

Alejandra Laurencich

# NUEVO TALLER LITERARIO

---

*Nociones sobre el oficio de escribir*

FACTOTUM  
EDICIONES

# NUEVO TALLER LITERARIO



FACTOTUM  
EDICIONES

Laurencich, Alejandra

Nuevo taller literario / Alejandra Laurencich. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :

Factotum Ediciones, 2026.

232 p. ; 22 x 15 cm. - (Tinta)

ISBN 978-987-4198-76-1

1. Escritura. 2. Talleres Literarios. I. Título.

CDD A86o

© Alejandra Laurencich, 2026

© Factotum Ediciones, 2026

Pasaje Rivarola 115 (1015)

Buenos Aires, Argentina

[www.factotumediciones.com](http://www.factotumediciones.com)

Edición integral: Natalia Brega

ISBN 978-987-4198-76-1

Libro de edición Argentina.

Impreso en India. *Printed in India.*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor y herederos. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Alejandra Laurencich

# NUEVO TALLER LITERARIO

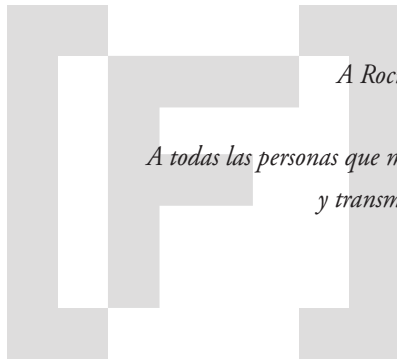
---

*Nociones sobre el oficio de escribir*

FACTOTUM  
EDICIONES



FACTOTUM  
EDICIONES



*A Rocío, Francisco y Marcelo.*

*A todas las personas que me ayudaron a practicar  
y transmitir el oficio de escribir.*

FACTOTUM  
EDICIONES



FACTOTUM  
EDICIONES

## Nueva edición, mismo compromiso

Más de una década ha pasado desde la publicación original de estos apuntes, que continúan siendo material de consulta para quienes buscan iniciarse o ahondar en la escritura narrativa. Mucho ha cambiado el mundo desde entonces, no solo con el advenimiento de la Inteligencia Artificial, las *fake news* y el uso y abuso de las redes para comunicarnos, sino además en el habla cotidiana, en la manera de referirnos a nuestro prójimo: ya no da lo mismo referirse a *escritores* cuando se trata de englobar a un conjunto de autoras y autores. Y honestamente, al revisar el texto de aquel libro para actualizarlo y enriquecerlo, cada vez que me topaba con ese asunto, algo me fastidiaba. Traté de salvar el inconveniente en esta nueva edición, utilizando una fórmula neutra cuando me era posible, o refiriéndome a ambos géneros, y más aún: insertando arbitrariamente el femenino en algunas oraciones que incluso se refieren a autores también, para que de algún modo en esta especie de juego se perciba lo que es ser escritora y recibir el epíteto de “escritor”; ser mujer y encontrarse definida como “hombre”. La intención no es provocar a nadie, sino reflexionar sobre la necesidad de seguir debatiendo el tema.

Pero volviendo al asunto anterior: lo que no se ha visto modificado en estos largos años es el grado de compromiso que exige el oficio de escribir. Ya lo ha descrito con justicia Truman Capote en su libro *Música para camaleones*: “Así como algunos jóvenes practican el piano o el violín cuatro o cinco horas diarias, igual me ejercitaba yo con mis plumas y papeles. Sin embargo, nunca hablé con nadie de lo que escribía; si alguien me preguntaba lo que tramaba durante todas aquellas horas, yo le contestaba que hacía los deberes. En realidad, jamás hice los ejercicios del colegio. Mis tareas literarias me tenían enteramente ocupado: el aprendizaje en el altar de la técnica, de la destreza, las diabólicas complejidades de construir los párrafos, la puntuación, el empleo del diálogo. Por no mencionar el plan general del conjunto, el amplio y exigente arco que va del comienzo al medio y al fin. Hay que aprender tanto, y de tantas fuentes: no solo de los libros, sino de la música, de la pintura y hasta de la simple observación de todos los días”.

Un aprendizaje y disposición cotidiana que también señala el español Francisco Umbral: “No hay otra escritura que la escritura perpetua, ya que el escritor que realmente lo es escribe siempre, incluso cuando no escribe; sobre todo cuando no escribe”. Abelardo Castillo alguna vez denominó a este oficio “el oficio de mentir”, y afirmó que “la realidad contada tal como fue no tiene sentido para un escritor”. Liliana Heker, por su parte, aseguró que “las ganas de escribir vienen escribiendo, es inútil esperar el instante perfecto, aquel en el que todos los problemas del mundo exterior han desaparecido”. Y Stephen King, autor de innumerables *best sellers* y conecedor –como pocos– del oficio literario, aseveró: “Si quieres ser escritor, lo primero es hacer dos cosas: leer mucho y escribir mucho. No conozco ninguna manera de saltar esto. No hay ningún atajo”.

En el desarrollo de las páginas que siguen trataré de ir mostrando cuánta verdad hay en las afirmaciones precedentes, y de un modo que espero resulte claro y dinámico, iré adentrándome en algunos recursos y secretos del oficio,

los que me han permitido no solo escribir mis propios libros sino ayudar a muchos y muchas autoras y autores nacionales y extranjeros, durante tres décadas ya, a escribir sus obras, a pulirlas y publicarlas.

No hay en este manual de consulta una pretensión de dictar recetas magistrales o acabadas de literatura, porque no hay recetas, solo aproximaciones más o menos acertadas, traspaso de experiencias, recopilaciones de ideas –no solo mías, sino otras invaluable, pertenecientes a maestros y maestras de todas las épocas– que pueden ayudar a quienes se inician en la escritura, como guía y acompañamiento en la ansiedad de los primeros tiempos. Porque es bueno ratificar: la mejor fórmula para ejercer el oficio es escribir sin parar, bajo el calor o el frío, a pesar de las circunstancias variables que tocan a nuestra puerta. Y por más instrucciones inteligentes, teorías novedosas, análisis brillantes que se brinden, no habrá ni siquiera percepción de la tarea de narrar para quien no se siente a escribir con regularidad.

Intentaré entonces describir una concepción del oficio que me sirve y me ha servido, y seguro habrá muchas más, tantas como escritoras y narradores haya en el planeta. Aunque existe, entre la mayoría de quienes practicamos esta tarea a diario, una coincidencia esencial: hay algo que capta nuestra mirada, algo que se recorta en la infinitud de experiencias, visiones, sueños y palabras que nos rodean o que llevamos dentro, y ese algo nos pide ser registrado, nos pide nacer. Si contamos con las herramientas y los recursos adecuados, y estamos dispuestos a trabajar sin claudicaciones, ese algo podrá ir convirtiéndose en una o varias piezas literarias, que nos librarán, en parte, de esa voz insistente que pide ser expresada.

Con el tiempo y con trabajo, quizás, esa voz vaya adquiriendo nitidez, encuentre su propio alfabeto, transformándose en otra particular mirada sobre el mundo. Ya lo dijo Adolfo Bioy Casares: “Me atrevo a dar el consejo de escribir, porque es agregar un cuarto a la casa de la vida. Está la vida y está pensar sobre la vida, que es otra manera de recorrerla intensamente”.

## NOTA

Este libro está dividido en catorce capítulos que llamaré *sesiones*, para generar, en quien lo lea, la ilusión de estar asistiendo a un taller semanal de narrativa. Cada una de estas sesiones aborda un asunto de base en la tarea de escribir. Cuenta con una brevísima exposición teórica para introducir al tema, y también con la opinión de distintos escritores y escritoras consagradas; luego hay una serie de ejercicios que se practicarán diariamente, en la semana o quincena siguiente, junto a la lectura de uno o varios de los textos recomendados en el glosario final.

No es necesario aclarar que estas son instrucciones ideales de uso, que cada quien ajustará a su antojo o a sus posibilidades. Lo fundamental es mantener el compromiso de continuidad y constancia, sea que cada capítulo nos ocupe una semana, dos o tres. Es decir: una especie de disciplina autoimpuesta que sugiero entrenar con firmeza, ejercitando una voluntad de trabajo que evite la acumulación de esas “ideas geniales” (que podrían seguir siendo apenas ideas si no se ven convertidas efectivamente en un borrador sobre el cual pulir y trabajar). Los logros solo se verán al final del camino, pero es recomendable valorar cada instancia del proceso creador –incluidas la corrección, la “poda” y el descarte– como parte indispensable de la práctica de la escritura.

-Usted dijo que la experiencia, la observación y la imaginación son importantes para el escritor. ¿Incluiría usted la inspiración?

-Yo no sé nada sobre la inspiración, porque no sé lo que es eso.

La he oído mencionar, pero nunca la he visto.

WILLIAM FAULKNER

FACTOTUM  
EDICIONES



FACTOTUM  
EDICIONES

## SESIÓN 1: NARRATIVA

### Hablemos de narrativa

Hay concursos de narrativa, revistas de narrativa y encuentros de narrativa; hay góndolas en las librerías que ofrecen *narrativa extranjera*, *narrativa nacional*, *narrativa juvenil*, *narrativa feminista*, *narrativa de terror*. Quien acostumbra a leer ficción, seguro ha visto alguna vez estas etiquetas como algo natural y cotidiano, aunque también es común que se pregunte a qué género pertenecen los textos propios, los que está escribiendo. Partamos entonces de un punto: la narrativa tiene básicamente cuatro modalidades, denominadas también géneros. Las dos más clásicas: cuento y novela, las menos difundidas: microcuento y *nouvelle*. Hoy deberíamos sumar una quinta, la de la crónica ficcional, o narrativa de no ficción, que es un género cada vez más usado en la actualidad, un género híbrido, contemporáneo, que puede incluir muchas formas de escritura, como el diario, el relato, la historia, la autobiografía y hasta el ensayo. Pero no vamos a ahondar en esta última categoría, sino en las cuatro del comienzo, para

tener una base por donde empezar antes de mezclar géneros a nuestro gusto y necesidad, como seguramente haremos siguiendo la premisa que brindó Truman Capote cuando le preguntaron si había alguna forma de perfeccionarse en la técnica de la escritura: “La creación literaria tiene leyes de perspectiva, de luz y sombra, al igual que la pintura o la música. Si uno nace conociéndolas, magnífico. Si no, hay que aprenderlas. A continuación hay que reordenarlas a conveniencia de uno”.

Volvamos a la categorización del principio entonces. Cada una de esas cuatro modalidades o géneros básicos impone a la autora una actitud narrativa diferente. No es lo mismo decidir escribir un cuento (a los que también suele llamárselos relatos) que una novela o una microficción (o microcuentos, microrrelatos, microficciones, cuentos breves o brevísimos). Hay oportunidades en las que el material mismo, el contenido de la idea, sugiere la forma. Y entonces está claro, nos decimos:

Voy a escribir una novela en la que suceden tales y tales cosas, y en la que los personajes hacen esto y esto y lo otro.

Pero también hay ocasiones en las que la idea que empezamos considerando un cuento pide, al ser volcada en la página, tener tratamiento de novela. Para saber apreciar cuándo un contenido requiere otra forma necesitaremos oficio y, como mínimo, conocer los contrastes entre un género y otro.

## **Diferencias entre cada una de las formas narrativas**

Sería sencillo decir: un cuento es un texto que tiene entre tres y quince páginas, aunque algunos alcanzan las veinte, treinta o cuarenta; una novela tiene más de cien; un microcuento, una o dos, o un puñado de

líneas en algunos casos; y entre la novela y el cuento estaría ubicada la *nouvelle*. Sería sencillo pero falso, inexacto. Porque definir a estos géneros por su cantidad de caracteres o acomodarlos en parámetros es caer en arbitrariedades. A medida que nos adentramos en el oficio narrativo vamos descubriendo matices, y los límites entre las modalidades (siempre refiriéndonos a medidas) comienzan a borronearse. Así que abordaremos la cuestión no por su mensurabilidad, sino por las diferencias evidentes entre cada uno de los géneros. Porque de allí vendrá luego la elección de la estructura que más convenga a lo que queremos escribir.

## Cuento

Hablamos de *cuento* –en la más clásica de sus acepciones– cuando estamos frente a un texto en prosa en el que sucede algo, un determinado conflicto se abre, se muestra y se cierra en el transcurso de unas pocas páginas. No importa si ese conflicto, *ese algo que sucede*, le ocurre a una persona, a una rata, a una pintura de Chagall, o incluso a una civilización remota. Algo sucede, y “eso” que sucede *ocurre en* el texto, en esa cantidad acotada de palabras o páginas. Y cierra. Aunque el cierre, si el cuento está logrado, nos permitirá abrirnos a una nueva comprensión de lo acontecido.

Por lo general en un cuento es siempre más importante el *qué* que el *a quién*, es decir: al escribir un cuento hacemos foco en un suceso determinado, en un conflicto que se resuelve (o no, pero esto, como ya lo veremos oportunamente, es también un modo de resolución) en una cantidad moderada de páginas.

Para mostrarlo con un ejemplo voy a apelar a uno de mis relatos: se trata de “Mericido”. La idea de este cuento –previa a su escritura– era la reacción inesperada de una persona frente a una situación que debería brindarle completa dicha y placer. Ahí estaba el conflicto: se espera disfrute, se encuentra otra cosa. Como autora del cuento, yo debía

justificar esa reacción particular. Elegí entonces a una protagonista, con un plan, y un escenario donde ocurre el suceso. Pero qué necesitaba saber la lectora o el lector acerca de la protagonista: poco. No eran tan importantes su edad, su apellido, su fisonomía (aunque conviene tener una idea precisa de estos detalles, para elegir cuáles serán transmitidos a quien nos lea). Tampoco cómo iba vestida, ni qué peinado o calzado lucía (asuntos que muchas veces sobreabundan en los inicios de los relatos de principiantes, que terminan pareciéndose a las instrucciones dadas a un equipo de producción teatral). El escenario sí importaba, ya que debía poder brindarle a esa mujer el marco de placer ante el que ella reacciona de manera inesperada. Elegí una propiedad maravillosa, la que le han prestado para desarrollar su plan: terminar de escribir su guion cinematográfico. Lo que sucede (en esa finca o en cualquier otro escenario que dispongamos para nuestros cuentos) es más importante que el perfil físico o la biografía de los personajes a quienes les ocurre el suceso. Y todos los datos que hay en el texto se irán seleccionando en función de construir la idea del conflicto, de sostenerlo, de armar la sustancia que provoque ese estallido o reacción final. Lo que no construye, sobra, distrae, le resta fuerza a nuestro objetivo, y hay que quitarlo.

Es posible sí que la idea de un futuro cuento se nos presente con el esbozo de un personaje (o varios) que la actúan, o sea atisbada en la contundencia de una frase que nos impacta, aunque por lo general, si no hay suceso, conflicto o asunto que lo mueva, estar frente a un buen personaje no garantiza la posibilidad de estar frente a un gran cuento. Probablemente estemos frente a un buen material para novela. Y esto siempre generalizando, ya que –como mencioné más arriba– cada vez con mayor frecuencia pueden verse obras en las que los géneros narrativos de la novela, *nouvelle* o cuento se entremezclan con el ensayo y la crónica, borrando los límites de las categorías antes mencionadas hasta el punto de enfrentarnos a obras de un género inclasificable, imposible de

definir, pero tan valioso como cualquiera. Solo como ejemplo podríamos citar a la bielorrusa Svetlana Alexiévich, ganadora del premio Nobel de Literatura, y reconocida por su libro *Voces de Chernóbil: crónica del futuro*, una obra esencialmente periodística que la autora trabajó desde la crónica y presentó como “novela de voces”; o la argentina María Gainza y su exquisito libro *El nervio óptico* (al que, según la misma autora, en Europa denominaban novela “aunque no había sido concebida más que como una serie de textos dispersos”), o su más reciente *Un puñado de flechas*, relatos y reflexiones que se engarzan y lindan con el ensayo o podrían ser vistos en muchos pasajes como pequeñas crónicas autobiográficas, es decir: una obra difícilmente encasillable en su género, pero absolutamente recomendable desde el punto de vista literario. Para no marear a nadie entonces, regresamos a las cuatro categorías elementales expuestas más arriba, el abecé de la narrativa.

## **Novela**

En la *novela* hay una ligazón insoslayable entre el devenir de los sucesos y la transformación del personaje que los experimenta. El foco está puesto más en el *a quién le sucede* que en el *qué le sucede*. Y para conocer a ese quién, debemos aproximarnos a su historia, interiorizarnos en sus valores y reacciones, su modo de ver el mundo. Para decirlo de otro modo: si en el cuento la protagonista puede ser una vecina, alguien sobre la que no conocemos más que lo que le sucedió una mañana, en la novela esa vecina va a terminar siendo una amiga nuestra, tan estrecho será el contacto con su intimidad a lo largo de una cantidad considerable de páginas. Y para que ese devenir, ese destino particular que iremos desgranando, despierte interés en quien lo lee, debemos apelar a reglas estructurales que distan mucho de las usadas al escribir un cuento, porque no será solo una sucesión de cuentos con la misma protagonista lo que se considere novela;

no es una suma mayor de páginas lo que diferencia a un género de otro, sino la estructuración de esos sucesos en relación directa con la transformación de ese o esos personajes.

Por poner solo un ejemplo de abordaje formal del contenido: en una novela convencional, al cerrar un capítulo se establece un lazo que será continuado en el siguiente, se deja en suspenso el conflicto, porque cada tramo o bloque debería abrir al capítulo que sigue, convocarnos a la intriga sobre lo que hará o no hará el protagonista, y no clausurar toda búsqueda o significación, como lo hace el final de un cuento en el que nos dejan a solas con lo ya sucedido, con el impacto de lo que hemos visto suceder.

Claro que no se trata de alargar la cantidad de tiempo que transcurre en la vida de nuestro personaje lo que hace que un texto sea novela o cuento. Veamos, si no, el caso de tres famosas novelas circadianas: *Ulises*, de James Joyce, largamente estudiada por la crítica literaria, ocurre en solo un día de la vida de Leopold Bloom, el 16 de junio de 1904 (fecha del año en la que hasta hoy los *fans* celebran en Irlanda el genio de su creador); *La señora Dalloway*, cuarta novela de Virginia Woolf, que sigue las peripecias de Clarissa Dalloway a través de una sola jornada en la Inglaterra posterior a la Primera Guerra Mundial, y la también ya clásica novela del inglés Ian McEwan, *Sábado*, ambientada en Fitzrovia, un barrio de Londres, durante el transcurso del sábado 15 de febrero de 2003, con el trasfondo de una manifestación en contra de la invasión a Irak. No es la mensurabilidad del tiempo lo que define a un cuento o una novela, sino el modo de abordarlo y desplegarlo por quien lo narra.

## **Nouvelle**

El de *nouvelle* es un concepto que podría relacionarse con la consideración editorial o la de la prensa literaria. Generalmente, cuando el texto que nos ocupa tiene las características mencionadas para la novela, pero no

llega a tener una extensión mayor a las noventa o cien páginas, se habla de *nouvelle*. ¿Sería una novela corta?, podrían preguntarme ustedes, y les diría que sí, básicamente, aunque en muchas ocasiones se han publicado cuentos largos bajo el título de *nouvelles* para hacerlos entrar en colecciones editoriales determinadas, y sería demasiado extenso tratar de discernir acá lo acertado o desacertado de estas decisiones. Baste saber entonces que cuando nos referimos a *nouvelle* nos estamos refiriendo a una novela de entre cuarenta y cien páginas, poco más o menos. Henry James, Oscar Wilde y los latinoamericanos Juan Carlos Onetti, Adolfo Bioy Casares y Mario Vargas Llosa, entre muchos otros y otras, han escrito historias que fueron célebres como *nouvelles*, pero que también han sido admiradas como novelas, y está el caso de *El oso*, de William Faulkner, que fue editado inicialmente como un capítulo de la novela *Desciende, Moisés*, y es actualmente reconocido como una de las mejores *nouvelles* de la literatura o como uno de los grandes relatos de la narrativa estadounidense. Para sintetizar, podemos citar las palabras de Cortázar refiriéndose a la *nouvelle*: “Es un género a caballo entre el cuento y la novela”.

### **Microficción**

La mayoría de las personas que asisten por primera vez a un taller, o aun quienes lo vienen haciendo con algo de regularidad, desconocen la ardua tarea de escribir una microficción. *Por ahora puedo escribir solo cuentos*, dicen, *para escribir novela me falta mucho*. Y alzan así la modalidad de la novela al pedestal más alto del oficio narrativo, equivocando categóricamente el juicio. Porque si al escribir un cuento nos adentramos en el peligrosísimo y delicado equilibrio del lenguaje, la forma y el contenido, el género microcuento, que ya ha alcanzado por suerte suficiencia narrativa entre las escritoras y críticas literarias, pide un exquisito y diestro manejo del texto, de la idea, de la estructura, y esto se debe en gran parte a la

siguiente ecuación práctica: a mayor extensión de texto, mayor soporte de deslices o errores en párrafos, menor daño en el resultado final. Digámoslo con un ejemplo burdo, pero claro: si soy un director cinematográfico y debo filmar una escena con quinientos actores y actrices, puedo despreocuparme por la mala actuación o la inasistencia de un puñado de extras. Si tengo que filmar una escena con cinco o diez actores, el mal desempeño de uno de ellos será evidente en el resultado. Pero si la escena requiere de la actuación de uno solo de esos actores, y ese día el tipo se presenta con un brazo enyesado o una ebriedad descomunal, no hay quien me salve del fracaso. Ahora cambiemos filmar por escribir. Escena por texto. Actores o actrices por páginas. Cambiémoslo por párrafos. Y entonces vamos a ver que la pericia necesaria para escribir un microcuento se vuelve no solo imprescindible, sino excluyente. La concisión de la idea, el ritmo increíblemente ajustado, la punzada de asombro o de desconcierto que debe dejar el remate de una de estas joyas literarias hacen del microcuento un género verdaderamente difícil, que obviamente no requiere del largo aliento con que se aborda la escritura de una novela, pero implica otra capacidad tan escasa en cualquier picaflor del oficio: la rigurosidad. Un microcuento puede consistir en un solo párrafo, o dos o tres; la mayoría de los microcuentos no se extiende más allá de una página de largo. Y hay notables autoridades en este arte, complicado como pocos. Es la idea lo que sustenta el microcuento. Casi una idea narrada. Veamos este microcuento que escribió Ana María Shua (en *Antología del cuento fantástico argentino contemporáneo*):

Creación V - Lo que ha hecho el niño

La madre está orgullosa. ¡Desde tan pequeño! ¡Y con los materiales de la caja de juguetes! Para cuando el padre vuelve del trabajo, lo ha colgado del techo en el cuarto principal, con los otros, y no se ve mal (considerando su edad) junto a los del padre y el abuelo. Como es lógico, a medida que se aleja uno del centro

caliente del amor, la admiración por la obra del niño se atenúa. Los padres se felicitan entre ellos y se jactan ante los demás, a la familia le parece muy bien, los vecinos sonríen comprensivos: más allá, por supuesto, nadie se entera.

Pero han pasado ya muchos años, y a sus habitantes, Señor, nos sigue pareciendo un capricho infantil, tan elemental, tan precario, recuérdanos ahora que has crecido.

Vemos cómo en un puñado de palabras la autora instala la concepción de una idea feroz sobre el universo. Y la pista nos la dan cuatro palabras: “a sus habitantes, Señor”. Solo cuatro palabras hacen girar violentamente el significado de todo el párrafo anterior, otorgándole una cualidad ontológica, y después, una sola oración traduce el ruego desesperado de la raza humana. Y todo esto sin perder la ironía y el humor característicos del género.

Veamos ahora un cuento brevísimo de Julio Cortázar (en *Un tal Lucas*):

Amor 77

Y después de hacer todo lo que hacen se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.

Menos de treinta palabras para contar la doble vida de una pareja. Apenas un monosílabo “no”, y está lanzada la flecha hacia quien lee. La escena sacude y cierra (o abre a la perplejidad) de una forma impecable. ¿Seguimos pensando que la novela es el arte supremo de la narrativa?



## REFLEXIONES

Toda forma narrativa propone algún modo de invadir el espacio. En este sentido, el cuento se movería igual que un dardo y la novela, igual que un radar. Toda forma narrativa propone además un modo de manipular el tiempo. Desde esta perspectiva, la novela sería un todavía y el cuento, un de repente: las novelas dibujan un esquema temporal, van enlazando un conjunto de transiciones; los cuentos trazan un corte, fabrican un estado abrupto.

La novela es la luz del día. O de la luna llena. El cuento, solo un golpe de linterna. O un fósforo en nuestra habitación a oscuras.

Escribir una novela se parece a pilotar un avión, con su envergadura poderosa, su estructura compleja, su instrumental detallado. Escribir un cuento se parece, en cambio, a tirarse en paracaídas: un aparato frágil, poco margen de maniobra, sensación de vértigo. Y, hasta tocar tierra, uno jamás está seguro de si el maldito mecanismo ha funcionado. [...]

Lo cinematográfico que puede haber en un cuento lo acerca a los cortometrajes, mucho más que a un arte plástica basada en la inmovilidad. Un cuento, cierto, captura instantes. Pero, a diferencia de la fotografía, en él hay también movilidad. Y es precisamente la extrema brevedad, lentitud o compresión de esos movimientos lo que le otorga a un cuento toda su fuerza. No hablamos de grandes acciones ni argumentos complejos, sino de la propiedad (a veces evidente, otras no tanto) del cambio, de la transformación mínima de algo. O, en sentido literal y figurado, de *una inquietud*.

En palabras de Hemingway: “El movimiento produce el cuento. Algunas veces el movimiento es tan lento que no parece estar moviéndose. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento”. Muchos cuentos trabajan a partir de esa encrucijada temporal. Son, por así

decirlo, bombas de tiempo. Me interesa particularmente el problema de cómo contar el último minuto de esos cuentos, o de cómo contarlos *hasta* su último minuto. Cómo prolongar, retener, explicar ese instante de crisis antes del abismo. Y dejar al lector justo enfrente, a un par de segundos o centímetros. “Mientras la novela transcurre en el tiempo –escribe Cristina Peri-Rossi– el cuento profundiza en él, lo suspende para penetrarlo”.

ANDRÉS NEUMAN en *El último minuto*

El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo

esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa “apertura” a que me refería antes.

JULIO CORTÁZAR, “Algunos aspectos del cuento” en *Último round*





## EJERCICIOS

**1.1. Buscar algunos textos que hayamos escrito e intentar describir, en una o dos frases, de qué tratan. Si no tenemos aún material escrito, podemos hacerlo con cuentos que nos gusten, afilando la oración o las oraciones que definan la historia.**

Es un ejercicio saludable que conviene tener practicado para el momento ¿dichoso? en que nos sentemos frente a la computadora con el objetivo de interesar a una editora en lo que hemos terminado de escribir. Porque es conveniente no mandar nada de lo escrito si un sello editorial no nos dio muestras de interés en leerlo. Habrá entonces que hacer una síntesis, como si pudiéramos contestar a su pregunta: *¿Y de qué trata la obra?* (y atención que por lo general no se refieren a cuentos, sino a novelas, que parecen ser la modalidad favorita de las editoras actuales). También es común este ejercicio en el medio cinematográfico: cuando un guionista termina el libreto de un *film*, debe hacer una sinopsis de menos de una página, sobre las noventa que tiene habitualmente un guion medio, plagado de diálogos y situaciones enrevesadas, escenarios diferentes, personajes, etc. Esa sinopsis será la que entregue a la productora con el objetivo de convencerlos de que ese guion es mejor que cualquier otro. Así que, quienes pretendían evitar este ejercicio diciendo: *No es para mí, porque mis historias rondan las treinta páginas*, deberían hallar una mejor excusa.

**1.2. Buscar sucesos cotidianos (en el trabajo, en un medio de transporte, en la universidad, en el living de nuestra casa, en el lugar donde normalmente nos desenvolvemos) y narrarlos luego de hacernos algunas de estas preguntas: ¿Qué sucedió en definitiva? ¿Quiénes fueron los implicados directos? ¿Cuándo**

**comenzó el suceso? Si tuviera que presentar el lugar donde ocurrió el suceso con un mínimo de datos clave, ¿cuáles pondría? ¿Cómo terminó el suceso? ¿Podría cambiar algún dato de la realidad para volverlo más interesante?**

**Al narrarlo, tener en cuenta los tres momentos estructurales de la narración (básicamente y simplificando: un inicio donde se atrapa la atención de la lectora, sin agobiarla con información que no sea necesaria, luego el desarrollo de lo que ocurre, y el final, donde se cierra el suceso, se clausura la historia).**

Generalmente el ambiente en el que nos desenvolvemos presenta las mejores ocasiones para encontrar situaciones narrativas; esto no quiere decir que no podamos hacer un cuento sobre el conflicto vivido por un monje tibetano en una cueva de Nepal, por ejemplo, o el dolor de la mujer de un obrero de Belfast en 1969, pero será conveniente que, para hacerlo, tratemos de investigar tanto sobre su tipo de vida que lleguemos a considerarla el ámbito en el que nos desenvolvemos.

**1.3. Comenzar a escribir un texto con una oración que nos perturbe o conmueva de un modo particular (“Solo quedaba un pájaro en el mundo”, “Terminábamos de patearlas cuando escuchamos el rumor”, “Se encontró en esa ruta perdida, sin señal de teléfono ni GPS, en el tablero del auto la luz roja...”), seguir escribiendo sin detenernos hasta que comencemos a sentir que hay algo allí que está resonando de una manera especial, que deseamos ahondar en ese punto. Describir exactamente qué es ese asunto que nos ha conmovido. Hacerlo con pocas palabras.**

Muchas veces es buceando en nuestro mundo interno donde encontramos las resonancias de algo que nos ha impactado, y eso que nos ha impactado es buen material para abrir en una historia

y llevarnos hacia algo más personal. Ejercitándonos en este tipo de proceso con continuidad vamos a descubrir un mecanismo natural de mirada y filtro del afuera: la realidad deja de ser lo que es para el resto de las personas y se convierte en lo que es para cada ser humano en particular. Escribamos sobre esta otra realidad que nos importa. Luego podemos descartar todo el inicio que llevó a ese punto, y reescribir la historia desde nuestro foco de interés.



## **¿Se puede enseñar a escribir ficción? ¿Cómo se transforma una intuición en una historia que funcione?**

El *Nuevo taller literario* parte de una certeza: la escritura no es un don reservado a unas pocas personas, sino un oficio que se puede ejercitar, practicar, afilar. Alejandra Laurencich, comparte en estas páginas las herramientas esenciales para comenzar a narrar, desarrollar una voz propia y enfrentar el trabajo literario con profundidad, rigor y compromiso.

Cada capítulo propone una sesión con teoría clara, ejemplos, ejercicios y lecturas recomendadas, como si quien lee asistiera a un taller semanal de narrativa. Lejos de ofrecer fórmulas fijas o respuestas tajantes, el libro funciona como una brújula para quienes buscan explorar los recursos del cuento, la novela, la microficción o la crónica, y también para quienes desean descubrir en qué consiste, verdaderamente, escribir.

Alejandra Laurencich nos ofrece una guía lúcida, generosa y estimulante, capaz de desarmar mitos, desarticular bloqueos y abrir nuevas preguntas sobre la creación literaria. Porque escribir, como la vida, también es una forma de aprender a mirar.

ISBN 978-987-4198-76-1



9 789874 1198761

**[F]**  
FACTOTUM  
EDICIONES