



Ernest Hemingway construye su propia voz

# Reflexiones sobre un escritor adolescente

*No quería oír la letra, sino oír la voz  
que a veces pasa por ella milagrosamente.*

Cintio Vitier

DAVID  
LARA  
RAMOS

**D**e jóvenes, el sueño de ser escritor pasa en algún momento por la cabeza.

Le sucedió a Ernest Hemingway, quien a sus 17 años, además de su independencia, quería ganarse la vida con sus escritos. La idea jamás gustó a sus padres, como sucede con ciertos jóvenes que a esa edad pregonan el sueño de hacer literatura.

Ernest era bueno para la pesca y la caza, pero no eran actividades con las que un hombre podía vivir en la ciudad. Su compañera de bachillerato, Susan Lowrey, recuerda sus textos sobre deportes: “Se leían en voz alta como ejemplo de lo que nosotros debíamos esforzarnos por lograr”.

Hasta aquí, la corta vida de este escritor se parece a la de jóvenes que llegan a un taller con algunas lecturas en su cabeza. Ernest había leído con dedicación a Mark Twain, y adquirió su ironía y humor; a William Yeats, y aprendió las rutas del misterio y las virtudes del drama, y a Henry James con el que reconoció el preciosismo y la pureza en el uso del lenguaje.

Durante el período de prueba que todo novato debía cumplir en *The Star*, fueron muchas las sugerencias o los llamados de atención que Pete Wellington le hizo al joven Ernest: “No uses dos palabras cuando una sea suficiente”. Robert Graves



Podría preguntarme: ¿qué lecturas tiene en la cabeza un joven que llega a un taller de escritura? Uno ha dicho García Márquez, Hemingway y Homero; otro menciona a Ernesto Sábato, Edgar Allan Poe, J. K. Rowling, y un último dice Rulfo, Cortázar y Borges.

Si leemos textos de los escritores citados, podríamos afirmar que los jóvenes tienen, de manera empírica, ciertas herramientas para ponerse a escribir, pero se notan los esfuerzos por dar forma a esas historias que pasan por sus mentes, cargadas, en su mayoría, de experiencias personales.

¿Cómo buscó el joven Ernest dar forma a esos primeros textos?

Al finalizar su bachillerato, viajó a la ciudad (Kansas City) donde lo esperaba su tío Alfred Tyler, quien le habló de trabajar en *The Star*, periódico de gran tradición fundado en 1880. El tío Tyler era amigo de Henry Haskell, su editor. Fue así como, el 18 de octubre de 1917, el joven Ernest entró por primera vez a la redacción de un diario.

Pete Wellington, asistente del editor, invitó a Ernest a pasar a su oficina. Hablaron sobre su experiencia como redactor en el colegio, sobre su decisión de hacerse escritor, sobre sus impulsos creativos y sobre el trabajo que le sería asignado.

Pregunto ahora: ¿qué tan significativo puede ser ese primer diálogo con nuestros talleristas? ¿Por qué hacerse escritor? ¿Influencias? ¿Cuáles son sus búsquedas? ¿Cuáles son sus problemas, sus obsesiones? ¿Es acaso ese primer diálogo una suerte de convención tácita entre quienes tienen inquietudes y aquel que hace un esfuerzo por responderlas?

Durante el período de prueba que todo novato debía cumplir en *The Star*, fueron muchas las sugerencias o los llamados de atención que Pete Wellington le hizo al joven Ernest: “No uses dos palabras cuando una sea suficiente”. “Describe. Solo describe, no interpretes”. “Utiliza más verbos, los verbos dan acción”. “No uses adjetivos, usa solo los que signifiquen algo en concreto: azul, negro... algo concreto”.

Releo esas sugerencias y me pregunto ¿cuánto del joven Ernest hay en un muchacho que llega al taller de escritura? Parecen, sin presumir, un calco de los primeros consejos, ante las historias de los noveles escritores.

Puedo seguir escuchando las recomendaciones de su editor y evoco las reuniones de taller: “Ernest, elimina toda palabra adicional, toda palabra superflua como: ‘El servicio funerario se llevará a cabo el jueves a las dos en punto de la tarde’. Así no, solo escribe ‘El servicio funerario será el jueves a las dos de la tarde’”. “Evita el uso de adjetivos, especialmente los extravagantes, como espléndido, magnífico, vistoso, grandioso”. (También consignadas en *The City Star Sheet*, circa 1915. Especie de manual de edición del periódico).

Al despedirse del diario, Ernest agradeció sus consejos, pero su gratitud era por haberle ayudado a cambiar su prosa confusa por una más clara y provocativa. El 30 abril de 1918, Ernest abandonó la redacción de *The Star*, empacó sus cosas y se fue a Italia, como voluntario de la Cruz Roja, en una I Guerra Mundial que ya agonizaba.

De ese relato de partida, me quedo con la frase “cambiar su prosa confusa por una más clara

y provocativa”. Que suena como objetivo de taller: “Lograr que los jóvenes cambien su prosa confusa por una más clara y provocativa”.

Al regresar de la guerra, Ernest, a sus dieciocho años, escribe reportajes y manda sus textos a diarios y revistas de Nueva York. Ningún editor le responde. Tenía ahora los estragos que la guerra había dejado en su cuerpo y su mente. Sus padres, viéndole sin ruta, le ofrecen un cupo en la universidad, pero él solo quería escribir, y volvió al ejercicio periodístico.

Trabajó en el *Toronto Star*, el *Toronto Star Weekly* y el *Chicago Tribune*, lugar donde conoció a Sherwood Anderson, uno de los escritores que influyó en figuras literarias de Estados Unidos como William Faulkner o Carl Sandburg.

Anderson escribió *Winesburg, Ohio* (1919), considerada la obra más importante de su carrera. Narraciones breves, que cuentan la vida de los personajes de un pequeño pueblo. Obra que los críticos han comparado con *Spoon River Anthology* (1915), de Edgar Lee Masters.

Con Anderson se comenzó a dar forma al relato corto o *short story*, que hoy conocemos con el sencillo nombre de *cuento*. Anderson leyó los textos de Ernest, y tuvo sugerencias para él: “Sé más natural, sobrio, trata de reproducir con naturalidad las expresiones de la gente. No alargues las historias sin justificación”.

Dejemos las historias de agonía del joven Ernest —ya sabemos cómo terminó su carrera— y preguntemos por la prosa de los jóvenes que llegan a un taller. A veces nada provocativa, como afirmó Hemingway al momento de despedirse de su editor en *The Star*. ¿Qué significa que la prosa sea provocativa?

*La enciclopedia del idioma* (Alonso, Martín, 1947, Aguilar, Madrid, Tomo 3, Letras N-Z, pp. 3425-3426) establece que es aquella que irrita a uno con palabras para que se enoje.

El *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (Bogotá, 1994, Tomo VII, Letras O-Q) nos presenta *Provocar*: Irritar, enojar a uno con palabras u obras. Trae como ejemplo los siguientes versos: “Tengo un puño

en cada brazo,/ Y si alguno *me provoca*,/ Antes que escupa su boca/ La hundiré de un puñetazo”, Don Manuel Bretón de los Herreros, *El pelo de la dehesa*, obra de 1853.

Si quisiera definir prosa provocativa con la ayuda de los diccionarios mencionados, diría que es aquella que, por sus falencias y descuidos, nos provoca pegarle un buen puñetazo a su autor. Pero como se trata de establecer relaciones armoniosas con nuestros talleristas preferimos la definición del *Webster Dictionary* en la entrada *provoke*, que viene del latín *vocare*, evolución del término *vox*, o voz.

El escritor Salman Rushdie, al referirse a su voz, asegura: “Cuando empiezo a escribir una novela me doy cuenta de lo que quiero hasta que escucho la voz del relato del libro. No hablo de la voz de los personajes. No, hablo de la voz del libro en general”. Se trata entonces de hallar *la voz del relato*, la que provoca, que llama. Es un timbre que cautiva. Un ritmo con el que dialogas con aquel que ha escogido leerte.

La búsqueda de la voz, como la presenta Rushdie, está ligada a corregir y depurar, a cambiar una coma por un punto; a eliminar un adjetivo o buscar otro más corto o más largo; a virar el orden de las palabras; a cortar sin piedad, o en últimas, a tirar todo a la basura y empezar de nuevo.

Ahora no voy a aburrirlos con relatos de voces en construcción, pero quiero traer algunas frases de ejemplo, que servirán de referente para establecer cómo en el trabajo de reflexión sobre las frases y palabras buscamos esa voz del relato que enuncia Rushdie.

Veamos este texto de Javier Córdoba, uno de nuestros jóvenes talleristas.

Mamá me dijo espera que escampe. El estrépito de lluvia caía sobre los techos de zinc, aquel era un alboroto de agua que se agazapaba en cada rincón de la casa cuando todos aún dormían y te hacía perder la noción del tiempo en sí misma, como quedarse a mitad del camino, o muchas calles antes de lo previsto, con la acera abismándose hacia la autopista inundada, difícil. [...]



Ernest Hemingway en la Plaza del Castillo, julio de 1959

El agua corre por los canaletes, los adoquines empedrados, cae a las calles, a los andenes. Mamá me dijo espera que escampe y yo me quedo hipnotizado, viendo caer los chorros suspendidos del techo de zinc [...]

En el libro *Cómo lee un buen escritor*, de la escritora norteamericana Francine Prose, quien presenta *técnicas de lectura de los grandes maestros*, reflexionamos en torno a la sintaxis, puntuación, disposición, escogencia e intención de las palabras y frases dispuestas en este ejemplo. No se trata de ser un dictador, se trata de dudar de nuestra creación.

Queremos que el escritor ensaye si es posible cambiar el orden de su primera línea: “Espera que escampe”, dijo mamá. Y allí hacer una pausa más grande que suene a punto aparte. Queremos saber si reflexionó sobre los “estrépitos”, “alborotos” que se enuncian, y cómo se da esa relación con las personas que duermen. Si se preguntó: ¿puede uno perder la noción del tiempo cuando duerme, o si es igual *perder la noción del tiempo en sí mismo* que perderla de otra forma? O de qué manera se queda uno a mitad del camino, sin quedarse a mitad de las calles que hacen falta. O cómo una acera puede abismarse hacia una autopista que aparece de pronto. O de qué está hecho un adoquín empedrado, o cómo se suspenden los chorros de los techos de zinc.

“Todos los elementos de una buena escritura dependen de la habilidad del escritor a la hora de escoger unas palabras y no otras” (p. 28), escribe

Prose y sugiere detenernos en cada palabra y reflexionar sobre la “información que transmite”. Valorar ciertas palabras que son “usadas en maneras aparentemente sorprendentes o erróneas, pero, sin embargo, absolutamente correctas” (p. 41). Preguntamos si “adoquines empedrados”, “chorros suspendidos” o “estrépito de lluvia” están en la categoría que se anuncia. Nos obliga a más en el proceso de revisión, y escribe las preguntas que los escritores necesitan hacerse en ese momento: “¿es esta la mejor palabra que puede encontrar?, ¿es claro este significado?, ¿puede cortarse de aquí una palabra o frase sin sacrificar algo esencial?; quizá la más importante sea esta: ¿se ajusta esto a las reglas de la gramática?” (p. 57).

Resalta el poco interés de los jóvenes escritores por la gramática, como algo irrelevante, que está más allá de este tema, o que tales reglas los apartan de lo artístico. Para Prose, “dominar la lógica de la gramática contribuye de una manera misteriosa (que de nuevo evoca cierto proceso de ósmosis) a conocer la lógica del pensamiento” (p. 58).

Cierra el tema de la gramática con la visión de uno de sus amigos, quien asegura que la gramática es como un antiguo protocolo social. Asegura que escribir es como invitar a alguien a tu casa. El escritor es el anfitrión, el lector el invitado. “Y el escritor sigue el protocolo porque quiere que sus lectores estén más cómodos, especialmente si plantea servirles algo que no se esperan” (p. 58).

Esas inquietudes se las presentamos a nuestro joven escritor y, luego de las reflexiones, propuso otra versión de su historia:

Lo trascendental es la búsqueda de esa voz personal; es el escritor, nuestro tallerista, el que deberá buscarla en cada nueva decisión creativa que hará luego de reflexionar sobre esa voz que nos presenta. La búsqueda es continua.

Espera que escampe, me dijo mamá.

La lluvia caía sobre los techos de zinc. Era un alboroto de agua que invadía cada rincón de la casa cuando todos dormían y te hacía perder la noción del tiempo. Nos quedamos a mitad del camino, muchas calles antes de lo previsto, al borde de la autopista inundada, difícil. [...]

El agua corre por los canaletes, los adoquines. Mamá me dijo espera que escampe y yo me quedo hipnotizado, viendo caer los chorros del techo de zinc [...]

Un análisis comparativo permitirá establecer cada cambio, pero esa, creo, será otra historia. Lo trascendental es la búsqueda de esa voz personal; es el escritor, nuestro tallerista, el que deberá buscarla en cada nueva decisión creativa que hará luego de reflexionar sobre esa voz que nos presenta. La búsqueda es continua.

El escritor portugués José Saramago (Nobel de Literatura 1998) escribió su primera novela, *Tierra del pecado*, cuando tenía veinticinco años. Siempre dijo que aquello había sido un gran error: “*Tierra del pecado* fue escrita por otra persona, una especie de otro yo que permanece anclado en el tiempo, en el pasado”, le comentó en una entrevista al ensayista italiano Massimo Rizzante.

Después del fracaso de su primera publicación, el joven José decidió guardar silencio y, mientras desarrollaba otras actividades (mecánico, traductor, editor, periodista), se dedicó a descubrir la energía y vitalidad de cada palabra; la sonoridad oculta en una frase y la melodía de un párrafo bien construido. Luego de veinte años sin publicar, sacó a la luz *Los poemas posibles* (1966), libro de versos, fruto de su silencio. Saramago reconoció que aquellos versos le devolvieron el deseo de escribir otra novela. Once años después de aquel poemario, Saramago publicó *Manual de*

*pintura y caligrafía* (1977), que ya tenía esa voz que comenzó a propagarse por el mundo.

Después de todos sus triunfos, fue capaz de hablar con sinceridad sobre su voz y sobre aquella época de búsqueda: “Encontré la voz, mi propia voz... y esa voz que yo sentía como mía era en realidad la voz de otros, pertenecía a otros que hace años me habían contado sus propias historias, las suyas y las de Lisboa”.

El último párrafo de su discurso al recibir el Premio Nobel ratifica su regocijo por haber encontrado una forma de provocar a sus lectores: “La voz que ha leído estas páginas quiso ser eco del conjunto de voces de mis personajes. No tengo más voz que las voces que ellos tuvieron. Disculpen si lo que a ustedes les ha parecido poco, para mí lo es todo”.

Saramago tiene razón, la voz es todo en un escritor, pero su búsqueda necesita acompañamiento. Una guía que aliente en las decepciones, que confronte con la sensatez y que interroge desde el silencio.

Cada vez que un joven llega al taller creo que es el joven Ernest, quien con la ayuda de sus editores logró transformar su ruidosa voz adolescente en una más plena, madura, pero sobre todo llena de una prosa que provoque, que es igual a sentir esa voz que pasa milagrosamente por cada una de las palabras. ■

---

*David Lara Ramos* (Colombia)

Docente investigador del programa de Comunicación social de la Universidad de Cartagena. Abogado, Magíster en cultura y desarrollo. Fue editor del suplemento literario de *El Universal* de Cartagena. Ha sido becario de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Ganador del premio de Crónica Ernesto McCausland (2012). Columnista del portal las2orillas.com. Colaborador permanente de la revista *Latitud*, suplemento literario de *El Herald*, y del diario *Fénix* de España. Autor del libro de crónicas y reportajes *Pasa la voz, queda la palabra*. Director del taller de escritura creativa de Cartagena.

\* Texto presentado en el encuentro de directores de la Red de Talleres de Escritura Creativa del Ministerio de Cultura durante la Feria del Libro de Bogotá, abril de 2014.