

## Capítulo 6

# Las 101 rumbos creativos

*¿A quién podría yo imitar para tener genio?*

THÉOPHILE GAUTIER

*La formación del estilo por la asimilación de los autores.* Tal es el título del libro de un novelista, Antoine Albalat, que era bastante conocido antes de la guerra. En mi biblioteca, tengo tres libros suyos, que son ya inencontrables:

*Como se hace uno escritor*, Plon, 1925; *El trabajo del estilo, enseñado a través de las correcciones manuscritas de los grandes escritores*, Armand Colin, 1953; *La formación del estilo por la asimilación de los autores*, Armand Colin, 1956.

Este último se asienta sobre una idea sencilla, pero profundamente justa: es leyendo a los grandes autores, y asimilando sus procedimientos, como se puede mejorar los propios y convertirse a la vez en escritor.

El consejo no es nuevo ni mucho menos. Entre los latinos, hace veinte siglos, Séneca lo recomendaba ya a su alumno Lucilio (*Cartas 2 y 84*), y Quintiliano, profesor de retórica, escribía en sus *Instituciones oratorias* (X, 2): «No se puede dudar: el arte consiste en gran parte en la imitación. Porque si la primera cosa, la más esencial, ha sido inventar, nada podría resultar más útil que tomar ejemplo de lo que ya está inventado. ¿No nos pasamos toda la vida queriendo hacer lo que admiramos en los demás? Todas las artes, en sus comienzos, ¿no se proponen imitar alguna cosa?»

## TODO EL MUNDO HA IMITADO A TODO EL MUNDO, O CASI...

La Fontaine imitó a Esopo, Fedro, los fabulistas medievales, Marot, Rabelais.

Virgilio imitó a Homero, Teócrito, Hesíodo, Ennio, Catulo, Acio.

La Bruyère imitó a Teofrasto y a Montaigne.

André Chénier se pasó la vida imitando a Homero, Píndaro, Aristófanes, Tibulo.

Racine imitó a Sófocles y Eurípides.

Molière imitó a Plauto y a Terencio.

Boileau imitó a Horacio, Voiture, Guez de Balzac.

Bossuet imitó a San Agustín, a San Gregorio, a Teruliano...

Massillon imitó a Bossuet y a Racine.

Lamartine imitó a Chateaubriand.

Chateaubriand imitó a Rousseau, Bernardin de

Saint-Pierre, Chénier.

Rousseau no dejaba a Montaigne y Plutarco.

Montaigne se nutría de otros latinos.

Baudelaire tradujo e imitó a Edgar Allan Poe.

Musset imitó a muchos autores, entre ellos al inglés

Byron.

Víctor Hugo imitó al principio a Chateaubriand; para escribir *Los miserables*, copió *Los misterios de París*, de Eugène Sue.

La mayoría de los temas de la obra de Shakespeare provienen de obras anteriores, sea de la Antigüedad, sea del repertorio inglés.

Charles Nodier se pasó su juventud plagianado, especialmente a Bernardin de Saint-Pierre.

En resumen, los latinos imitaron a los griegos, los antiguos franceses imitaron a los latinos y a los grie-

gos. Y los franceses modernos han imitado a sus predecesores, aparte de algunos extranjeros...

Moraleja: imite a los buenos autores, siempre sacará de ello algún beneficio.

Como este capítulo es el más largo de todos, lo he dividido en cuatro partes.

En la primera, explico las razones que impulsan a utilizar este método.

En las tres siguientes, describo sucesivamente estas técnicas, de la más sencilla a la más difícil:

1. La imitación, la copia, el plagio, la parodia.
2. Retocar, traducir, adaptar, rellenar, recortar, pegar...
3. Escribir bajo apremios muy arbitrarios.

En cada etapa, la dificultad aumenta, pero también la creatividad.

### ¿POR QUÉ INVENTAR DERIVANDO A PARTIR DE TEXTOS EXISTENTES?

Hasta el presente, hemos hecho como si la escritura tuviera que salir directamente del cerebro del autor. Virgen y nueva como el primer día de la creación. Es buscar, en realidad, gratuitamente la dificultad, como vamos a ver.

### El mito romántico de la creación absoluta

Esta visión existe, ay, y nos la encontramos todos los días. Es testigo de la persistencia de lo que hay que llamar con toda propiedad el «mito romántico». Y que se viene arrastrando desde hace casi dos siglos...

Usted conoce bien estos viejos clichés: el escritor, ser maldito, rechazado por la sociedad, inspirado directamente por el Cielo, de pie sobre un promontorio, una noche de tormenta... Golpeado por los relámpagos de su inspiración, escribe las palabras misteriosas dictadas por alguna divinidad...

O bien —segunda versión— es gracias a una mujer desconocida y sublime, apenas entrevistista, pero con la que el escritor sueña sin cesar, su Musa, de cuyas entrañas él sacará alguna queja exquisita y dolorosa:

«Los cantos desesperados son los cantos más bellos, yo conozco algunos inmortales que son puros sollozos...»

Gracias, señor Lamartine.

El poeta sería semejante al albatros:

«Cuyas alas de gigante le impiden caminar.»

Gracias, señor Baudelaire. Ya se sabe. Es muy bello, pero se corresponde muy poco con la realidad.

Esto no significa que nuestros abuelos románticos no hayan compuesto bellas cosas. Pero si llegaron a escribirlas, no fue en razón de la humeante teoría de la inspiración en la que se han arrebujado a destiempo. Fue porque ellos tenían —como los demás— un sagrado talento para la pluma. Y un gusto por el trabajo bien hecho. Los manuscritos de Chateaubriand están ahí para demostrarlo: ¡cuántas correcciones hizo para mejorarse, inclusive después de una primera publicación!

No es porque se reniegue de los padres por lo que se nace solo. De hecho, un escritor es siempre, en sus comienzos, un *buen lector*. Alguien que lee con pasión y con fruto. Que admira intensamente a algún autor. Que intenta imitarlo. Que lo imita. Y que, derivando *a partir de él*, termina por encontrar su estilo personal. Entonces —y solamente entonces— como todos los hijos, abandonará a su padre para instalarse por su propia cuenta (y convertirse a su vez, un poco más tarde, en padre...).

## La realidad de la intertextualidad

Con su teoría de la imitación de los antiguos, los clásicos mantenían un punto de vista más realista. Uno de ellos especialmente, Pascal, escribía: «Cada vez que un autor dice "*mi libro*", haría mejor en decir "*nuestro libro*", porque ha puesto en él mucho menos de sí mismo que de los demás.»

Esta lección de modestia lleva hoy un nombre: es la *teoría de la intertextualidad*. Ha sido desarrollada por autores y lingüistas contemporáneos, como Queneau, Pérec, Genette o Todorov, y podría enunciarse brevemente de la siguiente manera: «Un texto no es creado jamás a partir de la nada, y raramente de una observación directa de la realidad. Un texto está construido siempre —consciente o inconscientemente— a partir de textos anteriores. Todos estos textos, que se ligan en el tiempo y en el espacio, forman la trama continua de un solo tejido: la literatura mundial.» Y es esta constatación la que constituye la intertextualidad.

Dicho de otro modo, ningún texto es fruto de la generación espontánea. Todos son hijos de textos-padres cuyas huellas llevan. Esto por poco que se los examine con atención. Y éste es, por otra parte, un trabajo obligado del análisis literario. Por ejemplo: ¿a partir de qué escribió Montaigne sus *Ensayos*? De los autores griegos y romanos. En ese diario se encuentran citas de Plutarco, o de filósofos como los estoicos y los epicúreos. ¿A partir de qué, ahora, escribió Pascal sus *Pensamientos*? En buena parte a partir de la Biblia, pero también precisamente de la lectura de Montaigne, contra el cual se levanta. Pero criticar a Montaigne es también tenerlo en cuenta, apoyarse en él.

Y esto no se ha terminado: los *Pensamientos* de Pascal han engendrado una numerosa progenie (que he citado un poco más arriba). Y se podrían tomar otros mil ejemplos.

### El ejemplo de Borges

El autor moderno que mejor ha ilustrado en su obra el principio de intertextualidad es el argentino Jorge Luis Borges. Probablemente uno de los mejores autores mundiales contemporáneos. No solamente este antiguo bibliotecario reconoce el principio de intertextualidad, sino que también juega con él con delectación en la mayor parte de sus relatos.

Su relato tipo es la historia de un hombre que descubre un texto, que hace alusión a un texto anterior, él mismo copiado de un manuscrito más antiguo, en parte destruido y recompuesto por un escriba, que, él mismo, se había inspirado en otro texto olvidado, que, a su vez, no era otra cosa que una versión abreviada del mismo texto, que/ recontrado en el siglo XVIII en una biblioteca privada, había terminado por ir a parar a los archivos de un instituto que, después de haber cerrado sus puertas, etc. Y así sucesivamente, hasta el infinito.

Todo texto es así un *metatexto*: un texto construido sobre otro u otros varios textos.

### Una nueva mirada sobre la escritura

Armados con este concepto de la intertextualidad, examinemos con mirada nueva los ejercicios que nos propone la escuela.

¿Qué es un *resumen de texto*, sino la fabricación de un nuevo texto, reducido a partir de un texto «original»?

¿Qué es un *comentario de texto*, sino la fabricación de un *metatexto*: de un texto que habla de un texto «original», explicándolo y comentándolo (incluyendo sobre todo las influencias que otros textos anteriores han ejercido sobre este texto?)

¿Qué es una *dissertación*, sino el desarrollo y el comentario en cuatro páginas de un texto de cuatro líneas compuestas por el profesor?

Tomemos ahora los textos de empresa: ¿Quién puede vanagloriarse de haber hecho algo verdaderamente nuevo?

¿Qué es el *resumen de una reunión*, sino el ordenar y darle forma a las notas tomadas en el curso de dicha reunión y vueltas a transcribir según un resumen fiel?

¿Qué es un *informe*, sino, lo más a menudo, un resumen llevado un poco más lejos, y esto de manera de preconizar directrices de acción?

¿Qué son un *estudio*, una *nota*, una *decisión*, sino, a menudo, reescrituras de textos ya existentes, con, según los casos, más o menos transformaciones: resumiendo, alargando, añadiendo, quitando...?

### Apoyarse sobre estas coacciones

Yo no digo que esto no sea nada. Al contrario, digo que transformar la forma es un auténtico trabajo. Porque sé muy bien, con Paul Valéry, que es precisamente la forma la que «cuesta cara». Pero sé también que muchos autores refulnuñan ante esta obligada deriva, que estiman atentatoria contra su propia libertad. No ven en ella más que *apreñios*, *constricciones*, que los molestan. Si fueran más clarividentes, dirían todo lo contrario: «Felizmente, tengo coacciones de escritura, no parto de la nada. Son coacciones, ciertamente, pero, al menos, puedo *apoyarme sobre ellas*, como sobre puntos fuertes, para, desde ahí, arrancar. Hace falta un suelo duro para que despegue un avión. Una roca firme, para escalar una montaña.»

Así, fundamentalmente, escribir no es nunca partir de la nada: es *derivar* a partir de textos existentes. Ya se trate de textos impuestos o de textos escogidos.

### Noisés con faldas

Esto lo comprendí, en la sala de espera de un dentista, a los veinticinco años. No teniendo otra cosa que hacer, me apoderé de la única publicación ilustrada que había allí:

una fotonovela, visiblemente de origen italiano. Pero, mientras recorría descuidadamente aquella historia de agua de rósas, un cierto número de detalles golpearon mi atención... La historia se desarrollaba en una isla, en alguna parte del Mediterráneo. Una pobre muchacha —felizmente joven y bella— estaba secretamente enamorada del jefe de los pescadores del puerto, su hermano, un bello y musculoso moreno. Pero toda la isla estaba bajo el control de un patriarca terrible, de sienes encanecidas —una especie de jefe de la mafia local—, que quería a la muchacha y le hacía la vida imposible a su rival. ¡Corneliano!

Una vieja sirvienta hizo saber entonces a nuestra heroína que ella había sido encontrada, cuando todavía era un bebé, flotando en una cestilla, a la orilla del río, y recogida por el que ella creía que era su verdadero padre...

¿Un bebé en una cestilla de mimbre a la orilla del río? ¿Esto no le dice nada? ¡Pues claro que sí! ¡Clic! ¡La iluminación! ¡Pues claro, se trata de Moisés!

No quedaba más que verificar esta hipótesis. Los resultados sobrepasaron mis esperanzas. Toda la trama de la historia estaba calculada sobre la de Moisés, sacada de la Biblia. Aparte dos detalles: Moisés se había convertido en una muchacha, y el escenario no era Egipto, sino una isla de pescadores. Aparte de esto, se encontraban todos los demás papeles. El patriarca inflexible, bien cierto, era el faraón. Y, naturalmente, al final, se enteraba uno de que la heroína era hija secreta (puesto que adúlterina) del patriarca. Luego este último no podía casarse con ella. En cambio, su hermana no no era su verdadero hermano y ella podía, pues, casarse con él sin temor. Además, el viejo tenía el buen gusto de morir al final, dejando a nuestra heroína, única heredera, toda su inmensa fortuna. *Happy end.*

Notemos, de pasada, que este guión retoma la hipótesis (moderna) según la cual Moisés habría sido el hijo secreto de un judío y una princesa de sangre real; ella lo habría

abandonado por no verse obligada a suprimir al fruto de sus amores culpables, al que amaba demasiado.

## Dos complejos que hay que superar

Pero lo importante, en este asunto, es ver cómo un guionista astuto construía su historia original a partir de un relato archiconocido. De hecho, si él no hubiese dejado suelto el cabo de la barca a la deriva, jamás hubiese reconocido la historia de Moisés en aquella fotonovela.

Entonces, ¿qué es lo que nos impide hacer otro tanto? Respuesta: nada; verdaderamente, nada. Salvo esa creencia aterradora y absurda de que un texto debe partir de la nada. Y eventualmente esta culpabilidad secreta heredada de la escuela: «Copiar es de villanos.» Dos complejos de los que es preciso desembarazarse si queremos escribir.

¿Usted quiere saber si tiene posibilidades de convertirse algún día en escritor? Responda a esta única pregunta: cuando, a los dieciocho años, estaba enamorado(a) de su primo(ma), ¿le escribió cartas inflamadas, inspirándose en un poema de Musset o de cualquier otro poeta? Si contesta que sí, porque así fue, está en el buen camino. Implícitamente, estaba aceptando ya la teoría de la intertextualidad. El arte, por otra parte, es la forma, que es lo que cuenta, y no el fondo o el tema. Y es cierto que se pueden decir cosas modernas utilizando argumentos antiguos que ya han pasado todas sus pruebas. Esto, bien entendido, a condición de adaptarlos bien.

### El ejemplo de los clásicos

«Con pensamientos antiguos, hagamos versos nuevos», decía ya Chénier, después de todos los clásicos. ¿Qué hicieron, por otra parte, éstos, sino «chupar rueda» (inteli-

gemente) de la literatura antigua para sacar sus temas? Un solo ejemplo: tomad a Racine. ¿*Los litigantes?*, sacada de una fábula medieval. ¿*Ester?*, ¿*Atila?*, sacadas de la Biblia. *Andrómaca*, *Fedra*, *Ifigenias*, etc., sacadas de los griegos.

Luego, ningún tema nuevo, sino un *derivado* a partir de temas antiguos. Es más, cuando se toma un tema, que ya ha pasado sus pruebas, y cuyo interés está asegurado, se puede mejor, sin duda, dedicarse por entero al trabajo de la forma. Y es lo que ellos hicieron, con éxito inigualado.

Entonces, ¿por qué negarse a sí mismo los medios que los grandes autores han empleado? ¿Por qué arrastrar ese grillete del mito romántico de la creación «inspirada», que nos bloquea sin ningún provecho?

#### *Escribir jugando con los textos de los otros*

Una escuela literaria francesa contemporánea, el *Oulipo*, lo ha comprendido tan bien que ella ha hecho del arte de escribir una especie de juego. Inclusive un juego de sociedad, para ser jugado en grupo. *Oulipo* son las siglas del *Ouvroir de littérature potentielle*. Sus dos fundadores fueron los malogrados François Le Lionnais, matemático, y Raymond Queneau, también matemático y hombre de letras, bien conocido por el gran público por *Zazie dans le métro* y *Exercise de style*. En torno a ellos, se habían reunido algunos colaboradores de valía, como el excelente Georges Pérec, desgraciadamente también ya fallecido.

No es por casualidad por lo que estos dos autores tuvieron una formación de matemáticos y eran unos auténticos apasionados de la matemática combinatoria. Para ellos, escribir consistía, ante todo, en combinar textos —o fragmentos de textos— antiguos, para hacer de ellos textos nuevos. Y esto es algo fundamental. Como lo indica su etimología, un *texto* es un *tejido* hecho a base del entrecruzamiento

de hilos ya existentes. Yo no creo con los hilos, simplemente los utilizo para crear un motivo. Mi originalidad no proviene de las ideas (los hilos), sino de su combinación (su estructuración). Es lo que decía Pascal cuando escribía: «Que no se diga que yo no he escrito nada nuevo. Cuando se juega a la pelota, siempre es la misma bola la que se utiliza, pero cada uno la coloca de una forma diferente.»

#### **La verdadera creación es a menudo la estructura**

¿Se diría que Van Gogh no ha creado nada porque él no fabricaba por sí mismo sus telas ni sus colores, sino que los compraba en una tienda de materiales de pintura? ¿Se diría que una casa no es nueva porque en ella se han reutilizado materiales antiguos? Entonces, ¿por qué pretender que una disposición nueva de ideas antiguas no constituye una creación? Ya he explicado esto, con numerosos detalles, en un libro precedente, *La méthode SPRL*, en cuyos primeros capítulos nuestro hasta qué punto el plan de un texto es su elemento más decisivo, el que constituye su verdadera originalidad. Las ideas «contenidas en el texto» no son nada en sí mismas. Lo que cuenta es su disposición original. No es de ideas aisladas de donde nace el sentido del texto, sino de su ligazón organizada. Por lo tanto, es absolutamente necesario que perdamos nuestros «complejos» en cuanto a nuestra pretendida originalidad. No hay por qué sobrestimarla, aunque tampoco subestimarla. Hay que situarla en su lugar: con frecuencia, no entre los elementos del texto (las «ideas»), sino en su disposición original, en su estructura. Está, pues, permitido tomar las ideas de los otros, siempre que se haga de ellas un uso original.

Pero, a la inversa, también se puede tomar la estructura de otro para encajar en ella las ideas propias. Esto es menos conocido, pero todavía más fecundo. Como vamos a ver...

## TRES DERIVADOS CORRIENTES: COPIA, PASTICHE, PARODIA

Alain Duchesne y Thierry Leguay, dos jóvenes profesores, discípulos del *Quilipo*, han publicado recientemente una *Petite fabrique de littérature* (ed. Magnard, 1984) que hace el repertorio de casi un centenar de procedimientos que permiten producir textos nuevos derivándolos de otros antiguos. Siguiéndoles, vamos a pasar revista a algunos de ellos.

### El plagio, la copia

El plagio, nos dice el diccionario, es la reproducción pura y simple, por un autor, de un texto, o de un fragmento de texto, sin mencionar su fuente. Esta actividad es considerada como fuertemente reprehensible y es condenada por la ley: se considera que el autor así copiado es *robado, saqueado* por el plagario. Este último, de alguna manera, le roba su obra y la vende de contrabando, sin haberse tomado el trabajo de crearla.

Sin embargo, en diversos grados, todos los escritores son plagarios, ya sea consciente o inconscientemente. Muchos sienten vergüenza de confesarlo a los demás. Pero, lo más grave, es que también la sienten de confesárselo a sí mismos, lo que les perjudica en la escritura. Pienso que significa dar un gran paso adelante, no solamente tomar conciencia de la realidad del plagio, sino incluso de tener el valor de confesarlo sin falsas vergüenzas. Es, entre mil ejemplos, el caso del escritor actual Michel Tournier, que declara: «Yo soy como una urraca.» Y en el libro *Comment les écrivains travaillent*, explica tranquilamente que él amasa en su granero millares de documentos para escribir sus novelas. Su objetivo es no dejar nada al azar, que su intriga de ficción se haga lo más creíble posible por causa de mil detalles verídicos, extraídos de todas las fuentes posibles: archivos, enciclopedias, diccionarios, cartas, planos, libros de historia y otros

documentos. Bien entendido, como lo que él escribe son novelas, no cita las fuentes. Pero qué importa, el lector no las echa de menos. Más bien le molestarían en su lectura.

### La propiedad literaria y artística es reciente

Hoy día, sobre la página de guarda de los libros, encontrará usted una inscripción amenazante. Es un extracto de la Ley de 11 de marzo de 1957, la cual no autoriza «más que las copias o reproducciones de uso estrictamente privado y no destinadas a una utilización colectiva». Y, por otra parte, «los análisis y las citas breves a título de ejemplo o ilustración».

Luego, en principio, si yo recopio *para mí*, sin un fin lucrativo, puedo copiar a voluntad todos los libros del mundo. De hecho, puedo decir que este libro ha sido hecho, en su origen, a partir de muchas fotocopias y notas manuscritas.

Por otra parte, ¿hasta dónde se puede llegar en una cita? La jurisprudencia responde: alrededor de unas diez líneas. De modo que si usted se «inspira muy fuertemente» en un texto, puede citar hasta diez líneas seguidas sin el menor problema. No le queda otro remedio que tomar la palabra a continuación, volver a citar unas cuantas líneas más abajo, y así sucesivamente... Pero de esta forma sólo son protegidas las obras que no han «caído bajo el dominio público», es decir, con menos de cincuenta años desde la muerte del autor: Con los autores más antiguos, puede hacer lo que le dé la gana; nadie podrá hacer nada contra usted.

De hecho, la legislación que protege así a los autores contra los plagarios es bastante reciente: no data más que de finales del siglo XVIII. Es una idea moderna nacida del individualismo romántico. Con anterioridad, las copias y los plagios eran cosas corrientes, tanto por parte de los escritores como de los editores. Por otra parte, ya lo hemos dicho, la doctrina literaria clásica, loca de admiración por la Antigüedad, recomendaba cálidamente el plagio de las grandes obras de los griegos y los latinos. Y, en clase, los

profesores ponían a sus alumnos ejercicios de imitación de los antiguos (versos latinos...).

### El pastiche: un excelente ejercicio

Creo que es un excelente ejercicio —que no disgusta a nuestros románticos modernos—, y recuerdo haber aprendido mucho en clase de segundo, cuando el llorado M. Tariol nos daba el tema siguiente: «A la manera de Boileau, hacer una sátira de la novela policíaca en alejandrinos.» Fue así como aprendí, por vez primera, a hacer versos. No eran famosos, pero eran versos. Y, sobre todo, para hacerlos, estaba obligado a reparar en los procedimientos estilísticos de Boileau. Y lo hice diez veces mejor que mediante la tradicional «explicación de textos». Y esto *porque debía a mi vez convertirse en productor*: nunca se está más atento que cuando se sabe que *se debe rehacer*. Porque: «haber comprendido es saber rehacer», como decía el filósofo Bachelard.

El pastiche es un género extraño sobre el que hay mucho que reflexionar. Es una copia declarada, sin ser una verdadera copia, puesto que el texto cambia. Este trabajo de imitación constituye un homenaje al autor, pero un homenaje a menudo irreverente. El lector francés conoce sin duda las recopilaciones de pastiches célebres, y hechos con mucho talento: *A la manera de...* de Reboux y Muller (Libro de bolsillo). Pero hay muchos otros. Personalmente, siempre los leo con verdadero placer. Y hacer pastiches es un trabajo que siempre me llena de alegría.

### La parodia

A título de ejemplo, y en homenaje a mi amigo Jacques Rillardon, ingeniero eléctrico y poeta en sus horas libres, publico aquí un pastiche paródico que me hizo pasar un

buen rato. Para su mejor comprensión, señalo que el autor trabaja en el mayor laboratorio europeo de pruebas de material eléctrico. Para verificar la resistencia de los nuevos materiales que salen de los talleres de los constructores, produce especialmente, en un inmenso pabellón, un rayo artificial. Tras la terrible descarga, medida y controlada, mi amigo examina estos materiales. Si han resistido, son declarados buenos para el servicio. Si no, son llamados «no conformes».

A su gusto, puede considerar usted, lector, que se trata de un pastiche o de una parodia...

### CAVEA BOUM

El monstruo está solo y desnudo. Junto al hall sintético, tiende hacia el cielo, en además patético, sus grandes aisladores. Como en un último desafío, hacia el lugar de donde vendrá la terrible energía, que espera, inmóvil, para la última prueba en forma de una gran corriente de cortocircuito.

Su cuba está llena de veinte toneladas de aceite nuevo.

Repentinamente, brota del silencio un sordo ronroneo, se oye en el armazón un largo estremecimiento.

De golpe, un resplandor, como el rayo de una tormenta, el monstruo coronado por una horrible nube.

No ha resistido. Estas cosas son duras.

Para comprenderlas, es preciso haber hecho estudios.

La gran asimetría, por fin, lo ha derribado.

En sus flancos, la corriente, recorriendo cada espira, ha vencido al gigante y, lo que es mucho peor, se ha abierto un camino en el que nadie había pensado.

En la sala de mando, sin embargo, crepita el fogoso martillo del ardiente telétipo.



Entonces un ingeniero, responsable de las pruebas, mirada vacilante y aire preocupado, sentado sobre su mesa, la frente inclinada sobre las normas, con pluma terrible escribe: «NO CONFORME».

VICTOR HUGO, *La leyenda de las investigaciones*

### **NUEVAS DERIVACIONES CREATIVAS:**

**RETOCAR, TRADUCIR, ADAPTAR, RELLENAR, CORTAR, PEGAR...**

Uno se puede inspirar grandemente en un texto porque lo admira mucho, porque encuentra que, en él, el autor ha dicho cosas justas y bellas. Y esto de una manera tan perfecta, que se comprende mal cómo podría hacerse mejor sin copiarlo tal como está.

En otros casos, el texto leído hace brotar en nosotros un cierto número de reservas o de críticas. Aquí no estamos de acuerdo con tal idea; allá con tal otra. En otra parte, encontraremos que el contenido es pertinente, pero que está poco o mal dicho, insuficientemente explotado. Por ejemplo, que determinadas consecuencias importantes que se podrían haber sacado de él, no se han sacado.... Este texto, pues, nos ha *provocado* y vamos a aceptar el desafío. Porque, sobre estos sentimientos de irritación, de impaciencia, inclusive de rechazo, es sobre lo que nos vamos a apoyar para escribir.

### **Retocar un texto imperfecto**

Retocar es reescribir, para perfeccionarlo, un texto que se juzga, en su conjunto, válido, pero parcialmente insuficiente. Es como cuando el profesor corrige la redacción de un alumno. Como cuando el superior rectifica el informe de

un subordinado. Quizá, también, como cuando el propio autor corrige un texto antiguo para una nueva edición. Puede tratarse de poner al día determinados datos, o de corregir algunos errores o imperfecciones. (Aunque también puede ser el caso del plagiarío, que, no queriendo que se reconozcan sus fuentes, transforma ligeramente el texto sin tocar las ideas; es lo que se suele llamar, más exactamente, *quitarle la marca* a un texto.)

Se retoca, pues, un texto como se retoca un vestido: acortando las mangas, alargando los pantalones, remendando un forro, zurciendo un bolsillo, cambiando un dobladillo... Y otros muchos trabajos menores que no afecta a la «hechura», es decir, a la estructura general del texto. Porque, si fuese la estructura la que hubiese que rehacer, ya sería otro trabajo. Sería preciso desbaratarlo todo, volverlo a poner todo en su lugar, reconstruirlo todo... Lo que constituye un trabajo de auténtica construcción.

### **Prolongar un texto**

Otras veces, encontramos un texto demasiado corto, inacabado. Nos gustaría para él una prolongación, una continuación... Para un autor, es el tributo de la gloria que el público reclame una continuación de su última novela. Fue por esto por lo que, después de *Los tres mosqueteros*, Alejandro Dumas produjo *Veinte años después*; por lo que Conan Doyle escribió toda la serie de los *Sherlock Holmes*; y Simenon la de sus *Comisario Maigret*... Pero, si el autor no lo hace, nos pueden entrar ganas de hacerlo a nosotros mismos... Por ejemplo, cerca de cien años después, un autor escribió una continuación de las aventuras de Sherlock Holmes: *La solution à 7 %* (en donde se ve e Holmes consultar en secreto al doctor Sigmund Freud para luchar contra una fatal inclinación: la morfínomanía). Así que, ¿qué nos impide continuar unas obras más o menos conocidas? Un autor,

por dotado que esté, no puede nunca decirlo *todo* sobre un tema. Si nos damos cuenta de lo que se podría decir *de más*, ¿por qué no hacerlo?

Por otra parte, y entre paréntesis, ¿qué es la ciencia sino la prolongación y la vuelta a tomar, por parte de cada generación, los trabajos de los predecesores? Pues la literatura, desde este punto de vista, se le parece mucho...

### Traducir, adaptar

Traducir es pasar un texto de una *lengua* a otra. Adaptar es traducir un texto de un *lenguaje* a otro. En ambos casos, se trata de ampliar la audiencia para las ideas de un autor, haciéndolas legibles para un público nuevo y a menudo más vasto. Teniendo en cuenta la evolución de la lengua francesa, por ejemplo, Montaigne o Rabelais no son ya legibles en nuestros días a través de las traducciones del francés antiguo.

Ciertamente, como lo dice el proverbio italiano, *traducir* es siempre un poco, *traicionnar*. Y ello es tanto más verdadero cuando se trata de textos poéticos, ya sea en verso o en prosa. Shakespeare, traducido al francés, pierde mucho, tanto por lo que respecta a las imágenes cuanto por lo que se refiere a la sonoridad. Pero hay traducciones fecundas. Y es por esto por lo que se ha podido llegar a decir que las obras de Edgar Allan Poe traducidas al francés por Baude-*laire* o por Mallarmé eran superiores a las originales. A quienes le acusaban de falsificar la historia en sus novelas, Alejandro Dumas les replicaba: «Se tiene derecho a violar la historia si es para hacerle hermosos hijos.» Por otra parte, muy a menudo, para traducir una novela a la pantalla, se está obligado a recortarla y deformarla considerablemente...

Pero, cuando se traduce para uno mismo, puede uno burlarse totalmente de la fidelidad. Es lo que yo he hecho a menudo para mi propio uso con determinados textos americanos. En este tipo de *traducción descuidada*, nunca me

obligo a traducir exactamente. No intento más que verter las ideas del autor, independientemente de las palabras que él emplea, adaptándolas al contexto francés. Por ejemplo, cambiando precisamente los ejemplos. Después utilizo estos fragmentos para construir textos personales.

### Una mina enorme: la adaptación

Algunos textos célebres no son más que relatos orales recogidos y a los que el autor les ha dado forma. Es el caso, particularmente, de todos los cuentos y leyendas, ya sean los del alemán Grimm, el francés Perrault o el danés Andersen. Traducir de las fuentes orales, he aquí un gran filón todavía sin explotar. Pero, esta vez, sí son los románticos los que lo han hecho...

Por otra parte, hacer pasar las ideas de un autor un poco demasiado sabio o austero, adaptándolas para un público más vasto y menos erudito: tal es el destino común de muchos autores, y la fuente de millones de nuevos libros... Una vez más, aquí, el autor no parte de la nada: deriva a partir de textos existentes. La adaptación estará tanto más conseguida cuanto mejor conozca el autor al público para el que trabaja, su nivel de conocimientos, su vocabulario espontáneo... Aquí podríamos hablar de toda la divulgación científica... Y de toda la divulgación literaria, hecha a través de los manuales de trozos escogidos... (¿Qué he hecho yo aquí, en buena parte, sino divulgar ideas tomadas de los libros que cito?)

### Recortes y collages

Pero se puede ir todavía más lejos. Recortar en láminas textos primitivos, luego volverlos a pegar mezclándolos en un orden elegido, rellenando en los blancos las indispensables

transiciones: tal es también el trabajo de millones de redactores... Yo he practicado también este ejercicio tanto con mis propios textos como con textos de otros. No hace falta más que una mesa amplia, cerrar las ventanas, unas tijeras, pegamento, una papelera y un montón de papel blanco.

Existen diversas variantes de este procedimiento. Para los informes, yo he preconizado el método SPRI (en mi segundo libro).

— *Rellenar un texto* es — como en el caso de un pollo — vaciarlo de un cierto número de palabras o frases y reemplazarlas por fragmentos de otro texto. Cuanto más alejados estén los textos, mejor.

— *Fabricar un centón* es hacer, literalmente, un *patchwork* literario. Esta palabra viene, en efecto, del griego *ken-tron*, que significa: «vestido hecho de varios trozos». La operación consiste en pegar unas a otras láminas de textos de origen extranjero. Se ha hecho con alejandrinos de poetas diferentes, con no mal resultado. Si el autor tiene talento, puede dar un resultado ciertamente divertido.

— *Fabricar un retoño*, es crear un texto-hijo a partir de dos textos-padres. Por ejemplo, introduciendo el contenido de un texto en la estructura de otro. Así, se podría imaginar un cuento pícaro de La Fontaine introducido en la estructura de una oración finebre de Bossuet. O unas instrucciones técnicas para ingenieros escritas en alejandrinos clásicos. Cuanto más alejados estén los géneros, más creativo es el efecto...

### TRES EJERCICIOS CREATIVOS

#### «La escritura descuidada» de Jean Guitton

«También la angustia puede utilizarse, y es suficiente escribirla descuidadamente para verla atenuarse y desaparecer. Copiar es una operación más fácil toda-

vía, y que nos puede resultar dulce en los momentos de debilidad. Se puede copiar sin incorporarse, y es una manera de copiar más reposante todavía que la copia propiamente dicha, y que consiste en no copiar más que a vuelapluma sin obligarse a hacer un duplicado (como una máquina o un alumno dormido puede hacerlo), sino intercalando márgenes, cambiando algunas expresiones, acariciando siempre el texto con descuido.» (*Op. cit.*)

#### La paráfrasis personal

El profesor americano Ann Berthoff extrae este método del escritor Phyllis Brooks. Consiste en escribir su texto basándose sobre un pasaje de un autor al que se admira, aunque se sitúe en un dominio enteramente diferente. El autor cita el ejemplo de una estudiante, Carol, que escribe una disertación sobre las teorías del origen del lenguaje. Ante sí, ella tiene el libro de Jules Roy: *La chute de Dien-Bien-Fu*. He aquí el resultado:

El mundo que separaba al Tío Ho...

*La cualidad que distingue al hombre...*

...representantes franceses...

...representantes del mundo animal...

...no era simplemente una cuestión de expresión...

...no es principalmente una cuestión de inteligencia...

...o de comprensión, un lenguaje o una civilización...

ción...

...o de mentalidad, una pronunciación o una vocalización;

porque si la civilización del Tío Ho no era todavía

industrial,

porque si la vocalización humana no es simplemente

expresiva,

...no habría nada que aprender de M. Letourneau o de M. Dejean, etcétera.  
*ella no tiene nada que ver con la del lobo y el león*  
 etcétera.

### Derivar de un architexto, ejemplo: La Odisea

En la medida en que ha dado lugar a tantos *remakes* y derivados creativos en todos los géneros (teatro, cine, novela, ciencia ficción...) el texto de la *Odisea*, de Homero, puede ser considerado como uno de los arquetipos de la novela de aventuras de la literatura occidental. He aquí algunas versiones modernas:

- El *Telémaco*, que Fénelon escribió en el siglo XVIII para la instrucción del delfín;
- hacia 1920, el inglés Charles Lamb publicó una versión para niños; el irlandés James Joyce se apodera de él y escribe, sobre esta trama, el *Ulises*, que se desarrolla en Dublín, y que está considerada como una de las obras maestras de la novela moderna;
- exactamente por la misma época, el francés Louis Aragon revela, en *Je n'ai jamais appris à écrire* (Flammarión), que él se inspiró en el *Telémaco* para escribir su diario íntimo mediante el método de la burla (entre 1919 y 1921). Ejemplo:  
*Fénelon*: «Calipso no podía consolarse de la partida de Ulises. En su dolor, se sentía desgraciada de ser inmortal...»
- Aragon*: «Calipso, como una concha a la orilla del mar, repetía desconsoladamente el nombre de Ulises a la espuma que levantaban los navíos. En su dolor, se olvidaba de que eran inmortal...»

### ...Y el método «de proyecto» de Jean Guénot

Mi colega Soinart me ha contado la manera de enseñar de Jean Guénot, que a él le causó una fortísima impresión. Se trata del curso impartido en el marco del *diplôme d'étude approfondi* (DEA), del departamento «Sciences de l'information et de la communication», en París VII (Jussieu). Aquel año, 1980-81, Jean Guénot trabajó según una pedagogía de proyecto, durante unos seis meses, a razón de una sesión por semana.

Arrancó de una obra célebre: la *Odisea*, de Homero, y propuso a la clase que la traspusiese a una novela moderna. En primer lugar, el héroe, Ulises, se iba a convertir en una mujer: Úrsula. A continuación, el tiempo y el lugar también iban a cambiar. La acción transcurriría en nuestros días en California, entre Los Ángeles y San Francisco. Para ello, la clase iba a contar con veinticuatro secuencias, que formarían la trama del relato. Después de las discusiones y acuerdos colectivos, el trabajo fue dividido entre los participantes: cada uno escribiría una de aquellas secuencias, solo o con otros varios. Finalmente, se reuniría todo y se armonizaría como si fuera para un verdadero libro, con destino a la publicación. Durante todo aquel trabajo de escritura, el profesor fue impartiendo su enseñanza a la medida de las necesidades del grupo. Cómo constituir el esqueleto, es decir, construir el plan. Cómo documentarse sobre California. Cómo hacer una descripción. Cómo escribir un diálogo. Cómo «pulir» el texto, para eliminar las imperfecciones, etcétera.

Jean Guénot extrajo por sí mismo las consecuencias de esta experiencia: ella tuvo el mérito de revelar a siete alumnos su vocación de escritor: uno de ellos ha llegado a ser periodista y trabaja en *Actual*. Pero lo más difícil es, en la última fase, llevar a la gente a autocorregirse sin

De todo esto, extraigamos dos lecciones: en primer lugar, si nos piden un texto, debemos aceptar de buen grado todo tipo de apremios; a continuación, si queremos producirlo libremente, fijémonos a nosotros mismos nuestros propios apremios.

### Fíjese sus apremios de forma

Para obligarse a la creatividad, hace tiempo que los buenos autores han comprendido todo el partido que se puede sacar de los apremios: no solamente de superficie, sino también de forma. Yendo más lejos, ellos se inventan dificultades, que pueden parecer curiosas o extravagantes, pero que finalmente estimulan su creatividad. Menciono a continuación algunas, extraídas de la *Petite fabrique de littérature*, de nuestros amigos Duchesne y Leguay:

#### 1. Fijarse la primera frase de un texto

Lo mismo que, en la música, la primera nota da «el tono», en literatura, la frase de apertura de un texto contribuye a marcar su tonalidad general. Luego guía la pluma. Algunos ejemplos de «oberturas»:

«Durante mucho tiempo, yo me he acostado temprano» (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*).

«Odio los viajes y a los exploradores» (Cl. Levi-Strauss, *Tristes Tropicos*).

«Esto comenzó así...» (L. F. Céline, *Viaje al fin de la noche*).

«La muchacha consultó su reloj: las diecinueve y doce», (P. J. Remy, *Orient Express*).

«Este libro le va a ayudar a sacar más partido de su potencial intelectual» (Tony Buzan, *Una cabeza bien hecha*).

«Ni siquiera los especialistas se han puesto nunca de acuerdo para determinar si la venta era un arte, una ciencia

o una técnica» (L. Bellanger, *Qu'est-ce qui fait vendre?* P.U.F., 1984).

«¿Cómo se reconoce una empresa? Por su actividad.» (F. Oppenheim, *Lecole du profit*, Seuil, 1970). Etcétera.

#### 2. Partir de una palabra clave

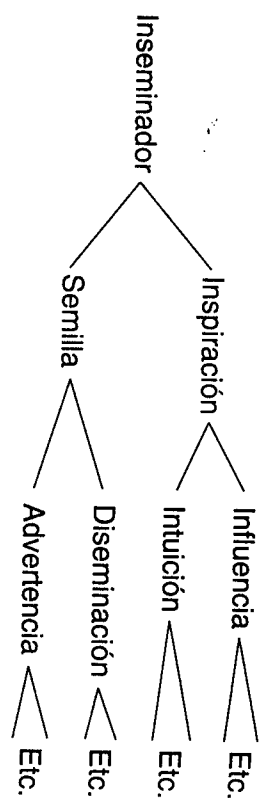
Es la técnica llamada del *inseminador* (ya vista en el capítulo 4). Primer tiempo: se concentra usted sobre su hoja de papel hasta encontrar la palabra que exprese de la manera más profunda su intuición. Poco importa que no sea «lógica»; es su cerebro derecho el que debe elegir esa palabra. Debe aparecer central en medio de un campo de misteriosas resonancias, de ecos múltiples. Segundo tiempo: con el cerebro izquierdo y un gran diccionario, «despliega» usted racionalmente esa palabra en sus diferentes acepciones. Ésta es la manera de desembocar en la creación de un *campo semántico*, como dicen los lingüistas.

Si trabaja en una obra que no es de ficción, ese campo semántico será objetivo, racional.

Supongamos que su tema sea «la vulgarización»; he aquí el campo semántico del nombre «vulgarización». Esta carta ha sido dirigida en 1980 por ordenador sobre una muestra significativa de textos. Cada vez que la palabra aparece en los textos, se la separa y se la saca de su contexto. Y, reuniendo el todo, se obtiene la figura siguiente.

Mejor que un discurso, su cerebro derecho ve todo el partido que puede sacar de este campo semántico para iniciar un texto (por ejemplo, en este caso, sobre la divulgación científica).

Para obras de ficción, usted puede crear un campo semántico de asociaciones puramente personales. He aquí justamente el de «inseminador», citado en nuestro libro:



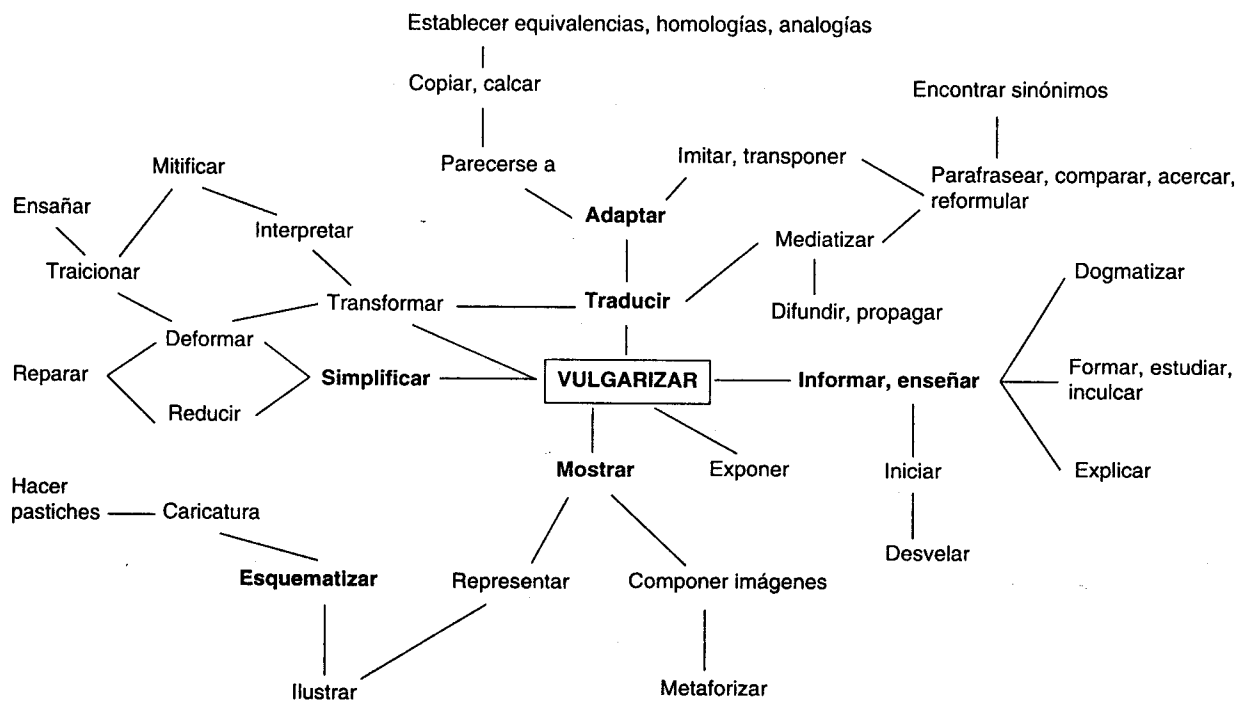
Porque, como escribe Claude Simon: «Cada palabra suscita (u ordena) otras varias, no solamente por la fuerza de las imágenes que atrae hacia sí como un imán, sino a veces, también, por su sola morfología, o por simples asonancias que, lo mismo que las necesidades formales de la sintaxis, del ritmo y de la composición, se revelan a menudo tan fecundas como sus múltiples significaciones.»

### 3. Partir de un título

«Redactar un título es una buena manera de fantasear, de soñar con el futuro libro», escriben Duchêne y Leguay siguiendo a numerosos autores. Recuerdan que, en los papeles de Baudelaire, se encuentra un número impresionante de futuras obras que, sin embargo, jamás llegaron a ser escritas.

El arte del título constituye verdaderamente, por sí mismo, un género literario aparte. Constituye un ejercicio de condensación y de concisión. Ya he hablado del tema en mi primer libro *L'expression écrite*. Por otra parte, es muy instructivo meditar sobre la elección del título de un libro. Para ello, basta con consultar un catálogo de librería, una bibliografía. Mejor aún: pasearse por delante de los estantes de una librería o una biblioteca y mirar los títulos. Imaginar un contenido y después verificar si el contenido del libro se corresponde con lo que habíamos

## LA RED LEXICOSEMÁNTICA DEL VERBO VULGARIZAR



Esta red está organizada alrededor de 4 polos: enseñar, traducir, distraer e informar. Muchos elementos de esta red sinónimica sugieren idea de imagen y de visualización.

imaginado. En fin, reflexionar sobre la eventual diferencia.

Redactar a partir del título, *from the head line*, es también la técnica favorita de los periodistas profesionales. Sabiendo que el título será la parte más importante de su artículo, que será leído por lo menos por tres veces más personas que el texto del artículo, dedican a su elección una especial atención. Del mismo modo, muchos publicitarios se fijan como regla escribir al menos quince títulos antes de elegir el título definitivo de un anuncio de prensa. Al ser este título el corazón del mensaje, no queda a continuación más que ponerlo en un cierto orden para escribir el artículo (ver especialmente, en mi libro *La méthode SPRL*, el capítulo dedicado al periodismo).

#### 4. Partir del «ruego de insertar» de la obra

Suponga que su obra ya ha aparecido. La idea es ya de por sí muy agradable para su amor propio. Acariciela, justo durante unos instantes, y plantéese esta cuestión: «¿Cómo hacerla conocer en unas pocas líneas?»

Si se trata de un libro, ¿cómo sería el «ruego de insertar» del editor? Por ejemplo: L. Timbal-Declaux: *La escritura creativa*, Ed. Edaf, 1993.

«¿Cómo encontrar ideas para escribir? ¿Cómo combatir la falta de inspiración, la angustia de la página en blanco, tan funesta para los que tienen que escribir? Es a estas preguntas —decisivas, pero a menudo olvidadas— a las que el autor, etcétera.»

¿Es esto lo que yo quiero decir? ¿Resulta bastante motivador para los lectores? ¿Para qué lectores? A mí me toca juzgar y saber si puedo mantener la promesa que les he hecho a ustedes, lectores.

Si se trata de un *informe*, ¿cuál podría ser su ficha documental, redactada por la documentalista de mi empresa o de la biblioteca municipal?

Sabiendo que la mayoría de las novelas actuales presen-

tan en la última página de cubierta un *extracto* destinado a prender al lector potencial, ¿cuál sería? Etcétera.

#### 5. Escribir en un género completamente desusado para el tema

He aquí siete ejemplos.

Escribir en forma de *inventario* de tasador. Por ejemplo: lo que se *anna* o se *deستا*: en la propia casa, en las casas de los demás, en la familia, en la empresa, el domingo, durante las vacaciones, en el mar, en las ciudades costeras, en el cine, etcétera.

Escribir en forma de *programa informático*. Por ejemplo: una carta de amor, una carta de dimisión, una nota administrativa... (Este procedimiento es explotado actualmente por los libros-juguetes de muchas colecciones).

Escribir en forma de *menú*. Por ejemplo: un programa de visita, de estancia, de vacaciones...

Escribir en forma de *aviso* o de *instrucciones de uso* o *modo de empleo*. Por ejemplo, para presentarme, redacto mis propias instrucciones de uso al estilo farmacéutico; nombre, apellido, fabricante, composición, posología, contraindicaciones, precauciones de uso...

Escribir en forma de *ficha de estado civil* o, más bien, de cualquier tipo de formulario oficial. Por ejemplo, escribir la vida de nuestro peor enemigo en forma de *curriculum vitae*; o de *anuncio por palabras* de petición de empleo; o inclusive de acta de juicio de un tribunal...

Escribir en un género, utilizando el *vocabulario técnico* de otro género. Por ejemplo, escribir sobre electrodomeísticos con lenguaje de alta costura. O hacer un anuario de personalidades empleando los términos del ciclismo, de la enología, de la Guía Azul... de las recetas de cocina... del sermón... de la oración fúnebre, etcétera.

Escribir en forma de *diccionario*. He aquí, por ejemplo, una forma de darle mordiente a un banal relato de viaje. Lo

encuentro en el *Forum*, una revista interna de E. D.F. (1984). Es el relato de un recorrido por Francis en bicicleta por un grupo de ingenieros. A lo largo de tres páginas, el artículo se titula:

«De Brest a Estrasburgo: una diagonal de la A a la Z.»

(No reproduzco aquí más que los entretítulos).

A como Alimentación	B como Bicicleta
C como Control	D como Desarrollo
E como Entrenamiento	F como Fesse (nalga)
G como Guinda	I como Incidente mecánico
J como Joie (alegría)	K como Kilo
L como Longitud	M como Meteoro
N como Nivel	O como Organización
P como Photographie (fotografía)	Q como Quatre (cuatro)
S como Sacoche (cartera)	T como Turismo
U como Usura	V como Viaje
W como Wellow	X como Xénon
Y como Yo tengo que	Z como Conclusión

## 6. A granel, algunas otras ideas creativas

*Escribir algunas páginas como si proviniesen de un libro abandonado en un granero y hubiese sido roído en parte por las ratas...* («fragmentos»).

Cortar verticalmente un texto por la mitad. Pegar la primera mitad sobre el borde de una página en blanco y completar la parte que falta a gusto de uno (es un juego del texto partido que ha practicado Italo Calvino, del Oulipo, en *Le vicomte pourfendu*).

*Escribir un texto calcado sobre la estructura de un juego de sociedad.* El mismo autor lo ha hecho a partir del Tarot (*Le château des destins croisés*). Pero también usted puede

intentarlo: el bridge, el belote, el descarte, el juego de la oca, el ajedrez, las damas, la rayuela, el billar eléctrico...

*Escribir utilizando al máximo una letra impuesta o un sonido determinado* (por ejemplo, la letra «L» o el sonido «O»). O, a la inversa, un texto que no contenga esta letra: es lo que se llama un *lipograma* (cf. *La disparition*, de Pérec). Escribir un texto en el que no se utilice nunca el verbo *ser*: tal es el excelente ejercicio que se han impuesto algunos discípulos de la *Sémantique générale* de Korybski (para ellos, en efecto, este verbo tiene al menos cuatro sentidos diferentes, y se presta a todo tipo de confusiones).

*Escribir en acróstico.* Consiste en hacer versos, verdaderos o falsos, imponiéndose al principio de la línea una letra o una palabra fija. Una vez escrito el texto, el mensaje inicial deviene codificado. Resulta práctico y es original para escribir a su amiga. Supongamos que se llama LEA. Esto daría:

La primavera se acaba:  
Entre las lilas blancas,  
Amor, yo pienso en ti.

He aquí otro mensaje menos inocente:  
*Cuando* llegue el momento,  
*Te* diré lo que habrá de hacer quien  
*Encuentre* dificultades; la forma de encararlas  
*Mientras* sigue la vida para los demás,  
*Hermosa* y sin dificultades.

*Escribir un caligrama* a la manera de Apollinaire (cf. infra p. 134).

*Escribir textos muy cortos*, por ejemplo, a la manera de los Haikai japoneses, para fijar un instante en la eternidad:  
*Esta pared, qué fresca*



*Contra las plantas de mis pies*  
*Durante la siesta.*  
 Basho (1644-1694)

*Escribir proverbios* (o en estilo proverbial), cortas máximas (atribuyéndolas eventualmente a una «fuente» imaginaria).

«Cuando más alto sube el mono, más enseña su trasero» (proverbio africano).  
 «Bambú que despuenta, no tiene punta» (sabiduría thai).  
 «No toques a mi gurú» (proverbio tibetano).  
 «Hay bastante tundra para todo el mundo» (proverbio siberiano)...

*Escribir atribuyendo a personajes ilustres sentencias inventadas:*

«Ni un día sin una página» (como decía el amable Enrique III).  
 «Ven a mi gallinero, gallinita» (Enrique IV a Gabrielle d'Estreeé).  
 «El Estado es él, pero quien vive bien soy yo» (el caballero de Eon en la corte de Luis XIV)

*Escribir mezclando varias lenguas.* Por ejemplo, el francés, el español y el italiano (en caso de necesidad, invente usted las palabras que le falten):

*Une tarde en Venezia*  
 El *vaporetto* *faisait bene* treinta por hora. *Glissava* sobre *l'eau ghiachatta della* laguna, mientras que *il sole* *sombtrava* *derrière* la *Salute*. *L'air* era *tiède*, *il gondolero* bromaba en *poussando* sobre *sua perche*, *cantando des canciones*, con la *melancolià esquisse* de un *popolo* de marinos...

*Escribir guardando la «forma» de un texto e insertando en él otro «fondo».* Es, por ejemplo, tomar un texto poético bas-

tante conocido, guardar el ritmo y las rimas, pero cambiando completamente el sentido. Por ejemplo, sobre el célebre poema de Mallarmé, que comienza:

«Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...»

Raymond Queneau escribió otro «poema» (más metafórico):

«Le liège, le titane et le fer aujourd'hui...»

Esto supone que nuestro *cerebro derecho* se haya penetrado bien de la forma global del poema y que el *cerebro izquierdo* sea capaz de escapar en ese «mundo estructural» a todas las demás consideraciones...

Ejemplo: he aquí una publicidad insertada en un periódico, en mayo de 1985. Podrá observarse que la primera mitad está escrita en forma de plegaria, y la segunda en plan de descripción tipo catálogo técnico:

Enseñanos el espacio de belleza, la fuerza de la dulzura. Llévanos muy lejos en tus sillones profundos. Mécenos largamente en las rutas de la noche, protégenos. Después, acelera hacia otros paisajes. Llévanos a hacer nuestros más bellos viajes. Space Wagon de Mitsubishi, 1800 centímetros cúbicos para 90 caballos. 163 Km/h. Potencia fiscal: 8 CV. Suspensión progresiva. 7 plazas, de ellas 5 transformables en verdaderas literas. Revestimiento en terciopelo y moqueta. Laca metalizada 2 tonos. Consola-bar en la parte de atrás. Auto-radio estéreo 4 HP. Luces de seguridad en el interior de las puertas. Cristales teñidos.

*Ejercicio de estilo.* Tal es el título de la obra más popular de Raymond Queneau, que ha sido recientemente adaptada al teatro. El principio es sencillo: modular siempre el mismo mensaje, pero cambiando cada vez el estilo. He aquí el ejemplo de un texto satírico, que un amigo mío recortó, a principios de 1985, de un periódico:

## ALDREZ Y MATEMÁTICAS

La sucesivas y desordenadas reformas de la enseñanza no son unánimemente aceptadas. Un grupo de docentes nos ha hecho llegar esta divertida comparación entre las diferentes maneras de presentar un sencillo problema de matemáticas a lo largo de treinta años de evolución.

— La enseñanza de 1960. Un campesino vende un saco de patatas por 100 francos. Sus gastos de producción se elevan a los 4/5 del precio de venta. ¿Cuál es su beneficio?

— Enseñanza tradicional, 1970. Un campesino vende un saco de patatas por 100 francos.

Sus gastos de producción se elevan a los 4/5 del precio de venta, es decir, a 80 francos. ¿Cuál es su beneficio?

— Enseñanza moderna de 1970. Un campesino cambia un conjunto P de patatas por un conjunto M de monedas. El cardinal del conjunto M es igual a 100 francos y cada elemento de M vale 1 franco. Dibuja 100 grandes puntos que repre-

senten los elementos del conjunto M. El conjunto F de gastos de producción comprende 20 gruesos puntos menos que el conjunto M. Representa el conjunto F como un subconjunto de M y da la respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuál es el cardinal del conjunto B de los beneficios? (Dibujarlo en rojo).

— Enseñanza renovada de 1980. Un agricultor vende un saco de patatas por 100 francos. Los gastos de producción se elevan a 80 francos y el beneficio es de 20 francos. Ejercicio: subraya la palabra «patatas» y discútila con tu compañero.

— Enseñanza renovada, 1990. Un kamepezo kapitalista spriviligiado se enriquece injustamente con 20 francos por cada sac de patat. Analiza el tekts y busca las faltas de contenido de gramática, de ortografía, de puntuación y, a continuación, di qué piensas de esta forma de enriquecerse.»

Lo peor es que no se trata de una caricatura.

## LA INVERSIÓN MALIGNA DE MICHEL TOURNIER

«Una de mis técnicas favoritas es la «inversión maligna». Ustedes saben que Valéry afirmaba que era dándole la vuelta a los *Pensamientos* de Pascal como se les confería su auténtica profundidad. A guisa de demostración tomaba la célebre frase: «El silencio eterno de estos espacios infinitos me espanta», y la convertía en lo siguiente: «El estruendo intermitente de los pequeños rincones me da seguridad.» Créame, es una técnica muy instructiva y, además, resulta formidablemente graciosa. Pero, para mí, el modelo de los modelos, es ese paroxismo de alquimia verbal que constituye *El arte de la fuga*, de Juan Sebastián Bach. Cuando se sabe que es sobre la última fuga de esta última obra sobre la que se encontró muerto al compositor, y que, por supremo refinamiento, estaba construida sobre las notas alemanas B.A.C.H., es preciso reconocer que no hay nada más violento, más romántico ni más insoportable en toda la historia de la música» (Extracto de *Comment travailler les écritains*).

### Discusión: del buen uso de la imitación

Como las lenguas de Esopo, la imitación puede ser la mejor o la peor de las cosas. Para que sea de provecho, son indispensables determinadas precauciones.

1. No se debe imitar más que a los autores o los pasajes que *gusten profundamente*. Aquellos por los cuales uno experimenta una secreta *convivencia* con el autor.

2. Imite mejor el original que la copia. Si la película de Vadim *Les liaisons dangereuses* le ha conmovido, no intente imitar a Vadim: vaya a la fuente, es decir, a Láculos. Del mismo modo, vaya a buscar *el mito de Ofseo* en una obra de mitología, antes de imitar una de las mil versiones modernas que ha inspirado.

3. No lo imite todo, solamente *un punto preciso*. Por ejemplo, el plan —o el personaje— o el estilo de un pasaje preciso —o inclusive la manera feliz mediante la cual un autor ha comunicado la impresión del tiempo que pasa...

4. Estudie en primer lugar, pluma en mano, de manera escrupulosa, la forma en que el autor ha actuado. No se quede con una vaga impresión: cuantifique. Cuente el número de palabras, el número de frases, el número de verbos, etcétera.

5. Cuando, a la larga, sea usted ya capaz de criticar su propio estilo, y haya advertido en él algunas debilidades, intente imitar a *los autores que tienen las cualidades que a usted le faltan*. Si sus frases son demasiado largas, imite a La Bruyère. Si son demasiado cortas, imite a Proust.

6. Sepa también en qué género escribe. Si usted deja que se note el texto-padre, su texto-hijo provocará un efecto cómico. Es el caso de la parodia, del pastiche... Si el texto-padre está, por el contrario, cuidadosamente disimulado, su texto-hijo puede concernir a todos los géneros.

7. La imitación vale sobre todo como medio de «hacer escalas»: luego, como técnica para arrancar con un texto. Pero sepa que, a la postre, lo que *usted* pueda aportar a los demás, sólo puede resultar de su *propia* visión del mundo. Y esto porque, sobre esta tierra, usted es un ser único. No hay ni siquiera dos que tengan las mismas experiencias, la

misma vida, los mismos padres, los mismos amigos, los mismos paisajes en la cabeza... Lo que usted quiera *decir* debe resultar de *esta experiencia*, debe traducir su íntima convicción, y ninguna otra.

*En resumen:* aquí tiene usted una hermosa lista de varias decenas de procedimientos, que, antes de escribir, debe interrogar sistemáticamente. Y ello, preguntándose cada vez: ¿Cómo quedaría mi texto si lo escribiese de la manera 1, 2, 3, etcétera?

Inclusive si esto no le tienta, retenga al menos de este capítulo todo el interés que hay, para un autor, no sólo en no huir de los apremios y coacciones, problemas y dificultades, sino en suscitarlos. En caso de necesidad, hay que inventarlos si no se encuentra uno con los suficientes. Es contraintuitivo, lo sé, pero es fundamental. Aunque sea más duro para los pies, se progresa mejor sobre la roca que sobre la arena.

*N.B.:* El libro de Chantal Lavigne, publicado en las ediciones Ritz y destinado a los alumnos de secundaria, utiliza sistemáticamente los «derivados creativos» para la enseñanza del francés: continuar un texto ya existente hacia delante o hacia atrás, transformarlo, etcétera.

## MI PRIMER EJEMPLO DE DERIVA CREATIVA (HUMOR) TEXTO-PADRE

### Los diez mandamientos del buen conferenciante

A todo lo largo de mi carrera, yo mismo he aburrido, en mis conferencias, a un cierto número de personas. Pero, a mi vez, me he aburrido todavía más con un considerable número de oradores. Es por esto por lo que creo poder ya, a estas alturas, formular el decálogo del buen conferenciante.

1. **Esté disdendido:** demuestre paseando de un lado a otro del estrado.
2. **Esté cómodo:** Demuestre limpiándose de vez en cuando las orejas o peinándose el cabello con la mano.
3. **Sea familiar:** Comience, por ejemplo, por ir vestido con una vistosa camisa deportiva; continúe por comenzar su discurso con palabras completamente familiares, del tipo de: «¡Salud a todo el mundo!», o «Y ahora, señtense, que va a escuchar una pequeña historia.»
4. **Sea memorable:** Sus oyentes se acordarán con toda seguridad de usted, si usted sabe mantener su atención mediante detalles plicantes. Por ejemplo, haga muecas; o mire fijamente el techo; o cierre los ojos durante un largo momento (esto le ayudará también a concentrarse).



5. **Haga gestos que atraigan la atención:** Por ejemplo, imite el movimiento de un avión disparando con la ametralladora. ¡Éxito asegurado!
6. **Utilice un lenguaje distintivo:** Imite a los deportistas entrevistados en la radio: ellos conocen la poderosa eficacia del «Ya sabe usted» repetido incansablemente a continuación de cada frase.

7. **Hable suavemente:** Es de mala educación despetar a los durmientes; y, además, correría el riesgo, en ese caso, de que le hagan preguntas embarazosas.
8. **Refunfuñe:** Es solamente si sus argumentos son absolutamente incontestables cuando usted debe articular con claridad. El resto del tiempo, refunfuñe, murmurar...

9. **Utilice diapositivas:** Ilustran muchas cosas a la vez. No mostrar más que una sola cosa, sería un insulto a la inteligencia de su auditorio.
10. **Si le han dado diez minutos para hablar:** Tómese treinta. Su auditorio se sentirá sin duda impresionado por la amplitud de sus conocimientos.

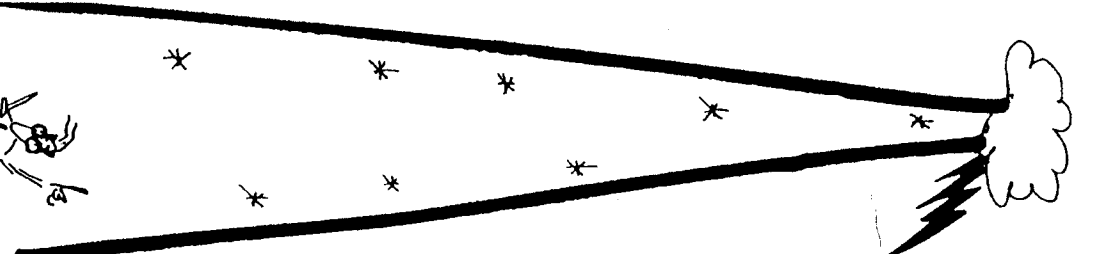
L. TIMBAL-DUCLAUX  
Traducción según Robert A. DAY

## TEXTO-HIJO (SOBRE EL TEMA DE LA LEGIBILIDAD)

### Los doce mandamientos del buen redactor

A todo lo largo de mi carrera, he aburrido, con mis escritos, a suficiente número de lectores, y yo mismo me he aburrido también, por mi parte, por causa de un buen número de autores, como para creerme con derecho a formular hoy el dodécálogo del buen redactor.

1. **Sea «relajado»:** Ponga bien visible su soberano desprecio por el formalismo decadente, escribiendo sobre un papel que no lleve ni fecha, ni nombre de autor, ni destinatario, ni objeto, ni título...
2. **Sea personal:** Muestre por qué una escritura original se separa resueltamente de los caracteres tipográficos demasiado convencionales. Su mecanografía le bendecirá. (A falta de esto, adoptará una letra ilegible).
3. **Sea memorable:** Aprenda a permanecer en la memoria de sus lectores, salpicando agradablemente su texto de incorrecciones y fallos de ortografía. (Si alguien se lo hace notar, felicítelo calorosamente por haberle leído tan atentamente).
4. **Sea directo:** Lance callidamente su primera andanada sobre el lector. Este admirará el tono espontáneo de su estilo y esa inimitable sensación de lo «vívido».
5. **Utilice palabras cortantes para ser entendido por todos:** Por ejemplo, sepa sacar provecho de la fabulosa potencia comunicativa de los tres mosqueteros: ser, tener, hacer y decir...



6. **Sea moderno:** Para demostrarlo, sapique su texto de locuciones como: «a nivel de...», «en plan de...», «en términos de...», «en base a...». Sepa, por otra parte, que «hacer una compra» será siempre más rico que un simple «comprar».
7. **Maneje el misterio:** Sólo si sus argumentos son absolutamente incontables debe usted ser claro; el resto del tiempo, haga uso de una ambigüedad suficiente (lo que evitará, además, las preguntas embarazosas).
8. **Demuestre su cultura:** Utilizando palabras largas, raras y sabias. Opte por las palabras compuestas que terminan por «mente», «ción», «tado». Sus lectores quedarán asombrados de la riqueza de su vocabulario.
9. **Componga largas frases que comporten muchas ideas:** No hacer esto, significaría un insulto a la inteligencia de sus lectores. Y es bueno que tengan que sudar un poco para leerle. ¿no?
10. **Evite la puntuación demasiado rica:** Con el punto y la coma, basta (suprima incluso toda puntuación y pasará por uno de los maestros del «nouveau roman»).
11. **Sobre todo, no ponga títulos ni títulos informativos:** Así mantendrá el suspense (y con mucha habilidad!) hasta el final.
12. **Si le solicitan una página, haga diez:** Su jefe o su editor quedará, con toda seguridad, verdaderamente impresionado por la vastedad de su saber.

L. TIMBAL-DUCLAUX