

En el principio, todo: sobre el comienzo de una novela

EL ORIGEN

Qué difícil es tomar la palabra (hacer la palabra, deshacer el deseo en ella). Nada nos autoriza a apropiarnos de la violencia de la letra. Y Sin embargo, nos atrevemos. Empezamos a hablar, empezamos a escribir siempre como un atrevimiento, un acto de subversión frente a la institución ordenadora de la Lengua.

Pero primero está el deseo, que quisiera no tener que ser palabra, porque es ante todo lo que no lo es. La idea, que primero es deseo oscuro de escritura, pertenece por eso mismo al orden de lo genial, incluso de lo divino, impulso luminoso y perfecto, siempre y cuando no llegue a la página, donde inevitablemente será fijada, plasmada en otra cosa. También por eso —para ser fiel al deseo, para protegerlo— una quisiera no tener que empezar, poder deslizarse sin ruido por el lenguaje, no ser percibida como origen. Yo, por lo menos, quisiera no ser quien inicia. No tener que

decir, una y otra vez, yo, la de los cinco hermanos y la casa donde se acaba el mundo, la que tuvo una yegua y conoció la felicidad animal, la que está del lado de afuera de esta lengua y este país: yo estoy hablando, estoy escribiendo.

Cuánto más fácil es continuar que empezar, sumar la voz a un coro, a una melodía que se canta en alguna otra parte. Pensar el comienzo apenas como una intervención en una conversación que otros están llevando a cabo y en la que una apenas agrega una inflexión, una cosita.

“No querría tener que entrar en este orden azaroso del discurso; no querría tener relación con cuanto hay en él de tajante y decisivo; querría que me rodeara como una transparencia apacible, profunda”. Así habla el deseo según Michel Foucault. El deseo como fuerza transitoria que se niega a ser fijado en una duración —la de la Lengua— que no le pertenece.

Una resiste todo lo que puede la tentación de empezar. Hasta que no queda otra. Hay que liberar el chispazo, aquello que pugna en la mente por ser arrancado de la no palabra: la voz que se forma, de pronto, en la cabeza. Para mí siempre fue más fácil pensar la escritura como un acto de posesión: ser capturada por una voz que me dicta desde un más allá de mí. Un contacto sobrenatural, como le pasaba a Cocteau, que escribía lo que las voces le decían, incluyendo la de un ángel que lo poseyó en un ascensor; afirmar la fe en la escritura como sesión de espiritismo, tal como la pensaba, a veces, Pessoa. Llegar, siglos después, a la conversación entre unos muertos amistosos.

Aceptar lo que habrá de fijarse ahí con fecha de defunción: la palabra escrita, deseo anulado en el acto de ser dicho, calmado, anclado en la letra.

Así: por dónde sea, cómo sea, una es asaltada por la palabra. Y empieza.

Pero eso no nos dice nada del texto, de la historia, del verdadero comienzo. Porque una empieza a escribir antes de la historia, antes del mundo y de quienes van a llegar a habitarlo. “En el principio era la palabra,” sigue siendo uno de los mejores comienzos de la literatura porque nos coloca frente al poder creador pero, también fulminante y desalentador del lenguaje: no hay salida, nada hay fuera de él, es origen y fin, finalidad.

Una vez que se acepta la condición oscura del origen, la tarea inevitable de hacer cosas con palabras (“hoy hice un poema” dice Alejandra Pizarnik en su diario, dice “hoy hice”, no “hoy escribí”, expresión que me llena de envidia y de ternura porque revela en un solo verbo el componente divino del deseo hecho palabra), una vez que una ha hecho las paces con el orden del discurso y ha cruzado sus umbrales de tal modo que el texto responde al nombre de obra, se puede pensar, de verdad, en su comienzo.

EL COMIENZO

El comienzo, entonces, no coincide necesariamente con el origen. Hay escritores que conservaron como principio

de sus textos aquella frase por la que su historia empezó a ser escrita (me voy a detener después en el caso de Gabriel García Márquez) pero, para la mayoría de las novelas no tenemos esos testimonios. La relación entre origen y comienzo no puede reponerse, quizás ni siquiera sea importante, excepto para quienes nos preguntamos por las huellas del origen en la obra, por el lugar en el que el deseo encarnó en atrevimiento.

El comienzo de *La divina comedia* me parece muy revelador de la tensión entre origen y comienzo, de la posición incómoda ante la obligación de iniciar. Dante produce la ilusión de entrar al discurso en la mitad, estar a mitad de camino, sin inicio, no ser fuente ni origen, y a la vez, al estar perdido o enredado en la selva oscura del lenguaje, deja que el canto, que la escritura sea un desenredarse, un verdadero “encontrarse”.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura*

Con estos versos entramos en la historia de un modo casi mágico, dice Borges, “porque actualmente cuando se cuenta algo sobrenatural, se trata de un escritor incrédulo que se dirige a lectores incrédulos y tiene que preparar lo sobrenatural. Dante no necesita eso”, aclara. Ese efecto — la naturalidad de lo sobrenatural— se logra porque desde el comienzo aceptamos que estamos ante una especie de “autobiografía”, un relato del yo, una exteriorización del

proceso del alma en su camino a la absolución o el castigo. Las palabras “nostra vita” son las que preparan esta entrada. En dos versos aceptamos un yo que nos incluye y pareciera no ser solo sujeto de la enunciación sino protagonista de una historia que lo excede (“me encontré”), sujeto a ser juzgado (“la mitad de la vida” es la edad del juicio), perdido, extraviado en una selva, un paisaje fantástico en el que creemos físicamente gracias a la cadencia de esos versos que sugieren (y a la vez se deshacen de) lo anterior: la vida vivida antes de lo que pasa ahora, de lo que ahora comienza.

A mí siempre me encandilaron los comienzos, soy de esas lectoras que abren los libros en las librerías para espiar cómo cada autora resuelve esa obligación de darle a la historia su principio necesario, vital. Sin embargo, me costó mucho — tres libros— aceptar que en las primeras líneas se juega todo. Era creo, una especie de pudor, o de inercia inconsciente, un último intento de ser fiel a la indefinición del deseo de escritura, una resistencia a fijar en un vector su vocación multiforme. También era el temor a hablar en voz demasiado alta, a ser oída. Descubrí con el tiempo que no se puede escribir nada, mucho menos ficción, dando lugar al miedo.

Volví a ver esa resistencia a pensar el comienzo en algunos textos de mis alumnos, un “descuido” que también es una negativa a tomar distancia y juzgarlos fuera de ese deseo original de escritura: olvidarse del yo-origen y pensar el inicio desde el punto de vista del texto, de la

historia, de lo que cuentan esas páginas de la novela que se acaba de escribir.

El comienzo de una historia tiene algo de exorcismo y de encantamiento. Exorcizar el silencio, encantar a quien lee. Empezar es difícil porque hay algo solemne en la ruptura del silencio, en escuchar de pronto el sonido de la propia voz pero, hay más, debe haber más. Porque el primer párrafo no es (o no debería ser) solo una enumeración de hechos: es una declaración de principios. El arco de tensión que se abre en las primeras líneas de una novela debe llegar hasta las últimas que, leídas a la luz de ese comienzo, aparecerán como su único cierre posible. Amos Oz tiene un libro en el que analiza el pacto de lectura que abren algunas novelas, lo que cada una le promete a quien se lanza a la aventura de leerla. A mí me gusta pensar los comienzos como un juego en el que cada autora, con un número finito de variables, se las ingenia para renovar las reglas cada vez. Quisiera ir un poco más allá del pacto con el lector y pensar en los comienzos como declaraciones estéticas, como la ocasión en la que se revelan las apuestas del texto y la toma de posición de la novelista. Porque en esas líneas se juega todo: el tono, el destino del héroe, el interés de la historia y su forma de encarnar en discurso.

En la última sección voy a pensar en tipos de comienzos, es decir, ver cómo se combinan esas variables en algunas novelas pero, antes quiero detenerme un poco más en tres comienzos de la literatura latinoamericana para espiar

un poco ese acto de ilusionismo, entender lo que se corporiza en él, lo que se declara, se oculta, se promete.

COMIENZOS Y DECLARACIONES

En el principio, solo tiempo: Cien años de soledad

Gabriel García Márquez contó muchas veces la anécdota del día en que la primera frase de *Cien años de soledad* apareció en su cabeza: “De pronto, a principios de 1965, iba con Mercedes y mis dos hijos para un fin de semana en Acapulco, cuando me sentí fulminado por un cataclismo del alma tan inmenso y desgarrador que apenas si logré eludir una vaca que se atravesó en la carretera... No tuve un minuto de sosiego en la playa. El martes, cuando regresamos a México, me senté a la máquina para escribir una frase inicial que no podía soportar dentro de mí: *Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo*. Desde ese entonces no me interrumpí un solo día, en una especie de sueño demoledor hasta la línea final en que a Macondo se lo llevó al carajo”.

Es difícil decir dónde termina el comienzo de *Cien años de soledad*. El primer párrafo de la novela abarca una página y media, lo cual no es gratuito. El autor crea en él un mundo muy antiguo y lleva tiempo y espacio crear un

mundo. Cada línea abre una puerta nueva de ese universo. La operación no se parece a la de quien mira un paisaje y lo pinta sino a la de quien está inventando un planeta mientras lo escribe. Tene-mos la ilusión de asistir a ese acto en el que una palabra llama a la otra, una acción a su consecuencia, hasta que brotan de las frases geografías, seres, sistemas, lógicas que le insuflan vida. Ese comienzo tiene algo de ciencia ficción sin serlo. O algo bíblico, más bien. *Cien años de soledad* crea un mundo hacia el interior de sí mismo, asfixiante, ensimismado. Una puede sentir en la frase que continúa la anterior una caída, un retroceder del tiempo hacia los cimientos del mundo que acaba de crearse, hacia un improbable génesis o big bang del que emergió Macondo. La tercera línea ya nos lo confirma: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”.

Cien años de soledad es una novela detenida en su propio comienzo. Como si el autor borrara su mundo y lo volviera a bocetar en cada capítulo. Este retroceso permanente del tiempo en la novela se comentó mucho. Es un efecto, una ilusión: en Macondo, el tiempo no transcurre, sino que comienza cada vez, se estanca. De ahí la importancia de la medida temporal y de la condena en el título. El texto desarrolla esta apuesta del primer párrafo hasta su memorable última línea. Esa característica de la novela —paradigmática de la ambición de “la novela total” del Boom latinoamericano— cautiva pero, también expulsa a

miles de lectores alrededor del mundo. Yo la leí a los 15 años, así que no tuve más opción que la de ser cautivada pero, siempre que pienso en *Cien años de soledad* recuerdo la anécdota que me contó un profesor norteamericano que la había incluido como obra canónica en uno de sus cursos. En la primera clase, una alumna que la había intentado leer y la había abandonado, declaró, al verla en la lista de lecturas: *Oh, no. One Hundred Years of Page One!*

Voy a hacer un corte arbitrario del primer párrafo de la novela —solo la primera frase, que es la misma que García Márquez recorta en su recuerdo— para interrogar qué pasa ahí con el juego de variables que tiene a su disposición toda autora de ficción:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

De todo lo que se dijo sobre esta frase me quedo con dos afirmaciones que la lectora recibe como un despertar de su curiosidad —la curiosidad, como dice Gardner, no es otra cosa que el efecto que produce la ficción generosa: querer saber, querer desenredar los porqués y los cómo de la historia que comienza—. Quien abre este libro sabe que está frente a la historia de un hombre condenado y también frente a un mundo en el que el hielo es motivo de asombro. En una sola frase el autor hace justicia a la historia y al mundo que habrá de narrarse en la novela.

Tanto una poética del asombro como la idea de un libro que sea un cosmos singular y ordenador, una alternativa al mundo apagado en el que nos toca vivir, se cifran en esa primera frase. Sabemos que estamos frente a una novela en la que el mundo creado importará mucho más que los personajes que lo pueblen. Su estatuto de artificio, su distancia sideral de “lo real” se declara en esa primera línea y se completa en ese largo primer párrafo.

Quiero volver ahora a la tensión entre origen y comienzo de la que hablé antes. En la anécdota que cité más arriba sobre el surgimiento de esa primera línea, García Márquez hace coincidir origen y comienzo: empezó a escribir la novela, dice, mientras manejaba y empezó por esa línea. Sin embargo, él varió mucho la forma de esta anécdota en distintas entrevistas. Esta otra versión, por ejemplo, es ligeramente diferente y tiene para mí un dato fundamental: la voz heredada, la ilusión de una continuación, el exorcismo del origen gracias a la voz de su abuela: “Un día, yendo para Acapulco con Mercedes y los niños, tuve una revelación: debía contar la historia como mi abuela me contaba las suyas, partiendo de aquella tarde en que el niño es llevado por su padre para conocer el hielo”. “Una historia lineal” —intercala el periodista que lo entrevista. “Una historia lineal donde con toda inocencia lo extraordinario entrara en lo cotidiano”, aclara García Márquez. No me parece casual la apelación a la tradición oral. El permiso genealógico para narrar, el permiso para la digresión, para lo arbitrario es lo que la abuela habilita. Exorcizar el origen

con la ilusión de continuar la voz de otra es, a la vez, el secreto del programa literario de García Márquez. La apelación al relato oral esconde y revela la genealogía de la que desciende su novela: la leyenda, lo popular, lo folklórico, el cuento maravilloso. Como se ve en esta versión, Márquez abre con esa línea no solo una novela sino el programa completo de su literatura, lo que luego se llamará “realismo mágico” (más allá de todas las polémicas sobre el origen y las apropiaciones del término). En esta anécdota, el hielo es más importante que el condenado a muerte, que ha desaparecido del origen de la novela. En ese sentido, la siento más “fidedigna” que la anterior: importa más “lo extraordinario en lo cotidiano” (lo maravilloso) como proyecto estético de la literatura de García Márquez que el hecho de la condena de un hombre, los militares, la Historia. Seguramente la variación de ese recuerdo de origen suma al mito ya enorme de su autor pero, por lo que promete, por lo que declara (por lo que esconde), el de *Cien años de soledad* sigue siendo uno de los comienzos más notables de la literatura, en él todo está expuesto y a la vez escondido para que tengamos que trabajar en descubrirlo: el destino del héroe, el mundo asombroso en el que le ha tocado vivir, el programa de toda una literatura.

Nada nunca comenzó: La hora de la estrella

La hora de la estrella es la última y más brillante novela de Clarice Lispector, aquella con la que culmina y a la vez

abandona el proyecto de toda su literatura. Es la novela jamás escrita, la que nunca empezó porque no pudo, porque no puede escribirse.

Lo primero que hay que preguntarse frente a este texto es dónde empieza. La autora se deshace de la obligación de iniciar proponiendo tres comienzos, tres ensayos de inicio que en realidad son negación de esa rotundidad y, por eso, potencialidad pura. La novela empieza tres veces: en la dedicatoria, en los subtítulos que se encadenan al título en una constante disyuntiva o negativa a elegir un término y en el primer párrafo de la narración de Rodrigo SM.

“Dedicatoria del autor (en verdad, Clarice Lispector)” leemos en la primera página, título al que sigue un texto encarnado en una voz masculina, la de Rodrigo SM. Se establece así el juego de máscaras entre el nombre de la autora y el narrador de la historia de Macabea, del mismo modo en que luego se establecerá el juego entre ese narrador y la nordestina. De la dedicatoria, me interesan estas líneas que cierran el primer párrafo en el que se dedica la novela: “a todos los que tocaron en mí zonas asustadoramente inesperadas, a todos esos profetas del presente y que me vaticinaron a mí mismo al punto de yo explotar en: yo. Ese yo que son ustedes pues no aguanto ser solamente yo, necesito de los otros para mantenerme de pie, tan tonto que soy, yo enrevesado, en fin, qué es lo que hay que hacer si no meditar para caer en aquel vacío pleno que sólo se alcanza con la meditación. La meditación no necesita tener resultados, la meditación puede tener su fin

sólo en sí misma. Medito sin palabras y sobre nada. Lo que me estorba la vida es escribir”.

El yo que se presenta como impronta de otros será quien narre la historia de Macabea. O sea: quien narra no es más que herida o huella del mundo registrada en materia sensible. Esta voz completa y a la vez rompe con la obra hermética, ensimismada, de Lispector. En el origen de esta novela, se nos dice, hay “una cosa” hecha de música, de sangre, de nostalgia, de gnomos, enanos, de sílfides. Hay un yo nacido de todo lo que generaciones y generaciones han tratado de destilar de la experiencia humana. Es la negación del autor por excelencia: empezar una novela con una especie de gran caos creativo del que surge un yo-máscara masculino para narrar lo que no se puede narrar, la tarea de narrar a una otra que siempre será un enigma: la joven nordestina, protagonista de una historia tan ajena que es imposible de contar. Así el comienzo (que es mini historia del origen) anuncia el gran tema de la novela: aquello que no es narrable (“lo que me estorba la vida es escribir”).

Con esa historia del origen llegamos al segundo inicio de la novela: una sucesión de títulos posibles que son otras formas de hablar de la imposibilidad de contar la historia de Macabea, imposibilidad marcada por aquellos términos que la tienen como referencia (“que ella se arregle”, “ella no sabe gritar”) y por aquellos que refieren al yo (“la culpa es mía”, “yo no puedo hacer nada”). Así, con todas estas advertencias sobre la imposibilidad de una

mujer blanca, ex esposa de un diplomático de contar la historia de una niña pobre del norte de Brasil, de encarnar realmente en su piel, entramos a la novela —ahora sí— en sus magistrales primeras líneas:

Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula le dijo sí a otra molécula y nació la vida pero, antes de la prehistoria estaba la prehistoria de la prehistoria y existía el nunca y existía el sí. Siempre lo hubo. No sé cómo pero, sé que el universo jamás comenzó.

Postular una novela en la que no hay origen ni comienzo, en la que solo hay un gesto de autora y una historia que no puede ocurrir —pero Sin embargo, ocurre por pura afirmación de la vida (¡sí!)— escribirla y salir airosa en el proceso es la proeza de Lispector. *La hora de la estrella* nos cuenta cómo suenan las campanas cuando repican sin que sus bronces se toquen. “Ahora entiendo esta historia. Ella es la inminencia que hay en las campanas que casi-casi repican. La grandeza de cada uno”, escribe Lispector cerca del final de la novela. La grandeza que hay en una vida que pasa desapercibida (la vida que no vemos igual que la estructura del átomo que se menciona en la dedicatoria), lo sublime y lo terrible de ese pasar, es el proyecto que la novela se propone en todos esos “falsos” inicios, necesarios, sin embargo, para contar lo que no se ve pero, existe: la vida “minúscula” de Macabea. Como para confirmar todo esto, la novela se cierra, fiel a la tesis con la que comienza, con la palabra “sí”.

La hora de la estrella es una novela de tesis y a la vez la clausura de un modo de escritura. Anuncia un nuevo orden, un nuevo cosmos: nuevos principios del ser en el lenguaje. Como si en esta novela que nunca comenzó pero, sí terminó, Lispector anunciara todavía una vuelta más, su entrada en otro modo de estar en lenguaje, el que dejó anotado en este pasaje de *Un soplo de vida*, una búsqueda que marcaría sus últimos años:

Quiero reinventarme. Y para eso tengo que abdicar de toda mi obra y comenzar humildemente, sin endiosamientos. Un comienzo en el que no haya residuos de ningún hábito, tic o habilidad. Tengo que dejar de lado el know-how. Para eso, me expongo a un nuevo tipo de ficción, que todavía no sé cómo manejar.

Ese tipo de ficción sin residuos, sin hábitos, sin tic o habilidad, ese nuevo comienzo o reinención es, en parte, el proyecto de *La hora de la estrella*.

El fondo del alma: El pozo o la verdadera narrativa del yo

Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos.

Leídas hoy estas líneas escritas por Onetti en 1939 parecen pertenecer a algún contemporáneo. Excepto quizás por la palabra “alma”, el proyecto de escribir la historia de un yo “sin los sucesos en que tuvo que mezclarse”, una

literatura de la intimidad, de la introspección, de la mente, con sus sueños y sus pesadillas no es tan lejana a las tomas de posición actuales en favor de una historia con minúsculas (la narrativa del yo, la autoficción, lo confesional), opuesta a los proyectos mayúsculos de la literatura latinoamericana de los sesenta (y, también, hasta cierto punto, a los gestos puramente metadiscursivos de lo que se conoce como “post-Boom”).

Estas no son, sin embargo, las primeras líneas de *El pozo*. Tuve que desenterrarlas de su escondite en medio de la primera página pero, podrían haber sido su comienzo, pues declaran el proyecto de ese relato, la forma confesional que habrá de adoptar. Como esa declaración tal vez no convendría a la forma de la *nouvelle*, el texto ofrece otro comienzo, mucho más descriptivo, engañosamente trivial:

Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios.

Nada extraordinario, nada que gane nuestra curiosidad o nuestra lectura en esas líneas. ¿O sí? ¿Qué significa que Eladio Linacero se pasee como un animal encerrado en su cuarto de pensión y que al mirarlo *lo vea por primera vez*? Por esas líneas nos enteramos de dos cosas: Linacero está preso, (aún no sabemos de qué o por qué) y su

cotidianidad, que luego será contada con absoluta parcialidad y meticulosa sorna, lo sorprende: la está viendo por primera vez. Se trata de un comienzo modesto que, sin embargo, declara sin revelarlo el secreto que, como sostienen Deleuze y Guattari, la *nouvelle* exige para funcionar como forma narrativa: algo ha pasado en la vida de este personaje, algo que lo ha llevado a la sordidez de ese cuarto de pensión y de los personajes que lo rodean, algo que no podrá nombrarse y alrededor de lo cual Linacero intentará escribir su autobiografía para cercarlo o conjurarlo o para deshacerlo a fuerza de evocarlo. Nunca sabremos con certeza —como él no lo sabe— el estatuto de realidad de ese evento que ocurrió en su juventud con una muchacha en la casa del jardinero, durante una fiesta de fin de año. Entenderemos o creemos entender que él la engañó para humillarla y aunque declare que nunca tuvo la “intención de violarla”, el acto queda poderosamente admitido en el descargo pero, nada de esto es seguro. Solo sabremos —como él— que ella murió al poco tiempo. Es ese evento el que lo trajo hasta ese cuarto de pensión, a los cuarenta años, dispuesto a escribir su autobiografía, que es una historia sin acontecimientos puesto que ha sido clausurada por ese secreto: Linacero no puede hacer otra cosa que quedarse encerrado en el cuarto interrogándolo y variándolo en “aventuras”, pasar la noche dentro de sí, ir hacia adentro, hacia el pozo o el relato del alma, de sus sueños y sus pesadillas, siempre en tiempo presente. La ilusión de ver el cuarto de pensión por primera vez es

una ilusión de sobriedad, de claridad: la vida ordenada en el acto de evocarla, comprendida en lo que abarca la narración de su noche oscura del alma pero, antes de llegar al alma tenemos que pasar por la memoria. Sabiendo a posteriori lo que lo mueve a narrar, el evento secreto al que habrá de interrogar, leemos la ironía en la siguiente declaración del personaje:

Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes... Es cierto que no sé escribir pero, escribo de mí mismo.

Todo esto aún en la primera página. Y es ahí que hace su entrada el alma. Así, el verdadero proyecto queda entonces declarado. La *nouvelle* es una confesión, una confesión engañosa. No la historia de las cosas sino apenas “la de un alma” y en ella los sueños, las pesadillas y las fantasías ocupan el primer plano. Ya que el alma no es agente en el mundo, está librada del acontecimiento, esta librada, sobre todo, del cuerpo que ha actuado sobre otro cuerpo. Se trata de un alma que apenas “se ha mezclado en sucesos”: “Pero ahora quiero algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños”.

Todo el proyecto de la literatura de Onetti —el tono desencantado de la voz narrativa, la elección de personajes derrotados, la tensión entre el mundo imaginario y el

real, la forma diferente que adquiere de libro a libro esa tensión (a veces, como una pesadilla, otras apenas nostálgica) hasta la creación de Santa María— se inaugura en esta, su primera novela. Y tal como conviene a ese inicio confesional y a la vez engañoso, *El pozo* se cierra con la llegada del día pero, no de la claridad sino de la deriva o la disolución. Así, la *nouvelle* funciona también como una advertencia: quien se aventura al relato del yo, acepta ser presa del mismo. Porque del yo, de ese pozo, de esa noche oscura, no se sale nunca:

Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo.

Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos.

AL FIN, ¿POR DÓNDE EMPEZAR?

Como vimos al leer con atención estos tres comienzos, el primer párrafo de una novela va más allá de captar la

atención del lector. Es el envión, la fuerza motora que nos lleva hasta el final, una puerta que se abre: el arco que se tensa para sostener la historia hasta el desenlace. Cada autora sabrá cómo esas líneas se transformaron en las primeras del texto y qué diálogo deliberado, imprevisto o indiferente establecen con las del final; qué trabajo de edición, de transformación o de intuición se siguió hasta hallarlas. Ese arco de tensión compete solo a la autora, pues quien lee las primeras líneas desconoce, obviamente, el desenlace. No hay fórmulas para esto: cada novela va a tener el comienzo que le conviene al gesto que supuso su origen pero, ahora quiero leer los comienzos de ciertos libros como quien los espía por primera vez. Aprender de lo que proponen teniendo en cuenta cómo puede una autora jugar con los tres pilares de cualquier texto de ficción—historia, atmósfera y personajes— a partir de su elección del cuarto y más importante de todos, la voz narrativa. En esta sección voy a volver a ser solo una lectora de primeras líneas recorriendo azarosamente una biblioteca para tratar de desentrañar qué tipo de encantamiento proponen algunos comienzos de novelas.

LA HISTORIA, ANTE TODO

Hay comienzos que atrapan por ser puramente narrativos. Se juegan todo a la historia y ganan. Al menos, ganan la curiosidad de quien lee. Leer narrativa es anticipar,

adivinar a medida que los ojos hacen su trabajo, las vueltas, los puntos de giro, los desenlaces posibles del texto que tenemos enfrente. Y leer un buen relato implica ser burlados en estas anticipaciones. De ahí que se haya repetido tanto como receta que si una tiene una buena historia para contar, es decir, si la historia es capaz de romper al menos con ciertos lugares comunes, ciertos guiones de previsibilidad social, basta con empezar por ahí, con enunciarla en las primeras líneas para que la lectora quede fatalmente atrapada. Cuánto mayor será ese efecto si la historia es realmente extraordinaria y no ha sido contada nunca antes. Como esta:

Todos los niños crecen, excepto uno...

Peter Pan, J.M. Barrie

O esta:

Detrás de cada humano vivo hoy, hay treinta fantasmas, pues así es el rango en que los muertos sobrepasan a los vivos...

2001 Odisea del espacio, Arthur C. Clarke

A veces no hace falta que la historia sea extraordinaria, alcanza con que esté lo suficientemente bien declarada, como esta:

Primero le dispararon a la chica blanca...

Paraíso, Toni Morrison

O esta:

En el pueblo se cuenta la historia de la gran perla, cómo fue encontrada y cómo se volvió a perder...

La perla, John Steinbeck

EL PERSONAJE

Hay comienzos en los que el personaje *es* la historia, la razón por la que queremos leer. Esto pasa mucho en las historias de iniciación, en las que se cuenta la constitución de un sujeto o su transformación en otro:

Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia...

La vorágine, José Eustasio Rivera

Llamadme Ismael. Hace unos años —no importa cuánto hace exactamente—, teniendo poco o ningún dinero en el bolsillo, y nada en particular que me interesara en tierra, pensé que me iría a navegar un poco por ahí, para ver la parte acuática del mundo...

Moby Dick, Herman Melville

Ahora soy una madre y también una mujer casada pero, no hace mucho fui una delincuente...

Una novelita lumpen, Roberto Bolaño