento de los supuestos ocultos de la cultura en la que escribe,

pues tales supuestos determinan la publicación real, por no hablar de la aceptación de la obra. Se trata de un asunto más complicado que el del viejo proverbio de «conoce a tu público»; deberá conocer, más bien, a sus intermediarios, a aquellos que seleccionan las obras que van a publicarse y determinan cuál será su público. Sea cual sea su valor intrínseco, un libro sin publicar no es un libro vivo. Si quiere ejercer algún control sobre el proceso de selección, deberá estar preparado para atreverse a librar una batalla vigorosa y documentada por el derecho de su libro a la existencia.

Un escritor que sepa quién es y cómo encaja o no encaja su obra en un entorno literario actual podrá extraer de este conocimiento la confianza interior para continuar, si su obra es rechazada una y otra vez, o si ha sido mal publicada y se ha hecho caso omiso de ella, o si se da cualquiera de los miles de tragedias auténticas e irreversibles que pueden afectar a la obra de un escritor cuando deja su mesa de trabajo. Y lo que es más importante: al ser plenamente consciente del cúmulo de decisiones, a menudo cínicas y esclavas de la moda propias del proceso editorial, el autor tendrá más posibilidades de conservar su personalidad literaria y no realizar un acto inconsciente de desfiguramiento propio para agradar a sus amos, lo que sería un resultado peor que el mismo silencio. Un escritor que se enfrenta con ingenuidad a este proceso tendrá más probabilidades de creer que su obra no es buena y será más susceptible a las presiones para escribir libros en tono convencional. (Naturalmente, los malos escritores aprovechan también como excusa las extravagancias del mundo editorial, lo que complica tanto más todo este asunto de la discriminación y de la propia valoración.)

ALGUNOS BENEFICIOS ACCESORIOS DE LA EXCLUSIÓN: UNA NOTA HERÉTICA

Visto a través del estrecho prisma del reconocimiento profesional y la recompensa dineraria, se puede decir que la gran

mayoría de los escritores serios llevan, literalmente, vidas desfavorecidas. Tienen que ejercer otra profesión. Deben estar dispuestos a sacrificar, durante toda la vida, su situación cotidiana, el dinero e, incluso, el reconocimiento en su propio terreno. Se trata de una prueba de carácter que la mayoría de las profesiones no exigen a sus iniciados. ¿En qué otra profesión puede realizar su complejísimo y difícilísimo trabajo —del nivel de un catedrático, por poner un ejemplo—, mientras ocupa el puesto de una secretaria de departamento (y recibe un salario equivalente)?

¿Cómo conseguir que esta realidad de la vida se convierta de silenciador en ventaja, con el conocimiento pleno de estar haciendo de la necesidad virtud? Consideremos, antes de nada, que —dada, por un lado, la inversión de valores en nuestra sociedad y, por otro, la tendencia del artista a un peligroso envanecimiento— verse excluido de las mayores recompensas puede no ser un destino tan terrible y que, en algunos casos, será, quizá, un salvavidas psicológico. Aunque pueda parecer una locura decirlo, reducir las expectativas puede resultar ventajoso para el artista serio y, si se adopta una actitud correcta, mantener el ambiente creativo en la temperatura de gestación ideal de un olvido benigno. Al hablar de «actitud correcta» me refiero no a un espíritu de aceptación pasiva o de descenso en la condición social dada, sino a la decisión pragmática de capitalizar cualquier oportunidad de desarrollo más profundo que ofrece la marginalidad. Puesto que la penuria económica es, en cualquier caso, una realidad, la decisión interior de no contar con grandes recompensas económicas o un amplio reconocimiento significa disponer de más probabilidades de mantenerse en el propio camino en este asunto complicado del desarrollo literario.

En cuanto a las mujeres, la reducción de las expectativas en relación con su rendimiento puede ser un instrumento de adaptación valioso para llegar a ser escritoras; piénsese, por ejemplo, en las hermanas Brontë, trabajando en silencio como institutrices (mientras escribían sus novelas), en tanto que su hermano Branwell, el genio reconocido, perdía el balón ante

las aplastantes expectativas que su padre y la sociedad planteaban al hombre. Una vez más, no lo propongo como argumento en favor del *statu quo*, que ha cambiado ya algo para las mujeres; se trata, simplemente, de una sugerencia práctica para sacar partido del ambiente preexistente de útil indiferencia en el que realizar el acto artístico.

Como sucede con todas las minorías marginales, el único problema es el de la existencia de un doble legado: ocurre demasiado a menudo que la disminución de las expectativas va acompañada de una grave disminución de la autoestima. Como ha señalado la escritora Evelyn White, las mujeres pueden experimentar un bloqueo tanto en el «yo» como en la escritura. Al habérseles «enseñado que su necesidad personal de escribir es secundaria respecto de las necesidades del puesto de trabajo y de sus familias... las mujeres no pueden eludir las exigencias de la vida diaria para escribir en soledad sin sufrir interrupciones». ⁵ En este caso, el reto planteado es el de incrementar la propia estima, el sentimiento de poseer el derecho a escribir, y, al mismo tiempo, no abrigar expectativas demasiado pretenciosas.

También es útil, por contraposición, considerar la importante desventaja que la superioridad social impone a los hombres cuando deciden ser artistas. Los hombres, mucho más condicionados para hacer coincidir su autoestima con el progreso material y las recompensas económicas en las profesiones elegidas, atraviesan en su lucha como artistas sus propios tormentos y humillaciones culturalmente inducidos. Consiguen silenciarse con gran eficacia cediendo a la tentación de convertir su oficio en un medio de hacer dinero seriamente, cuando sus auténticas inclinaciones se hallan, quizá, en otro terreno. Las recriminaciones que se hace un hombre que ha sacrificado su deseo de ser artista para ser, simplemente, lo que la sociedad esperaba de él —un proveedor para su familia y un triunfador en el plano económico— son tan profundas y

5. Evelyn White, citado en Carolyn Harris, «Breaking Silence: The Women's Writing Series», *Radcliffe News*, verano de 1992, p. 11.

amargas como el arrepentimiento de una mujer que haya cedido a esas mismas presiones para sacrificar su carrera a fin de apoyar la de su marido.

Surge en mi memoria una escena olvidada hace mucho, ocurrida hace ya veinticinco años. Dos veinteañeros, casados a toda prisa para acoger a un niño no esperado, llevan una vida de lucha en un piso barato. El nuevo esposo abraza ciertos pensamientos —tan vagos y nebulosos como pueden serlo a esa edad— sobre la posibilidad de ser escritor. Quiere ir a París, desea que los tres marchen a París, y así poder dedicarse a sus sueños vagos y nebulosos. Mientras tanto, comienza a usar boina. La nueva esposa, agotada, ofrece a un visitante una página del manuscrito que hay sobre un escritorio a su lado. «¡Mira! ¡Léelo!», le pide, con el rostro desfigurado por la rabia. «No es bueno, ¿verdad?». No quiere ir a París. No cree que su marido deba escribir. Piensa que debería concentrar su energía en buscar un buen trabajo para sostenerla a ella y al niño. Y, para demostrar su razón no duda en avergonzarlo en público.

Los papeles rígidos desprestigian a todos los miembros de una sociedad. Así ocurre también con las suposiciones encubiertas y pertinaces de repúblicas fundadas en una economía esclavista. Las desigualdades profundas llegan a todos los rincones del país y del corazón. Los escritores que sienten directa o indirectamente el impacto de tales realidades sociales tienen que extraer a menudo sus motivaciones de un rechazo a tolerar que las circunstancias externas se impongan y los silencien. Deben realizar una afirmación personal de que, aunque la historia es la realidad en la que estamos condenados a vivir, en su caso, y sólo en él —sin que eso suponga juzgar las decisiones de sus iguales—, no habrá una excusa para el silencio. Y de ese conocimiento de la exclusión, de esa negativa a aceptarla, deriva la renovación de un profundo compromiso con la escritura.

Finalmente, es necesario mencionar uno de los usos más frívolos de la historia como excusa, una declaración que me hizo un poeta bloqueado (y alcohólico, no por mera coinciden-

cia): «¿Cómo puede escribir alguien una línea con la sombra de la bomba H pendiente sobre nosotros cada día?». Si este sentimiento fuera auténtico, la poesía y otras formas de empresa literaria de la última mitad del siglo deberían quizá arrojarse al cubo de la basura. En contraposición con las realidades inmediatas de la exclusión social que hemos examinado, este dato de la historia, aun siendo igualmente real, parece un tanto abstracto como para actuar a modo de desencadenante de un prolongado bloqueo de escritor. A veces, entre los artistas, hay cierta tendencia a evitar las explicaciones triviales y embarazosas de carácter personal cuando se tiene a mano alguna otra grande y noble. Suena mejor decir que uno no puede escribir a causa de la bomba H (o de algún tormento artístico sin nombre) que por una resaca. Esta mentira seguirá siéndolo, tanto si va dirigida a los demás como si va dirigida a uno mismo, de la misma manera que su autor continuará bloqueado mientras no esté dispuesto a decirse la verdad.

POSDATA: COMENZAR A ESCRIBIR TARDE

Perdonarnos a nosotros mismos significa aceptar el hecho de que nunca poseeremos el pasado de nuestros sueños.

ANÓNIMO

Las mujeres y los hombres cuyas vidas u obligaciones sociales (en este punto no hay, por supuesto, una distinción clara) los han alejado de la escritura se enfrentan a un problema especial y a una gran resistencia interior, tanto si vuelven a escribir como si comienzan a hacerlo en un momento tardío de sus vidas. En *Silences*, Tillie Olsen describía vívidamente el bloqueo que se deriva de aplazar o posponer durante mucho tiempo la aventura de escribir:

Los hábitos de una vida no se rompen fácilmente cuando todo ha de pasar por delante de la actividad literaria, incluso a pesar de

que las circunstancias hagan ahora posible que la escritura ocupe un primer plano; los hábitos de años —la atención a los demás, la capacidad para distraerse, la responsabilidad en los asuntos cotidianos— permanecen con nosotros, nos marcan, se convierten en nosotros mismos. El coste de la «discontinuidad» (esa pauta impuesta aún a las mujeres) es un peso tal de cosas silenciadas, una acumulación tan grande de materiales, que todo arranca en mí con un carácter distinto; lo que debería costarme escribir semanas, me cuesta meses; lo que debería costarme meses, me cuesta años.⁶

Se trata de una triste y conocida contrariedad, pero que no está, sin embargo, completamente vacía de esperanza. Ante todo, si experimenta la parálisis del recién llegado, consuélese sabiendo que, aunque un corredor de maratón podría ser capaz de salvar una distancia de tres kilómetros en cinco minutos, a usted le costará considerablemente más por hallarse en mala forma. Una persona que está en baja forma navega en el mismo barco que alguien que nunca ha estado en forma. A partir de su pasado de escritor, cuando se hallaba en buenas condiciones, no puede imponer expectativas a un presente en que no se encuentra así.

Se requiere cierta dosis de humildad para constatarlo, pero la humildad es una actitud mucho más liberadora que esa clase de autocrítica que le ataca por no conseguir ponerse de inmediato a la altura de su anterior nivel profesional en la escritura o en cualquier otro aspecto de su vida. Si ha dejado de tocar el piano durante veinte años, no espere sentarse y tocar a Liszt o a Brahms como para dar un concierto. Comenzará haciendo escalas, despacio, hasta que sus manos empiecen a recordar cómo hacerlo. Deberá darse cuenta de que, al haber comenzado tarde, quizá no alcance o no recupere nunca la competencia técnica requerida para tocar a Liszt, pero puede aprender a interpretar bien aquello que cae dentro de sus límites naturales.

La mentalidad del «demasiado tarde» es un sentimiento insidioso que se introduce a la perfección en el bloqueo del escritor. Sin embargo, la gente es tan propensa a creer que ha perdido el barco cuando tiene veintitrés o treinta años, como cuando tiene setenta y tres. Se trata puramente de un estado mental. El momento mágico del Ahora no tiene edad, y es aquel en que cada cual está obligado a vivir. Todo cuanto existe en este mundo intemporal es la palabra o la frase que estamos registrando en el papel. No mire atrás a lo que podría haber sido, ni adelante a lo que quizá nunca ocurrirá. Concéntrese en el momento de la escritura.

Tras haber escrito su primera frase, continúe con la siguiente. Ninguna otra cosa en el mundo tiene importancia, fuera de usted y su frase. Recuerde que sus músculos están agarrotados y deben relajarse lentamente, sin forzarlos a realizar la tarea. Aunque tal vez sea cierto que ya no posee la energía de años anteriores o que la vida lo ha endurecido hasta hacerle adoptar actitudes que represan el flujo fácil de las palabras, posee, no obstante, la suprema ventaja que habitualmente falta en la juventud: la paciencia. Y la paciencia, la paciencia en todo, es la cualidad más valiosa que puede tener un escritor.

6. Tillie Olsen, *Silences*, Nueva York: Delacorte Press/Seymour Lawrence, 1978, p. 38.

EL SILENCIO ACTIVO

Entonces, ¿quién... cuenta un cuento mejor que cualquiera de nosotros? El silencio.

ISAK DINESEN¹

En la vida de cualquier escritor hay grandes probabilidades de que se produzcan toda clase de silencios no programados ni explicados. Este libro ha examinado algunos silencios involuntarios dirigidos a rechazar las exigencias irrazonables de un psiquismo desequilibrado y ha sugerido algunos medios para acabar con esos silencios. Pero el silencio no es un estado que requiera remedio en cualquier circunstancia. Incluso para un escritor, el silencio no es siempre, ni siquiera en la mayoría de los casos, una cosa mala.

El silencio es a menudo un estado tan venturoso como su contrario. La disyuntiva escribir/no escribir representa una alternancia de situaciones, un ritmo instintivo que encontramos en la esencia del proceso creativo. Apropiándonos de una metáfora de Coleridge (que la tomó de los alemanes), dichas situaciones son la sístole y la diástole inseparables, la contracción y la expansión de la experiencia creativa. Este ritmo adquiere, además, una forma singular en cada artista. Por cada

1. Isak Dinesen, «The Blank Page» en: *Last Tales*, Nueva York: Random House, 1957, p. 100. Léase la página entera para descubrir el escandaloso significado de la «página en blanco».

escritor que trabaja de manera sistemática e incansable hay otro que no lo hace. Por cada escritor que se permite un mes de silencio entre obra y obra, otro se concede un año.

En una vida de escritor hay, quizá, ciertos silencios reprochables (es decir, el silencio cuando se tiene el deber moral de hablar en alto), pero la mayoría serán probablemente no sólo «actos divinos», sino experiencias fundamentales de la vida creativa, el espacio negativo que rodea y sostiene cualquier acto artístico. El silencio se limita a ser; sólo el escritor comete un error al negarle su derecho a la existencia. Así pues, junto al silencio asfixiante causado por la censura y la opresión, los escritores se encuentran con muchos tipos de silencios interiores naturales: silencios frustrados e infelices; silencios hermosos y apacibles; el silencio profundo del dolor emocional; el silencio fértil de la incubación creativa. Examinemos algunos de estos silencios activos.

EL SILENCIO DE LA INCUBACIÓN

Para muchos escritores, incluidos aquellos que, por lo demás, no se considerarían bloqueados, el abismo que se abre entre la intención y la ejecución sigue siendo un acontecimiento considerablemente misterioso e impredecible. Son pocos quienes no lograrían reconocer la situación descrita por Jean Cocteau cuando se lamentaba de que nunca parece posible «hacer lo que se pretende»:

Me siento habitado por una fuerza o un ser poco conocido para mí. Él es quien da las órdenes; yo las sigo. La concepción de mi novela *Les Enfants terribles* me llegó por un amigo... Comencé a escribir a razón de diecisiete páginas diarias, exactamente. Todo iba bien. Me sentía contento. Muy contento. En el caso original realmente ocurrido existía cierta relación con América y yo mismo tenía algo que decir sobre ese país. ¡Puf! ¡Aquel ser de mi interior no deseaba escribirlo! Parón mortal. Un mes mirando estúpidamente al papel, incapaz de decir nada. Cierta día, todo comenzó de nuevo a su manera...

Si se habla de estas cosas a alguien que trabaja sistemáticamente... piensa que estamos bromeando. O que somos haraganes y lo utilizamos como excusa. ¡Ponte a la mesa y escribe! Eres escritor, ¿no es cierto? *Voilà!* Lo he intentado. El resultado no es bueno. Nunca sale nada bueno. Claudel, frente a su escritorio desde las nueve hasta las doce. ¡Es impensable trabajar así!²

Cocteau describe aquí el estado activo interno llamado por Keats «deliciosa indolencia diligente»,³ el silencio que desciende sobre la casa del arte cuando una idea se está desarrollando fuera de nuestra vista, en el sótano.

Se trata, exactamente, de la clase de silencio impredecible e irracional que los escritores que ejercen un control excesivo hallan insoportable. Tales escritores son probablemente incapaces de reaccionar con la alegría de Cocteau, con un encogimiento de hombros a la francesa respecto a su incapacidad para mantener su programa de escritura o la narración por la senda preconcebida. La personalidad controladora piensa: «Esa historia de “dejar el campo baldío” es la excusa más antigua del mundo para la pereza. De ella no sale nada; lo sé, porque no siento que ocurra algo. Simplemente, me he vuelto a estancar».

Ya sabemos que esa «pereza» y ese «estancamiento» son las palabras de moda de una conciencia autocrática y penalizadora. Esa conciencia no se da cuenta de que todo sucede porque el inconsciente está protegiendo sus brotes del ego que los sentencia de forma prematura. La conciencia no tendrá acceso al jardín hasta que las plantas sean lo bastante altas y fuertes como para resistir sus botas claveteadas. Luego, y sólo luego, se le permitirá la entrada.

Si pertenece usted a esa categoría de escritores impacientes, es fundamental que adopte conscientemente una actitud

2. Jean Cocteau, entrevista, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, serie 3.^a, ed. George Plimpton, Nueva York: Penguin Books, 1975, pp. 66-69.

3. John Keats, *Letters*, ed. Robert Gittings, Londres: Oxford University Press, 1970, p. 65.

favorable y de aceptación hacia sus silencios, tanto antes como durante la ejecución de un proyecto literario. La paciencia, la aceptación y la confianza son las virtudes que su conciencia debe cultivar mientras el inconsciente mantenga su actividad. Rollo May ha descrito con precisión el estado de inactividad consciente ligado a una actividad inconsciente:

Por más divertida que pueda parecer en las caricaturas, la «espera» del artista no se ha de confundir con la pereza o la pasividad. Requiere un elevado grado de atención, como cuando un saltador permanece suspendido en el borde del trampolín y, sin saltar, mantiene sus músculos en equilibrio sensible a la espera del instante adecuado. Se trata de una escucha activa, preparada para oír la respuesta, alerta para ver cuanto pueda observarse cuando lleguen la visión o las palabras. Es una espera a que el proceso del alumbramiento se ponga en marcha siguiendo su propio ritmo orgánico. Es necesario que el artista posea ese sentido de la sincronización, que respete esos periodos de receptividad como una parte del misterio de la creatividad y la creación.⁴

Cuanto más persista un escritor en el desarrollo de sus aptitudes para la espera activa, más fuerte se hará el vínculo de confianza entre el ego consciente y esa entidad misteriosa situada al otro lado. Como beneficio añadido, los intervalos de silencio podrán incluso reducirse en proporción al respeto sin reservas que el escritor les otorgue.

EL SILENCIO DE LA PENA

Otro silencio que exige obediencia es el de la pena emocional, cuando se esfuerza por hallar una solución en los estratos más profundos del psiquismo. Mientras algunos consideran que el acto de la escritura es en sí un alivio catártico tras un episodio de la vida apenas soportable —y otros, además, han

creado grandes obras de arte al rememorar la pena—, un gran número de escritores encuentra cerrada esa puerta y se retira al silencio.

Aunque las circunstancias puedan ser trágicas, tal silencio es también beneficioso. El duelo es un estado activo que no se ha de confundir con el intento de escapar de los sentimientos analizado en el capítulo 12. En tales momentos, las energías del inconsciente estarán plenamente ocupadas en recomponer y sanar, no dejando nada para el esfuerzo creativo. La sumisión a este proceso que no se ve, y a veces no se siente, requiere la fe ciega en que de alguna manera se está progresando. Cuando el corazón exclama: «No quiero escribir», la cabeza debe estar dispuesta a escuchar y prestar atención. «Hay que darse cuenta —decía Natalia Ginzburg—, de que no podemos esperar consolarnos de nuestra pena por medio de la escritura».⁵

Un caso de escritor que intentó encontrar alivio inmediato a su intolerable pena por medio de su obra, y fracasó, es el de Stéphane Mallarmé, que planeó erigir un memorial literario a su hijo Anatole, muerto a los ocho años. Las notas que dejó para esta obra ambiciosa, nunca concluida, revelan una intención desesperada de arrebatarse a la muerte su victoria mediante el antiguo recurso de inmortalizar al difunto a través del arte. Sin embargo, como ha comentado el crítico Leo Bersani: «el hecho de que Mallarmé no consiguiera acabar la epopeya a Anatole es, quizá, señal de un rechazo a reducir la vida a la nobleza trivializadora de la redención por el arte».⁶ Cuando Ben Jonson perdió un hijo de esa misma edad, el epitafio que redactó puso el acento en su lugar debido: «Descansa en paz y, si te preguntan, di que aquí yace / el mejor poema de Ben Johnson».

La pena puede, sin duda, expresarse y solucionarse en cierta medida por medio de la escritura, pero el éxito sistemático

5. Natalia Ginzburg, «My Vocation», en *The Little Virtues*, p. 66.

6. Leo Bersani, «A Tomb for Anatole», *New York Times Book Review*, 15 de enero de 1984.

4. Rollo May, *The Courage to Create*, Nueva York: W. W. Norton, 1975, p. 81.

en tal operación revela cierta tendencia caníbal, la cara oscura de la incorporación de la vida del escritor a su arte. En *Child's Play*, el novelista australiano David Malouf traza un retrato irónico de un «gran literato» ficticio para quien cualquier detalle de la vida de sus amigos íntimos, cualquier tragedia, incluida la muerte accidental de su hijo, parece servir exclusivamente de grano para su molino creativo. Cuando este escritor se entrega con su habitual autodisciplina inexorable a componer una carta memorial dedicada a su hijo, «no había duda acerca de la pena del anciano —comenta el narrador—, pero, de algún modo, resulta embarazoso el impulso de energía que le llega con ese nuevo golpe del destino, la oportunidad que le ofrece de mostrar una vez más sus poderes magistrales. *La obra, la Obra*. Al final, todo se convierte en una prueba más de su genio extraordinario, de su capacidad para transformar las amargas penalidades de la vida en materia artística».⁷

Se trata de un narcisismo consabido, aunque terrible, que todo escritor reconoce. Visto así, el bloqueo de Mallarmé pudo representar igualmente la victoria de su humanidad sobre el egotismo monolítico del artista.

El arte no es superior a la vida. Las obras de arte no son ídolos sagrados que desafían el tiempo y el espacio; son artefactos y representaciones lúdicas del espíritu humano carentes de esos poderes mágicos y redentores que tal vez desearíamos concederles. Si intentamos explotar el arte como medio para eliminar o, incluso, capitalizar las pérdidas reales que la vida nos causa, la superficial necesidad que motiva ese acto empequeñecerá tanto la vida como el arte.

EL SILENCIO DE TRES POEMAS AL AÑO

Philip Larkin, al calcular en una entrevista la producción creativa de su vida, estimó su promedio en tres poemas por

7. David Malouf, *Child's Play*, Ringwood, Victoria: Penguin Australia, 1983, p. 60.

año.⁸ En este caso y en otros similares, el espacio negativo que rodea a los tres poemas anuales ocupa un lugar predominante, si volvemos la vista atrás. Sin embargo, culparse por una escasa productividad —actividad que el propio Larkin sólo practicaba en privado— constituye un castigo por un crimen inexistente hasta ser nombrado. Para muchos, la condición natural de la creatividad es una producción artística irregular.

Veamos, por ejemplo, nuestro chivo expiatorio favorito, Coleridge, autor, por un lado, de la «Rima del viejo marinero», y de docenas de esbozos inacabados, planes y proyectos, por otro. Más arriba he citado a Cyril Connolly en su elogio del silencio de Coleridge; éste es el epitafio correspondiente escrito por E. M. Forster:

Raras veces hizo lo que él u otros esperaban y, consecuentemente, la posteridad lo ha convertido en presa, pues jamás ha cesado de levantar hacia él su dedo regordete, moverlo de un lado a otro y decir que la había decepcionado... Pero, si nos dirigimos a la posteridad y decimos: «¡Está bien! ¿Qué otra cosa querías que hiciera? ¿Preferirías tener [a Coleridge] como es, o no tenerlo en absoluto?», entonces tiende a quedarse muda y cambiar de conversación.⁹

Como en el caso de Connolly, es posible que aquí haya actuado algo más que una defensa desinteresada de un autor, pues la propia producción de Forster en obras de ficción fue relativamente corta, hecho que llevó a Elizabeth Bowen a comentar: «Los intervalos de silencio del señor Forster han causado perplejidad y pérdida. En un hombre en quien tenemos puestas expectativas desorbitadas, los silencios tienen una especie de carácter activo».¹⁰

De este modo, contra toda lógica, al prever que su público iba a otorgar una intensidad especial a sus pocas obras, los

8. Philip Larkin, *Writers at Work*, p. 174.

9. E. M. Forster, «Trooper Silas Tomkyn Gommerbacke», *Abinger Harvest*, Nueva York: Meridian Books, 1955, p. 216.

10. Elizabeth Bowen, *Collected Impressions*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1950, p. 126.

prolongados silencios de tales escritores acaban teniendo un eco tremendo.

SILENCIOS AZAROSOS

El carácter invisible e inaccesible de los procesos inconscientes nos tienta una y otra vez a preocuparnos como escritores cuando sobreviene el silencio. No le pedimos que caiga sobre nosotros; lo hace completamente por sí solo. Como el yo consciente no recibe mensaje alguno, da por supuesto que no está sucediendo nada. Esto puede ser así a veces, pero no siempre. Para distinguir un silencio activo e incubador del mero silencio se requiere una gran seguridad. El escritor debe ser capaz de apelar siempre a su criterio.

Cuando, como escritor, se encuentre en medio de un silencio, procure ante todo tratarlo con dignidad. No ceda a su primer impulso de aplastarlo como a un insecto; en cualquier caso, es probable que fracase en el intento. Examine su relación con su propia obra en todos los terrenos descritos en capítulos anteriores. Si ninguno de ellos parece ser el motivo, deberá estar preparado, a pesar de todo, a aceptar y reconocer su «bloqueo» como un silencio activo no identificable. Dé algún crédito al inconsciente. Quizá nunca llegue a conocer con exactitud el motivo de su retirada, pero debe respetar su necesidad de obrar así. De momento, debe reconocer que no está bajo su control; es usted quien está controlado por él. Cuanto menos resistencia oponga a su resistencia, tantas más posibilidades tendrá de estar alerta en el momento en que esté dispuesto a cambiar de rumbo.

Un silencio aparentemente gratuito impuesto al ego forma parte de la irracionalidad inherente a la vida. Al fin y al cabo, resulta vejatorio que nunca seamos lo bastante listos ni clarividentes o previsores como para percibir por entero el alcance de nuestra vida o nuestro arte o su futura dirección en un momento dado. Los artistas, en particular, al estar preocupados por la actividad de configurar y dar forma, pueden consi-

derar que se trata de una píldora difícil de tragar. Hasta los mismos artistas que rechazan la idea de «significación» se muestran reticentes a aceptar que la fuente y la continuidad de su obra hunden sus raíces en algo que cae completamente fuera de su control consciente.

Como escritores, no queremos aceptar que nuestra vida artística no es una progresión lineal constante hacia la luz del sol y nunca lo será, sino, en realidad, un conjunto de avances y retiradas, de pausas y arrancadas, de despliegues y retraimientos. No queremos aceptar que nuestras capacidades suelen actuar dentro de nosotros con más o menos fuerza, según los casos, resultando así que algunas de nuestras obras serán claramente mejores que otras; y no necesariamente siguiendo un orden cronológico. No queremos aceptar que sólo controlamos ciertas zonas de nuestro arte, pero no su totalidad. Sin embargo, debemos hacerlo. Y no es, en absoluto, nada malo que nos veamos obligados a ello.

LA ÚLTIMA PALABRA

El día que alguien descubre que es escritor no suele ser aquel en que concluye su primer relato o poema, o el día en que es publicado por vez primera, sino mucho, mucho más adelante. Es el día en que se da cuenta de que posee un ramillete de rasgos psicológicos que constituyen la obsesión de la escritura. Lejos de sentirse coronada de laurel, esta persona experimentará, probablemente, una reacción similar a la que tendría si, al cumplir veintiún años, oyera que descende de una venerable alcurnia de vampiros transilvanos y que también él es uno de ellos; ¡no hay escapatoria! En efecto, hasta ese momento habrá tenido, probablemente, amplias oportunidades de observar, en sí mismo y en otros escritores, algunos de los estigmas psicológicos de la persona creativa: hipersensibilidad, egotismo, conducta compulsiva, ambición sin generosidad y todos los rasgos relacionados que tienden a eliminar el aura romántica que conserva la profesión para los no iniciados.

Esta deprimente constatación tiene otro aspecto: el de la simple distinción entre neurosis y arte. No es neurótico sentarse todo el día ante un escritorio ideando un mundo imaginario. Tampoco lo es sentarse todo el día ante un escritorio intentando idear un mundo imaginario, pero sin conseguirlo. Lo neurótico es odiarse por realizar o no una de esas dos actividades. Dejemos que Otto Rank nos hable del asunto:

El neurótico, al margen de si es productivo o si está obstruido, sufre fundamentalmente por no poder o no querer aceptarse o aceptar su individualidad, su propia personalidad. Por un lado, se critica en exceso, lo que significa que se plantea exigencias demasiado grandes y se acusa de imperfección, de modo que su no cumplimiento le lleva sólo a criticarse aún más. Si tomamos este tipo frustrado... y lo comparamos con el artista, vemos de pronto con claridad que el artista es, en cierto sentido, la antítesis del tipo neurótico autocrítico. No es que el artista no se critique, pero, al aceptar su personalidad, no sólo alcanza aquello por lo que el neurótico se esfuerza en vano, sino que va más allá. Por tanto, la condición previa de la personalidad creativa no es sólo su aceptación, sino su auténtico enaltecimiento.¹¹

Desde la benigna perspectiva de Rank, los estremecimientos de egotismo y otras excentricidades que hallamos a menudo en la personalidad creativa se han de tomar, como en el caso de una dosis leve de asbesto tóxico, como meros gajes del oficio; nada mortal.

Sin embargo, en relación con el tema que tratamos, Rank ha identificado el silencio más importante de cuantos se hallan a disposición de la persona creativa: el verbo activo «silenciar». Para un escritor, ésta debe ser sin duda la última palabra. Al silenciar la voz del odio implacable hacia sí mismo, el escritor gana en humanidad cabal y en arte. Cuando se renueva a diario, este silenciamiento triunfante tiene consecuencias cuyos ecos resuenan toda una vida.

11. Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero*, Nueva York: Vintage Books, 1959, p. 131.

APÉNDICE:

LA PERSONA LLEGADA DE PORLOCK. UNA CARPETA

Cuando en 1816 se publicó el poema «Rubla Khan», Samuel Taylor Coleridge añadió la siguiente explicación a su carácter fragmentario.¹ La sospechosa verosimilitud de la declaración ha provocado un constante revuelo en la historia de la literatura inglesa, según lo dan a entender dos respuestas poéticas de los poetas del siglo xx Robert Graves y Stevie Smith.^{2*}

El verano de 1797, el autor, entonces valetudinario, se había retirado a una casa de campo aislada entre Porlock y Linton, en los límites de Exmoor, en Somerset y Devonshire. A consecuencia de una ligera indisposición, se le prescribió un calmante cuyos efectos le hicieron caer dormido en su sillón en el momento en que estaba leyendo la siguiente frase, o palabras similares por su contenido, de «Purchas's Pilgrimage»: «Aquí, el khan Rubla ordenó construir un palacio y un magnífico jardín anejo. De ese modo se cerraron con un muro diez millas de suelo fértil».

* El título provisional dado por Vladimir Nabokov a su novela *Banda siniestra* fue el de *La Persona de Porlock*. Los aficionados a Nabokov reconocerán en su decisión el deleite del maestro por entretejer en la tela de su arte su conciencia de autor.²

1. Samuel Taylor Coleridge, *Poems*, ed. Ernest Hartley Coleridge, Londres: Oxford University Press, 1960.

2. Ver *The Nabokov-Wilson Letters*, ed. Simon Karlinsky, Nueva York: Harper & Row, 1979, pp. 123, 169 ss.