



Escribir

Manual de técnicas narrativas

Enrique Páez

Prólogo de Luis Landero



Escribir
Manual de técnicas narrativas

Enrique Páez
Prólogo de Luis Landero



*Para Marisa y Elías,
una vez más*

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin el aliento, los consejos, las correcciones y el trabajo minucioso de mis editores y editoras Paloma Jover, Conchita Maldonado, Ricardo Jabato, Elsa Aguiar y Andrés Conde. Volvería a trabajar con ellos tantas veces como me lo pidieran.

Gracias a Luis Landero por su prólogo. Y gracias también a dos documentalistas incansables: Luz Patricia Cajiao y Ángeles Lorenzo.

He aprendido casi todo lo que sé de mis alumnos y alumnas del TALLER DE ESCRITURA DE MADRID, cerca de mil en los últimos ocho años, así como de los profesores que me acompañan: Ángel Zapata, Javier Sagarna, Isabel Cañelles, Carlos Molinero y Chema Gómez de Lora.

Y gracias, por supuesto, a todos los escritores y escritoras, empezando por Edgar Allan Poe y Antón Chéjov.

Contenido

Portadilla

Dedicatoria

Agradecimientos

Prólogo

I. EL PUNTO DE PARTIDA

1. La cueva del escritor

2. El primer resplandor

3. La realidad transubstanciada

4. El bloqueo literario

5. El perfil del escritor

II. LOS RECURSOS DE LA CREATIVIDAD

6. Escribir a partir de un final

7. El binomio fantástico

8. Las funciones de Propp

9. El monólogo interior

10. El cerebro creador

11. La memoria literaria

12. Historias entrecruzadas

13. El plagio creativo

14. Los ejercicios de estilo

15. El diario íntimo

III. LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA

16. Planificación o brújula

17. La estructura interna del relato

18. Los andamios narrativos

19. Cómo espesar un argumento

20. Detrás de una nube

21. Yo estaba allí

22. Otros narradores

23. Los actores de la historia

24. Cómo presentar a un personaje

25. Un reloj de mentira

26. ¿Desde dónde se cuenta la historia?

27. El interior del armario

IV. LAS HISTORIAS DE GÉNERO

28. La literatura fantástica

29. Los relatos de miedo

30. El realismo sucio

31. Los relatos eróticos

32. Las historias policiacas

33. Los relatos de aventuras

34. El cuento de fantasmas

35. Los relatos infantiles y juveniles

36. El humor y el disparate

37. La metaliteratura

38. Las novelas históricas

39. Las memorias autobiográficas

40. La escritura experimental

41. Los microgéneros

42. El guión de cine

43. La subliteratura

V. EL MOMENTO DE LA ESCRITURA

44. Las cuatro fases de la creación

45. El primer párrafo

46. La visibilidad

47. La minuciosidad y el enfoque

48. Uso de los sentidos físicos

49. La voz del narrador

50. La construcción de la escena

51. La metáfora de situación

52. El último párrafo

VI. LA CORRECCIÓN Y EL ESTILO LITERARIO

53. El tono narrativo

54. El equilibrio y el ritmo

55. El estilo directo e indirecto

56. La continuidad narrativa

57. Recursos de estilo y lugares comunes

58. Adjetivos y adverbios bajo sospecha

59. Algunas sugerencias y errores frecuentes

60. Los decálogos de los escritores

61. Tránsito del relato a la novela

62. El compromiso literario

63. El escritor-lector

VII. LA PUBLICACIÓN

64. Cómo presentar originales

65. La segunda novela

BIBLIOGRAFÍA - ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS

Bibliografía

Índice de nombres citados

Créditos

Prólogo

(por Luis Landero)

Siempre he creído que cada cual tiene una historia que sólo él puede contar. O dicho de otra forma: dentro de cada uno de nosotros hay un caudal de experiencias únicas, intransferibles, un modo más o menos insólito de ver la realidad, que en la mayoría de los casos no llega nunca a salir a la luz. Es más: a menudo ni siquiera nosotros llegamos a sospechar la existencia de ese mundo interior. Supongo que por eso es tan difícil cumplir el viejo precepto filosófico del «conócete a ti mismo», y por eso también la originalidad, estando tan cerca de nosotros, es un bien tan raro de encontrar.

Y, sin embargo, no sabemos vivir sin rebobinar de vez en cuando en nuestra vida y rescatar imaginariamente algo del tiempo que se fue para siempre. Es inevitable: somos narradores, y nosotros mismos constituimos la materia básica de nuestra narración.

Hasta quien nada cuenta está siempre contando, reordenando el pasado e indagando en ese oscuro mundo

interior que nos habita sin apenas saberlo. Quien lo dude, no tiene más que ver cómo de día vivimos y de noche soñamos. Con el sueño, nos contamos la vida de otro modo. Desde una propuesta insólita. «La vida y los ensueños son hojas de un mismo libro», nos dice Schopenhauer. «Su lectura de conjunto se llama vida real. Pero cuando las horas de lectura habitual (el día) terminan y las de descanso han llegado, nos dedicamos a hojear sin orden aquí y allá; a menudo tropezamos con una página ya leída; otras veces, con una desconocida; pero siempre del mismo libro.» O no hay más que ver cómo, al recordar nuestro pasado, surgen también espontáneamente hojas nunca leídas del libro de nuestra vida, añadidos imaginarios que parecen elementos caprichosos o espúreos pero que no son sino los despojos de nuestra existencia secreta, de esa realidad profunda que apenas conocemos, y a la que no sabemos darle forma y que por eso mismo nos resulta infame. El inconsciente o el recuerdo –narradores expertos donde los haya– se encargan a veces de leer algunas páginas borrosas de esa historia que todos llevamos dentro pero que muy pocas veces logramos objetivar y convertirla en narración. Narradores expertos, y también modernísimos: vivimos linealmente, pero recordamos o soñamos como si nuestra trayectoria vital hubiera sido un laberinto.

Sí, todos llevamos dentro de nosotros una historia que,

como las huellas dactilares, es absolutamente singular. En *El tiempo recobrado*, Proust nos recuerda que el único libro verdadero de cada escritor lo llevamos dentro de nosotros, mucho antes de escribirlo, y que por tanto nuestra tarea no es la de inventar sino la de traducir. Y, sin embargo, a pesar de ese bagaje instintivo que poseemos, pocas cosas hay tan difíciles como escribir una buena historia. Todos conocemos a gentes a las que admiramos por su gracia para referir anécdotas y que luego son incapaces de hilar dos líneas al derecho. O con imaginación y elocuencia probadas en muchas sobremesas pero que se quedarían inermes al tomar la pluma o al ponerse ante el ordenador. O gentes que han vivido mucho, ricas en aventuras y en conocimientos, y que sin embargo no sabrían reflejar en el papel ni uno solo de esos pedazos en bruto de existencia. Y es que la literatura, y en general el arte, a pesar de que se nutre de la vida, tiene sus propias reglas, sus propias estrategias, una de las cuales –francamente contradictoria– es que, yendo la escritura al encuentro del vivir, le pasa lo que al héroe frente a la Medusa, que si mira a la vida de frente resultará fulminado en el acto.

Son misterios éstos que uno no acabará nunca de desentrañar. Escribir una historia tiene algo de viaje. Uno se provee de impedimenta –mapas, brújulas, planes de ruta–, pero la aventura no comienza de veras hasta que uno echa a

andar y a hacer camino sin otra compañía que una fe que hace suya a la más esforzada de todas las páginas: la incertidumbre.

Cuando yo empecé a hacerme escritor, me hubiera gustado tener un libro como éste que el lector tiene ahora en sus manos: *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Es un libro que le sumerge a uno de cabeza en la trastienda de la narración. Un libro apasionante donde la teoría está sabiamente diluida en la práctica de la escritura y en el asombro inagotable de leer. Una teoría, pues, que maniobra con brillantez y desenfado en los márgenes técnicos y creativos de la palabra y de la narración; que es mapa de ruta a la vez que camino.

Decía Antonio Machado que el escritor debe libar en la flor y no en la miel. El mismo consejo es válido para el lector: libar en la propia literatura antes que en la teoría. Esta obra de Enrique Páez –enciclopédica a la vez que leve, rigurosa y creativa, y siempre amena y sugerente– tiene ante todo un mérito: teoría y práctica van siempre confundidas en una, tal como ocurre en la mente del narrador de historias. Porque este libro, sin perder un saludable aire pedagógico, está escrito desde el punto de vista del escritor. Enseña todo cuanto el arte literario tiene de oficio, transmite al tiempo la pasión de leer y de escribir, y le lleva a uno en volandas

hasta ese punto del camino a partir del cual habrá de caminar inevitablemente solo, sin más armas que la fe y el placer equívoco de la incertidumbre.

Si es verdad que cada cual tiene una historia que sólo él puede contar, este libro ayudará mucho a sacar a flote ese mundo interior y nos enseñará que el mundo está lleno de historias que contar. Es decir: nos pone en el camino de conocer mejor el mundo y a nosotros mismos.

Luis Landero

I. El punto de partida

1 La cueva del escritor

El sueño de todo aquel que se plantea escribir es hacerlo en una casa grande con una hermosa vista sobre el mar batiendo sus olas a través de grandes ventanales, un perro muy peludo dormitando junto a una chimenea en el salón, una piscina en el jardín trasero y un par de caballos en la cuadra para dar paseos por el bosque circundante. Eso sería estupendo, qué duda cabe. Son las condiciones ideales para escribir, desde luego, pero también para pintar o para componer música. O para vivir, simplemente. Yo también lo quiero.

Pero hablamos de escribir, no de soñar despiertos. En una casa así imagino que se debe de vivir muy bien, pero, puedes creerme, no se escribe mejor. Y hasta es muy probable que, llegados a ese punto, nos digamos: «Ya está. Tengo la casa. Ya no quiero escribir. Ahora, a vivir.» Y es más que comprensible. Quien espere a tener esas condiciones mínimas antes de sentarse a escribir, en realidad no quiere escribir en absoluto. En la historia de la literatura, en las biografías de los escritores, encontraremos muy pocos autores que hayan trabajado o trabajen en esas

condiciones.

Ahora bien, como dice el dicho: «Una cosa es una cosa, y otra es otra.» Lo cual es aplicable a casi todo en esta vida. Y si hablamos de condiciones previas a la escritura, del lugar desde donde se escribe, hay que reconocer que hay lugares adecuados y lugares inadecuados. Muy bien.

¿Y cuál es el lugar adecuado, si puede saberse? Pues la verdad es que hay miles, casi infinitos, y cada cual tiene que buscar el suyo propio. Básicamente, se podría decir que el espacio físico adecuado para la escritura es el mismo que el espacio adecuado para estudiar. Tal vez entre los mejores esté el de una mesa ordenada, con algunos libros de consulta a mano (diccionarios, libros de estilo, nuestro autor preferido...), un cuaderno agradable, una pluma o bolígrafo que escriba bien, a veces un ordenador, temperatura agradable (ni frío ni calor), un foco de luz a la izquierda (o a la derecha para los zurdos), sin gente alrededor que nos distraiga y, por supuesto, sin un televisor encendido tratando de atrapar nuestra atención. Son los consejos que le daríamos a cualquier estudiante que quisiera mejorar sus hábitos de estudio. Y son los que yo doy para mejorar las condiciones previas a la escritura. Siendo razonables, habrá que reconocer que este lugar es bastante más fácil de conseguir que el primero, el de la casa junto al mar. Y no es peor en ningún aspecto relacionado con la creatividad o la posible calidad de lo que vayamos a escribir. Al contrario: es

más real, más nuestro, más de verdad.

Hay ocasiones en las que ni tan siquiera podemos encontrar un lugar tranquilo en nuestra propia casa. Para esos casos hay que ser tan cabezotas como imaginativos. Existen bibliotecas, bancos en los parques, salas de espera en estaciones de trenes, autobuses y aeropuertos... Hasta los hospitales, iglesias y tanatorios, si llega el caso, pueden ser en algún instante lugares apropiados. Tendremos que buscar nuestro propio rincón.

Uno de mis alumnos vivía con sus padres en una casa muy pequeña. La madre y la abuela tenían encendida la televisión todo el día, y no tenía una habitación propia (dormía en el salón, en una cama que salía del interior del sofá familiar). No había lugar en donde concentrarse. Finalmente, se encerró en el cuarto de baño, puso unos cojines sobre la bañera y se sentó en su interior, a salvo de todos, para poder escribir. Tal vez no era el lugar ideal, pero si a él le servía para escribir, podía empezar a serlo. Me contaron también el caso de una mujer a la que su marido y sus hijos tomaban el pelo cada vez que se ponía a escribir: «¿Qué haces? ¿Por qué no dejas de escribir bobadas y de perder el tiempo? ¿Qué vamos a cenar hoy? ¿Qué crees, que te van a dar el premio Nobel?» Ella sabía que nunca iba a conseguir que respetaran su necesidad de escribir, así que buscó un lugar a salvo de las agresiones, fuera de la casa: se sentaba en una cafetería, y a veces en el interior de su propio coche, y escribía... Luego

compraba rápidamente algo para cenar y al regresar a su casa decía que había tardado mucho porque las colas en el mercado ese día eran horrosas. También vale.

En realidad, el lugar desde donde se escribe, una vez que estamos en el proceso, solo está presente en las primeras líneas. Una vez que entramos en el mundo de la escritura, dejamos de estar ante esa mesa, o bajo ese árbol, o en el interior de la cafetería que nos acoge, y nos trasladamos al mundo en el que sucede la historia que estamos contando. Hay un momento, que muchos autores definen como «mágico», en el que las paredes que nos rodean desaparecen y nos vemos embarcados en un galeón pirata, en un bosque impenetrable o suspendidos en el aire por un paracaídas.

Hay un espacio real, lógico, en el que vivimos. Es un mundo visible y objetivo, palpable, común, en el que nos movemos con cierta soltura. Pero también existe otro espacio, el de los sueños, que parece igualmente verdadero, al menos cuando estamos inmersos en él, pero que no podemos controlar. Ese espacio de los sueños, al que nos vemos arrastrados cada noche, funciona con una lógica que se nos escapa, es irreal, y habitualmente nos parece absurdo. Está ahí, sin duda, y aunque lo fabriquemos nosotros mismos, desde el inconsciente, apenas podemos entenderlo. Es otro mundo. Pero hay un tercer espacio que no es ni uno ni otro. O, mejor dicho, que es un poco uno y un poco otro. Es un lugar

fronterizo entre la realidad y el sueño, un lugar intermedio, que el psiquiatra D. W. Winnicott llama *espacio transicional*.

¿Ya qué viene esto? Pues a mucho, porque es justamente en ese lugar intermedio, transitorio entre la realidad tangible y el sueño impalpable, en donde se sitúa la creación literaria. Ángel Zapata diría que es como el cuarto de juegos del escritor. El escritor, en el momento de la escritura, debe comportarse como un niño cuando juega: un zapato alzado sobre la mano y planeando es una nave espacial que viaja rumbo a Urano, la cama es un barco velero que va a la deriva tras un accidente... Si el niño no cree que las cosas sean así, se acabó el juego, dejará de ser divertido remar con la escoba al borde de la cama. Si el escritor no se sumerge, no se cree, no vive la historia que está escribiendo, deja de ser divertido, deja de ser creativo, deja de ser escritor. Puede fingir, muchos lo hacen, pero va a tener que hacerlo muy muy bien para engañar al lector. En todo caso, a sí mismo no se podrá engañar, así que dejará de jugar, dejará de escribir, muy pronto.

Escribir en ese *espacio transicional* no es sinónimo de estar loco (o todos los niños lo están). El niño, navegando en el barco-cama, sabe descender de él cuando su padre lo llama para que se tome la merienda. Es un barco o es una cama, depende de si está jugando o está merendando. Ahí no hay esquizofrenia, sino desarrollo de la imaginación. Es el mismo

mecanismo que usa el escritor cuando nos describe una trinchera asediada como si estuviera allí. Y es que está allí.

UNA SUGERENCIA

Queda con un amigo o una amiga para escribir en un café (a ser posible, de estilo antiguo, con mesitas de mármol, sin máquinas tragaperras ni televisión). Fijad una hora, una o dos veces por semana y, después de un cuarto de hora de saludos, charla y llamadas al camarero, poneos a escribir. Al menos una hora de silencio, de escritura sin interrupciones. Es como ir al cine, pero aquí los actores y la trama los pones tú. Julio Cortázar reconoció en una entrevista que la mayor parte de *Rayuela* había sido escrita en varios cafés de París. Y es que tiene sus ventajas: no suena el teléfono, no hay niños distrayendo, no te puedes poner la excusa de que hay que ordenar el cuarto... Es como un viaje: solo tienes que escribir.

CON VOZ PROPIA

—¿Cuál es, para ti, el sitio ideal para escribir?

—Lo he dicho varias veces: una isla desierta por la mañana y una gran ciudad por la noche. Por la mañana, necesito silencio. Por la noche, un poco de alcohol y buenos amigos para conversar. Siempre tengo la necesidad de estar en contacto con la gente de la calle y bien enterado de la actualidad.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *El olor de la*

EJEMPLO

Recientemente estaba hablando con una escritora que me describió algo que hacía cuando se sentaba ante su escritorio. No recuerdo exactamente cuál era el gesto —creo que toca algo sobre la mesa antes de abocarse al teclado de la computadora—, pero empezamos a hablar de los pequeños rituales por los que una pasa antes de ponerse a escribir. Al principio, yo pensé que no tenía ningún ritual, pero después recordé que siempre me levanto y me preparo una taza de café cuando todavía es de noche —debe ser de noche— y después bebo mi café y contemplo la llegada de la luz. Y ella me dijo, bueno, eso es un ritual. Y me di cuenta de que para mí ese ritual es mi preparación para entrar en un espacio que sólo puedo llamar no secular.. Todos los escritores inventan maneras de aproximarse a ese lugar donde esperan establecer el contacto, donde se convierten en conductores o donde se dedican a este misterioso proceso. Para mí, la luz es el signo de la transición. No se trata de estar *en* la luz, sino de estar allí *antes de* que llegue. De algún modo, eso me da una posibilidad.

Les digo a mis estudiantes que una de las cosas más importantes que deben conocer es cuándo están en su mejor momento, creativamente. Tienen que preguntarse a sí mismos: «¿Cómo es el cuarto ideal? ¿Hay música? ¿Hay silencio? ¿Hay caos o serenidad afuera? ¿Qué necesito para

poder liberar mi imaginación?»

Toni MORRISON: *Confesiones de escritores (Las entrevistas de The Paris Review)*

CLAVES DE LECTURA

Observa cómo Morrison describe el momento de entrada en la escritura. El cuarto de juegos, ese *espacio transicional* del que nos habla Winnicott, tiene una puerta con llave. Pero la llave está, ha estado siempre, en nuestro bolsillo. Debemos volver a abrir la puerta para penetrar en su interior, y cerrarla a los intrusos una vez que estemos dentro. Al menos durante el tiempo que dure la sesión de escritura. Eso no significa adoptar una actitud infantil (aunque la idea vale), sino una actitud de apertura a la creatividad, recuperada de la infancia. Decía Nietzsche: «La madurez significa haber recuperado aquella seriedad que de niños teníamos al jugar».

SE PARECE A...

Prepararse para jugar... y empezar a jugar. Zambullirse en la escritura-juego sin más retrasos. ¿Acaso un niño aceptaría esperar a que llegue el próximo fin de semana, o las vacaciones de verano, para disfrutar del juego? El niño, el escritor, desea jugar, o escribir, no solo dentro de unos días, sino también hoy mismo. Aunque sea solo un ratito. Y mañana también (por lo menos otro rato). Es tan necesario como comer, o lavarse la cara, o descansar por la noche.

DISFRUTA LEYENDO

Patricia HIGHSMITH: *Diario de Edith*

En esta novela, Edith escribe el diario de su vida, monótona y feliz. Pero de pronto todo cambia: su marido la engaña, la despiden del trabajo, su hijo se droga... Y Edith se rebela escribiendo un diario falso, en el que la vida ya no es como esa realidad amarga, sino como a ella le gustaría que fuera.

PONTE A ESCRIBIR

Redistribuye tu tiempo y tu espacio. Hazte un plan para empezar a escribir cada día en un lugar y a una hora determinados. Reserva un espacio privado (puede ser una mesa, un cajón, un estante de la librería, una carpeta con separadores, una caja de zapatos...) donde almacenar tus materiales preferidos de escritura: cuaderno, folios, lápiz, pluma, apuntes o libros sobre el tema. Defiende ese pequeño territorio y tiempo de libertad e independencia tuyas con firmeza, o guárdalas en un escondite o, si es necesario, bajo llave. Ponlo en marcha. No te desanimes. A las cuatro semanas, nadie, ni siquiera tú, podrá dudar de que ese espacio y ese tiempo te pertenecen.

BIBLIOGRAFÍA

Encima de la mesa (o muy cerca) necesitas tener siempre un buen diccionario de consulta. Hay muchos, pero te recomendamos *CLAVE Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones SM, 1997.

Y ten un libro para arrancar a escribir. Nos referimos a *El gozo de escribir*, de Natalie GOLDBERG, Madrid, Los Libros

RESUMEN

1. Busca un lugar (una habitación, una mesa, un rincón, una biblioteca) donde puedas escribir sin demasiadas interrupciones.

2. Planifica tu tiempo y reserva una hora para la escritura. Tienes que encontrar la que mejor se adapte a tu ritmo de escritura. Defiéndelo como una conquista personal.

3. Entra en la escritura con el mismo espíritu con el que un niño entra en el juego. Sumérgete en ella hasta que solo existáis tú y tu cuaderno.

4. Encuentra el tiempo y lugar más apropiados para ti. Prueba a escribir en distintos lugares y a distintas

horas.

5. Prueba a escribir también con distintos materiales (hojas en blanco, un cuaderno cuadriculado, una máquina de escribir, un ordenador personal; con pluma, bolígrafo o lápiz...).

6. Recuerda que no hay lugares, tiempo o materiales que sean mejores que otros. Valen los que a ti te sirvan. Y, a veces, conviene variar.

2 El primer resplandor

Las historias que se pueden contar, que se pueden escribir, son infinitas. Hay más que granos de arena en el desierto o gotas de agua en un océano. Pero aunque sean infinitas, cuando un escritor se sienta a escribir, se centra en una sola, en una única historia que tal vez represente a muchas otras, y al escritor mismo, y a muchos de sus lectores. Pero las preguntas que se les hacen una y otra vez a distintos autores son: «¿Cómo hace para, de ese posible infinito de historias, escoger una sola? ¿Y por qué esa precisamente y no otra? ¿Qué sistema utiliza para saber que la historia concreta que se dispone a escribir es la más adecuada y no otra?»

Son muchos los escritores que ante estas preguntas contestan de una forma que parece un poco misteriosa, y que a algunos les parece que en realidad encierra una clave que no quieren desvelar. Algo así como un truco del oficio que no quieren compartir con los demás. García Márquez, Cortázar, Sampedro y un largo etcétera terminan diciendo que ellos no escogen las historias que se disponen a escribir, sino que son las propias historias las que los

escogen a ellos. Y esto, dicho así, parece casi como de magia. ¿Tienen acaso esos escritores una facultad extrasensorial para descubrir la bondad de un argumento de la que carecen el resto de los mortales? Yo creo que no. Sí creo que tienen esa facultad, un poco intuitiva, para detectar qué historia es la buena, pero también creo que esa habilidad la tienen todos, o casi todos los humanos. Otra cosa distinta es que esté más o menos desarrollada. Y los buenos escritores la tienen muy desarrollada. Es una de sus características.

Las historias que merecen ser escritas no son las mismas para todos, y ahí radica una de las claves de todo ello. Una buena historia para un escritor no necesariamente es buena para otro. Cada uno debe encontrar las que mejor le vengán, las que más se acerquen a su modo de interpretar el mundo, las que resuenen en su interior con una fuerza desconocida. A eso se refieren con que «son escogidos por la historia». De algún modo que ni ellos mismos saben expresar, la historia aparece ante el escritor como un moscardón que no desaparece, que insiste en estar ahí, dentro de su cabeza, hasta que el escritor se decide a darle forma a través de las palabras. Neruda decía: «Mis criaturas nacen de un largo rechazo», porque finalmente hay que sacárselas de encima a través de un minucioso conjuro que tiene forma de escritura. Los personajes llaman a la puerta, marean, van tomando forma y terminan exigiendo al autor que les dé vida. Piden

nacer, y el escritor no tiene más remedio que ceder a sus demandas. Visto así, el escritor es en realidad una especie de intermediario, de catalizador, para unos seres fantasmales que habitan en su cerebro y exigen su carta de ciudadanía. «Escribo porque no me queda más remedio», vienen a decir algunos, y son los que reconocen que, de algún modo, la historia se cuenta desde dentro, se la cuentan los propios personajes, se escribe sola.

¿Qué mérito tiene entonces el escritor? ¿En qué consiste su trabajo? ¿Cómo decir que es en realidad un artista, cuando las historias le buscan a él y luego se cuentan solas? Ese es el último peldaño. Miguel Ángel no bromeaba cuando decía que en sus esculturas él solo tenía que quitar lo que le sobraba al bloque de mármol. La escultura estaba ya dentro, y su trabajo consistía en ponerla al descubierto para que todos vieran lo que él ya había visto de antemano. El mérito consiste en saber qué es lo que le sobra de una pieza de mármol para convertirla en Moisés o en David. Se precisa una sensibilidad especial, que se va creando con el tiempo, y una técnica muy depurada para quitar todo lo que sobra, pero solo lo que sobra. Con la escritura pasa lo mismo: es preciso tener un oído muy fino para escuchar lo que el personaje quiere decir, qué historia quiere contar y cómo la quiere contar. Lo dice no con palabras, sino con imágenes, estados de ánimo, intuiciones y sensaciones. Y es preciso tener una gran sensibilidad y pericia técnica para traducir

ese mundo inmaterial a la sucesión de palabras que constituyen una historia.

«¿Cabría imaginar un videocasete miniaturizado, sin botones de mando ni consumo de energía; que comenzara a funcionar automáticamente en cuanto se le mirara, que parara de funcionar en cuanto se le dejara de mirar, que pudiera avanzar o retroceder deprisa o despacio con nuestra sola voluntad, a saltos o con repeticiones, a placer del usuario?» Esa es la definición que Isaac Asimov da del libro. Un aparato, todavía, altamente sofisticado y con mayores prestaciones y facilidades de uso que cualquier ordenador. Y algo parecido podemos decir del bloc de notas.

Son muchos —incontables, tal vez la mayoría— los autores y autoras que llevan en algún bolsillo del pantalón un diminuto cuaderno: un bloc de notas. Es el *pequeño ordenador personal* del que siempre habla y siempre muestra José Luis Sampedro. En él se escriben pequeños relámpagos, ideas repentinas que, tal como vienen, se suelen ir. Una buena idea es demasiado valiosa para arriesgarnos a olvidarla. Hay que retratarla, sujetarla con los hilos de las palabras para que pueda ser después recuperada. Unas veces es un gesto, una forma de vestir, una voz de timbre inconfundible, el perfil de una nariz, un olor. En el bolsillo de Antonio Machado, en el momento de morir en Colliure, encontraron un pequeño papel: el inicio —o el esqueleto— de un poema que hablaba de las tardes azules y del sol de la

infancia.

Poco después de recibir el premio Nobel de Literatura, Kenzaburo Oé sorprendía a todos con unas declaraciones públicas en las que reconocía que desde hacía muchos años no tenía nuevas ideas, que desde hacía ya bastantes años la inspiración se le había terminado, pero que afortunadamente había atesorado una buena cantidad de ideas en un cuaderno —una especie de almacén de personajes y argumentos, acumulados de otros tiempos—, escrito en los momentos en que su imaginación era más fértil.

Paul Auster cuenta una y otra vez, siempre que le dan la oportunidad, cómo se hizo escritor el día que, ante el héroe del béisbol de su infancia que no pudo firmarle un autógrafo por no tener bolígrafo, decidió llevar siempre encima un lápiz, estuviera donde estuviera. Puede que al final se convierta en una comprobación rutinaria de lo esencial; antes de salir de casa: llaves, cartera, lápiz y cuaderno.

Cualquier lugar, cualquier momento, cualquier papel nos sirve para fijar una idea. El escritor es escritor las veinticuatro horas del día, aunque tenga que vender su fuerza de trabajo a otros y se disfrace de contable, taxista o farmacéutico unas cuantas horas al día. El escritor lo es a tiempo completo, haga lo que haga; igual que el enamorado está enamorado todo el día, incluso cuando no está junto a su amada; aun cuando está picando carbón en el fondo de una mina.

UNA SUGERENCIA

Lleva siempre encima un bolígrafo y un cuadernito que quepa en el bolsillo. Será tu hucha donde almacenar ideas, frases, argumentos, perfiles de personajes o situaciones. Repasa tus notas cuando te sientes a escribir cada nueva historia. De algunas notas sacarás una historia entera, a veces del cruce de dos o tres notas distintas. Otras no te servirán por el momento, o tal vez nunca, pero cuida tu pequeña libreta como la mejor fuente y garantía de inspiración. Desgraciadamente, las buenas ideas no siempre vienen cuando uno las necesita o las está buscando, sino en los momentos más inesperados, así que conviene estar en guardia con el instrumental preparado, cuadernillo y lápiz, a todas las horas del día.

CON VOZ PROPIA

Para mí lo más difícil e importante de escribir historias inventadas consiste en encontrar el argumento. Los argumentos buenos y originales son difíciles de encontrar. Cuando una idea para una historia penetra en mi mente, voy corriendo a buscar un lápiz normal, o un lápiz de color, o una barrita de carmín, cualquier cosa que escriba, y anoto unas cuantas palabras que más tarde me recuerden la idea. Con frecuencia basta una sola palabra. A veces estas notas garrapateadas aprisa y corriendo se quedan sin utilizar en la libreta durante cinco e incluso diez años. Pero las que son prometedoras siempre acaban por ser utilizadas.

EJEMPLO

¿En qué consiste el germen de una idea? Probablemente en todo hay el germen de una idea: en un niño que cae sobre la acera y derrama el helado que lleva en la mano; en un señor de aspecto respetable que está en una verdulería y, furtivamente, pero como si no pudiera evitarlo, se mete una pera en el bolsillo sin pagarla; o puede estar en una breve secuencia de acción que se nos ocurre inesperadamente, sin que hayamos visto u oído nada que nos la inspire. La mayoría de mis ideas germinales pertenecen al segundo tipo. Por ejemplo, el germen del argumento de *Extraños en un tren* fue: «Dos personas acuerdan asesinar a sus enemigos mutuos, lo que les proporcionará una coartada perfecta.» La idea germinal de otro libro, *El cuchillo*, fue menos prometedora, más difícil de desarrollar, pero la llevé metida en la cabeza durante más de un año y me estuvo importunando hasta que encontré la forma de escribirla. Era la siguiente: «Dos crímenes presentan un parecido sorprendente, aunque las personas que los han cometido no se conocen.» [...]

Así pues, los gérmenes de los que nace la idea para un relato pueden ser pequeños o grandes, sencillos o complejos, fragmentarios o bastante completos, quietos o móviles. Lo importante es reconocerlos cuando se presentan. Yo los reconozco gracias a cierta excitación que siento en seguida,

una excitación parecida a la que produce un buen poema o una sola línea de un poema. Algunas cosas que parecen ser ideas para un argumento no lo son; no crecen ni permanecen en la mente. Pero el mundo está lleno de ideas germinales. Es realmente imposible quedarse sin ideas, ya que éstas se encuentran en todas partes.

Patricia HIGHSMITH: *Suspense* (Cómo se escribe una novela de intriga)

CLAVES DE LECTURA

Aunque las ideas germinales están por todas partes, a veces no es posible verlas aun teniéndolas delante. Patricia Highsmith es consciente de ello, y apunta algunas causas y sus posibles soluciones. Esa «miopía» puede producirse por cansancio físico y mental: para ello es recomendable salir de viaje, o cuando menos dar un paseo para relajar la mente. Otras veces hay demasiada gente alrededor (o gente inapropiada): un escritor necesita más soledad que vida social. Pero hay que estar alerta, porque hay personas, y no necesariamente las más inteligentes, sino tal vez las más inesperadas, que despiertan de un modo inexplicable los resortes de la imaginación y la creatividad. Muchas veces, y no deja de ser curioso, las personas que más cerca tenemos, a las que nos unen los afectos más poderosos, no son las que más estimulan nuestra imaginación.

SE PARECE A...

Según el novelista John Updike, el escritor creativo se

parece al marino que, con espíritu explorador, se lanza a navegar por mar abierto, allá donde los caminos no están marcados. «Caminante, no hay camino, sino estelas en la mar», decía Machado. Hay que buscar corrientes, vientos y mareas que no hayan sido probados todavía. Muchas veces nos veremos perdidos y a la deriva, pero tal vez un día nos sorprenda el hallazgo de una isla hermosa y desconocida.

DISFRUTA LEYENDO

Jorge Luis BORGES: *Ficciones*

Uno de los mejores escritores de todos los tiempos. Cuentos cortos, sorprendentes, milimetrados. Cien años después de Poe y cincuenta después de Chéjov, la revolución del cuento llegó de la mano de Borges. Tras *Ficciones* vale la pena seguir con *El Aleph*. En realidad, recomendamos todo Borges.

PONTE A ESCRIBIR

Haz un viaje insólito sin salir de tu ciudad. Tu equipaje será un bolígrafo y un pequeño cuaderno para tomar notas. Con espíritu aventurero y visión de turista sube a un autobús que te lleve a un barrio en el que nunca has estado antes. Ve tomando apuntes de las personas que van subiendo y bajando del autobús. Imagina sus vidas ocultas. Busca y retrata con frases mínimas los pequeños rasgos que te llamen la atención, aunque no sepas muy bien por qué. ¿Dónde pasa sus vacaciones el conductor? ¿Podría alguna pasajera haber sido su amante? ¿Se ha escapado de casa

uno de los hijos de ese hombre de la chaqueta gris? ¿Qué hay en el bolso de aquella mujer? ¿Se ha peleado con su novio esa chica? Ve a la caza de argumentos.

BIBLIOGRAFÍA

Ray BRADBURY: *Zen en el arte de escribir*, Barcelona, Minotauro, 1995

El autor de *Fahrenheit 451* nos descubre en este libro los pequeños secretos de su escritura. No son discursos pretenciosos ni clases magistrales sobre el sentido budista de la creación, sino artículos directos, casi confidenciales, acerca de su propia experiencia como autor. El capítulo que da nombre al libro es simplemente genial.

RESUMEN

Los buenos argumentos están por todas partes, pero hay que desarrollar la facultad de saber verlos. Para ello hay que ejercitarse mirando la realidad «con ojos de escritor», tratando de ver lo que hay más allá de todas las cosas.

Las buenas historias salen a buscarnos y reclaman nuestra

atención. Debemos afinar el oído y
2. aprender a escucharlas. Son las musas, y nuestra relación con ellas debe ser de buena amistad. Picasso decía: «Yo no busco: encuentro».

Cuando vemos que se nos ha presentado una idea que parece original, o al menos aprovechable,
3. debemos fijarla inmediatamente en un cuadernillo con unos breves apuntes. Una frase, y a veces una sola palabra, será suficiente.

El germen de una historia puede estar en un personaje, una situación, un
4. objeto, una mirada... La historia no está completa, pero ya empieza a ser posible que exista en un futuro.

No salgas desnudo a la calle. Lleva

5. siempre contigo un pequeño cuaderno y un bolígrafo.

3 La realidad transubstanciada

Lo de la *realidad transubstanciada* no es una receta alquimista ni un abracadabra con truco. Es algo simple y complejo al mismo tiempo. Me explico: los escritores parten muchas veces de la propia realidad. Algunos incluso parece que utilizan la realidad pura y simple, sin mayores cambios, para contar sus historias. En ocasiones son historias autobiográficas. Eso no es que sea algunas veces así, yo más bien diría que siempre es así. Aunque escriban de hormigas mutantes o emperadores romanos. Todo está dentro del escritor; el que la historia que cuenta se parezca más o menos a su realidad cotidiana solo depende de lo mucho que haya transubstanciado esa realidad. Cuando Kafka escribió *La metamorfosis*, en la que Gregorio Samsa se transforma en una cucaracha, no estaba contando un relato de ciencia-ficción, sino una forma que él tenía de ver la vida. A veces la vida es tan dura que nos sentimos gusanos, o burros de carga, o cucarachas. Pues bien, Kafka hace que Gregorio Samsa no se sienta como una cucaracha, sino que

directamente lo transforma en cucaracha (o en «monstruoso insecto», para ser exactos). La metáfora completa, la transformación total. Y como ese ejemplo encontraremos miles. Si conociéramos a fondo el consciente y el inconsciente de todos los escritores, descubriríamos que todo son símbolos, metáforas de vivencias y visiones de su propia mente. Pero no lo conocemos (ni es necesario tampoco). Ni siquiera el propio escritor sabe muchas veces por qué está utilizando un personaje, un conflicto o un objeto. Los usa porque intuitivamente sabe que debe usarlos, sin saber muchas veces de dónde nacen, ni qué significado exacto tienen en su propia vida. Y si hablamos de poetas, ya ni te cuento. Pero veamos cómo funciona ese proceso.

A la hora de escribir una historia, pongamos que real, y puede que hasta autobiográfica, no conviene hacerlo de manera literal. No es posible. No existen traducciones literales de la realidad a la escritura. En el proceso de traducción, para ser fieles a la realidad, necesitamos cambiar algunas cosas, porque los lenguajes son diferentes. Incluso entre lenguajes naturales, como es el caso del español y el inglés, no es posible hacer traducciones literales, palabra por palabra, sin traicionar el sentido del texto. Los ordenadores, por ahora, debido a eso, siguen siendo traductores torpes. Una traducción literal del encabezamiento de una carta comercial que diga «Muy señor mío», en inglés sería «Very

mister mine», lo cual no tiene ningún sentido. Para que «Muy señor mío» esté correctamente traducido es necesario hacer algunos cambios, olvidarse de la literalidad de palabra tras palabra, y escribir «Dear sir». Y eso en la traducción entre dos lenguas escritas de un mismo origen indoeuropeo. Si la traducción se tiene que hacer de una realidad vivida, que no es sintáctica sino física, emocional y multiforme, a una lengua natural, con su vocabulario y sus normas gramaticales estrictas, la transformación que se exige es mucho mayor (si lo que queremos es, justamente, ser fieles a esa auténtica realidad).

Eso es algo que tarde o temprano debe aprender todo escritor. Que la diferencia entre una historia real y una imaginada no es tan grande. Que la verdadera diferencia, inmensa y casi insalvable, es la que hay entre la vida real y la literaria. El hecho de que nuestros personajes en una historia que escribimos tengan una base real o la tengan fantaseada no cambia nada. No los hace a unos más verídicos y a otros menos. No tienen más consistencia unos que otros por lo distinto de su origen. Lo único que los hará reales (literariamente) será el modo en que los tratemos, lo que les hagamos decir o hacer, la carne verbal con la que diseñemos sus músculos.

A la hora de escribir un relato con base real, pues, debemos estar atentos para, con el fin precisamente de ser fieles a esa realidad, transformar parte de la historia. El salto es

demasiado grande. De una historia «real» debemos quedarnos con la esencia, el sabor, la sensación, los motivos..., y a partir de ahí reconstruir, con nuevas anécdotas y situaciones, lo que pasó en la realidad. Los personajes de un relato se definen a través de lo que dicen y lo que hacen, y a los personajes reales tendremos que «inventarles» algunas anécdotas que los definan en su verdadero ser dentro de un relato, aunque esas anécdotas nunca les hayan sucedido literalmente en la realidad. Lo que importa es que definan su esencia con exactitud, no que eso les haya sucedido verdaderamente.

La *transubstanciación* literaria tiene mucho que ver con el *extrañamiento* o *desfamiliarización* (*ostranenie*, en ruso) del que habla Víctor Shklovsky al relatar los intentos de Tolstoi por describir un sofá o una ópera desde el punto de vista de alguien que nunca en su vida ha visto un sofá o presenciado una ópera («La costumbre devora las obras, la ropa, los muebles, la propia esposa y el miedo a la guerra. [...] Y el arte existe para que podamos recobrar la sensación de vida; existe para hacerle a uno sentir cosas, para hacer lo pétreo pétreo»). Es la visión del turista, del niño, del extranjero que mira con detenimiento todo lo que hay a su alrededor, con mayor intensidad y atención que la que prestamos habitualmente en nuestras vidas. Se trata de mirar lo cotidiano, los sucesos, los objetos, todo lo que nos rodea, con una intensidad mucho mayor; como lo hacemos la

primera vez que lo vemos. Ese ojo atento, asombrado, hipersensibilizado, es una de las mejores herramientas de todo escritor. Sin ese ojo abierto al mundo no podríamos describir nuestra historia, real o imaginaria, más que a través de un velo superficial que nunca llegará a emocionar al lector. La intensidad se logra a través del detalle exacto, la observación justa e incisiva y la visión no estereotipada de lo que estamos contando.

Hay historias que se nos presentan delante de los ojos y no tenemos más que ponernos a escribir. Están ahí, completas, redondas, ya desde el principio. Son como regalos que recibe el escritor. Pero otras veces no es así. Los escritores profesionales saben que hay historias, casi siempre las mejores, que necesitan un proceso de digestión literaria. Conocemos buena parte de lo que vamos a contar, la trama general de nuestro relato o novela y los personajes principales. Pero también sabemos que falta algo, y el problema es que no sabemos muy bien qué es lo que falta, por qué la historia que tenemos aún no puede ser escrita. Una intuición extraña nos avisa que si escribimos la historia tal y como la estamos viendo ahora, fracasará.

¿Y qué es lo que falta? Pues pueden ser muchas cosas distintas. A veces falta descubrir cuál es el punto de vista narrativo adecuado, o el tono del relato, o un personaje clave, o un desenlace sorprendente anunciado desde el principio. Suele ser una pregunta clave, un por qué, un

cómo, un quién, y a veces un cuándo o un dónde sustancial que hacen que una historia pase de ser buena a ser excepcional. La intuición en eso es absolutamente necesaria. Y la solución, como en los principios de Arquímedes o Newton, pasa muchas veces por la distancia y, casi, el olvido. Cuando un escritor está dándole vueltas y vueltas a una historia que quiere ser contada, y sospecha que le falta un dato fundamental, debe pasar por un proceso de digestión para romper el bloqueo.

UNA SUGERENCIA

Cuando escribas un relato de algo que sucedió de verdad, sobre todo si tú eres el o la protagonista, haz algunos cambios pequeños que, en realidad, no tengan demasiada importancia para lo que quieres contar, y así te resultará más fácil manejar a los personajes. Por ejemplo: añádate o quítate veinte centímetros de estatura, haz que suceda en otra ciudad, pon que tienes un hijo de tres años, cambia el color de tu pelo, invéntate un hermano gemelo, imagina que te falta un brazo o que trabajas de taxista. Los cambios te facilitarán el camino. De ese modo, al escribir tu relato estarás más atento a la verosimilitud de lo que cuentas que a la fidelidad histórica. Los personajes vivos, incluyéndote a ti, son más difíciles de manejar.

CON VOZ PROPIA

En un famoso ensayo publicado en 1917, Victor Shklovsky afirmaba que el propósito esencial del arte es vencer los

mortíferos efectos de la costumbre, representando cosas a las que estamos habituados de un modo insólito. [...]

¿Qué queremos decir cuando afirmamos —y es un elogio muy común— que un libro es «original»? No queremos decir con ello, en general, que el escritor ha inventado algo sin precedentes, sino que nos ha hecho «percibir» algo que, en un sentido conceptual, ya «sabemos», y lo ha hecho desviándose de los modos convencionales, habituales, de representar la realidad. *Desfamiliarización*, en una palabra, es otra manera de decir «originalidad».

David LODGE: *El arte de la ficción*

EJEMPLO

Para un escritor, «inventar» se asemeja mucho a recordar algo que nunca ha ocurrido o que ha ocurrido solo en parte. Está convencido de que todo relato es una mentira, o en cualquier caso, se va a convertir en una mentira cuando se escoja un lenguaje para narrarlo. Sabe que relatar un acontecimiento quiere decir evocarlo. Hasta el reo confeso desfigura los hechos sin darse cuenta, «fabula» episodios realmente acaecidos. El cronista más riguroso no relata, sino que reconstruye artificialmente: selecciona los detalles, los recorta, omite, ajusta, sintetiza, pega, interpreta, procede por elipsis, cose, extrae pensamientos de las acciones, describe con pocos rasgos, etc. Y mientras escribe (o habla), pese a consultar su diccionario, recuerda y recompone los pedazos de lo que recuerda.

Pero hay un paso ulterior que hace que se aleje aún más la verdad real (o la que está viva en la fantasía); me estoy refiriendo a la *escritura*. Un hecho se reconstruye (sintetiza) primero en el espacio mental o en la memoria y luego se reconstruye (sintetiza) en las convenciones del lenguaje que se piensa utilizar.

La materia original, sea un hecho real o un hecho inventado, es obligatoriamente pre-textual, un mero punto de partida para poner en escena algo que es siempre *ficción*. Durante la elaboración del relato serán las propias convenciones del lenguaje escogido las que condicionen las formas y los contenidos narrativos. En el «espacio mental» de un escritor, la ficción y la realidad son exactamente la misma cosa: la una contamina a la otra y juntas acaban adoptando la forma de algo que podría haber sucedido perfectamente. Al actualizarse en la escritura, el pensamiento debe tener en cuenta las convenciones del lenguaje y del estilo.

Vincenzo CERAMI: *Consejos a un joven escritor*

CLAVES DE LECTURA

Aunque el escritor tenga licencia para fantasear, es la realidad su principal fuente para la construcción de los textos literarios. Los recuerdos, la nostalgia y hasta las imágenes que por primera vez se fijan en la retina constituyen el universo al que se aferra un escritor, que, antes que nada, es un ser humano. Cerami nos habla de las dificultades de traducir la realidad de una esfera a otra: de la

física palpable, tangible y fotografiable a la realidad literaria, que necesita obedecer sus propias leyes para ser «real». ¿Y cuáles son esas leyes? Pues lo cierto es que no están escritas todas juntas en ninguna parte (ni siquiera en este libro), ni son las mismas para todos y en todas las épocas. Son las leyes de la credibilidad, de la verosimilitud. Eso funciona en las novelas, en el cine, en el guión radiofónico y en los cuentos. Y para que «suceda» en la mente del lector, primero tiene que «suceder» en la del escritor. Lo demás es técnica.

SE PARECE A...

Describir un cuadro abstracto, o una sinfonía, o el sabor de una comida exótica. Siempre hay especialistas que «inventan» un lenguaje para traducir lo intraducible. La escritura intenta reflejar con las palabras mundos que no son verbales. El problema es traducir algo inefable, que se refiere a los sentimientos, los olores, el tacto, el sonido, el dolor o el placer. El lenguaje, de una manera artificial pero creíble, tiene que «sonar» a lo que está intentando traducir.

DISFRUTA LEYENDO

Robert Louis STEVENSON: *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*

Esta obra es una gran metáfora de la complejidad del alma humana. El médico Henry Jekyll lleva una vida de esfuerzo, de virtud y de dominio, pero dentro de él habita otro ser que es la maldad pura. «El hombre no es realmente uno, sino dos», concluye el doctor Jekyll cuando, por efecto de una

pócima preparada en su laboratorio, comparte su cuerpo con Edward Hyde. Estos dos personajes protagonizan el relato de Stevenson, publicado en 1886 y en el que la densidad psicológica no es obstáculo para la demostración de habilidad narrativa del escritor escocés.

PONTE A ESCRIBIR

Detente en una de las historias que te asaltan cuando viajas en el metro, esperas en una fila o pretendes conciliar el sueño. Pregúntate por qué te persigue y qué es lo que quiere decirte. Escúchala sin prejuicios.

Escribe a continuación esas respuestas y ponlas en labios de uno o dos personajes que dialogan tranquilamente. No los interrumpas.

Sítalos en un lugar que conozcas. Describe el ambiente con imágenes de tus propias sensaciones, pero deja a tus personajes moverse con plena libertad.

Te sorprenderá reconocerte allí, pero luego, tu relato, y hasta lo que tus personajes digan o hagan, podrá sorprenderte aún más.

BIBLIOGRAFÍA

Ana AYUSO: *El oficio de escritor*, Madrid, Talleres de escritura creativa Fuentetaja, 1997

A través de centenares de citas de grandes escritores, Ana Ayuso da respuesta a las preguntas clave que se hacen casi todos los que se inician en la escritura creativa. Una excelente recopilación de opiniones, consejos y

advertencias hechos por aquellos que antes que nosotros, y con muy notable éxito, se internaron en la práctica literaria. Siempre es bueno escuchar a los mayores.

RESUMEN

1. Asume el papel de ser intérprete de tu realidad personal y social. Déjate guiar por tu intuición a la hora de percibir, sentir. Bucea en tu interior mientras haya algo esperando salir a la luz, porque «escribir es hacia fuera, para otros», como diría José Luis Sampedro.
2. Otorga a la realidad el nuevo sentido de tu traducción personal.
Busca matizar la realidad con un lenguaje fluido, elocuente, capaz de
3. causar la impresión de una nueva interpretación por cuenta del lector.
Aunque tomes la distancia del

4. *extrañamiento* o la *desfamiliarización*, no pierdas de vista la esencia.

Entrénate con metáforas de largo alcance: si tu infancia fue divertida,

5. transubstancia tu casa en una carreta de circo; si fue triste, inventa que vivías en una funeraria.

4 El bloqueo literario

Cuando se habla de escritura, tarde o temprano sale el tema del bloqueo, el no saber qué escribir, el famoso «miedo a la hoja en blanco». Eso es algo que no desaparece con el tiempo (a veces, aumenta), y cada escritor lo soluciona a su manera. Los hay que no lo sufren nunca, y los hay que luchan contra ello durante toda la vida.

En su diario, Kafka escribió: «7 de junio. Mal día. Hoy no he escrito nada. Mañana no tendré tiempo.» Y ese lamento lo han escrito y lo han sufrido casi todos los escritores a lo largo de la historia. Y probablemente también los pintores, escultores y músicos, aunque ese sea un consuelo de tontos. Es la página en blanco, el dragón de los escritores, el monstruo de la laguna, el catoblepas (ese animal fantástico que se alimenta de sí mismo), el enemigo interior.

Cada cual resuelve ese problema como puede. Si la técnica usada por alguien te resuelve el conflicto, entonces vale. Juan Benet, en cierta ocasión, aseguraba que sería capaz de matar a su madre, seducir a su hermana y quemar la casa si ello fuera necesario para seguir escribiendo. Juan Benet era un poco exagerado, y eso no se lo curaron ni en la escuela

de Caminos. Nunca llegamos a saber si lo hubiera hecho, llegado el caso. Por fortuna para todos (y en especial para su hermana y su madre), siguió escribiendo hasta su muerte. Pero lo que quería decir, en cualquier caso, es que todo se supedita a la creación para un verdadero creador. Que por escrito tiene uno permiso para ser un poco inmoral, políticamente incorrecto y desvergonzado; que por escrito el fin puede justificar los medios y las leyes éticas y morales deben tambalearse algunas veces. Juan Benet necesitaba pensar que, si dejaba de escribir, iba a tener que hacer tal cantidad de barbaridades que más le valía no dejar de escribir. Y así lo hizo.

Uno de los personajes que habitan en todo escritor es el creador. Eso es obvio. Y otro, el reverso de la moneda, el Dr. Jekyll que se agazapa en la sombra, es el crítico. Y se necesitan ambos. Si no hay creador, no hay literatura. Y si no hay crítico, tampoco, porque no todo vale. El problema es que ambos personajes no pueden casi nunca trabajar juntos. Se estorban. Se dan codazos y empujones. Se censuran y se mandan callar mutuamente. Y al mismo tiempo se necesitan. La vida misma: como si fueran una pareja de verdad. Y eso hay que empezar a tenerlo claro desde el primer momento: reconocer que son incompatibles en el tiempo, y que cuando habla uno el otro debe callar. La hora de crear es la hora del juego, del riesgo, de la aventura, de las transgresiones de la norma y la moral. El crítico más vale que esté dormido,

callado, amordazado. Pero no se deja callar tan fácilmente. Intentará criticar, censurar y evaluar el trabajo del artista al mismo tiempo que se está produciendo. Y eso provocará el bloqueo.

El crítico se suele dar prisa. Parece madrugar más que el creador. Así que muchas veces se sienta a la mesa antes que el creador, y lo que consigue es que la primera frase no salga nunca, porque es censurada siempre antes de ser escrita. La página que está frente al escritor empieza a ser una y otra vez una página en blanco, sin posibilidades de ser escrita. Al menos hasta que se calle de una vez el crítico. Que se calle durante un rato (solo un rato, no para siempre).

Al crítico lo necesitaremos después, para corregir, evaluar, tachar, añadir... En realidad no es tan terco. Para muchos autores esta es la fase más divertida de la creación. Para otros no, claro. Para otros es la más aburrida. Pero es que es como en botica: siempre tiene que haber de todo.

¿Cómo resolverlo? Pues, para empezar, no dándole tanta importancia.

El bloqueo literario no es diferente de cualquier otro bloqueo creativo; en realidad, forma parte de una misma manera de crear libros. Desde algún punto de vista interesante se puede ver el bloqueo literario como una forma de creatividad: lo que hace es impedir que escribamos tonterías que no deberíamos escribir.

Siempre se ha acusado a los escritores de no ser

disciplinados. Yo no creo que sea verdad. Lo que sucede es que su forma de trabajo no puede ser establecida con la misma medida que se utiliza para el resto de los trabajadores. Un escritor se levanta por la mañana, se ducha, desayuna, se sienta ante la mesa de trabajo y empieza su jornada. Eso no significa que se ponga a escribir inmediatamente, sino que tiene la intención de hacerlo. La mayoría de la gente supone que nadie le va a pedir responsabilidades al escritor si no consigue escribir una sola palabra. Pero no es verdad. Los escritores tienen al jefe sentado sobre sus hombros, vigilando permanentemente cada gesto, leyendo cada palabra, intentando sacar el mayor rendimiento a su empleado. El jefe está dentro, y no hay manera de engañarlo. La *procrastinación* (una palabra horrible donde las haya), es decir, retrasar una y otra vez el trabajo que nos hemos programado, es uno de los mayores enemigos del escritor. Un escritor bloqueado que se enfrenta hora tras hora y día tras día a un papel en blanco puede llegar a la locura. Esa es la historia que nos cuenta Stephen King en su novela *El resplandor*. El protagonista enloquece en un hotel solitario al que ha acudido con el único propósito de escribir una novela. Antes de intentar matar a hachazos a toda su familia, escribirá cientos de páginas con una única frase: «Trabajar y no jugar hizo de Jack un niño tonto.»

Las expectativas excesivas son las culpables de casi todos los bloqueos creativos. Querer escribir la mejor página de la

literatura española, el mejor poema, el mejor relato. Lo imaginamos ya en las antologías y nos vemos premiados una y mil veces. Y de esa manera no se puede escribir un buen texto. La página sigue en blanco, y mientras siga en blanco cabe la posibilidad de que sobre ella se escriba la mejor página de la historia. Mientras siga en blanco, aparentemente nadie puede negar que eso es posible. Ese es uno de los principios del bloqueo. Pero como los extremos se tocan, podemos afirmar sin lugar a dudas que, sea cual sea el texto que escribas, siempre habrá uno peor que el tuyo: el de la página en blanco. Esa página en blanco es el auténtico fracaso para un escritor, ese es su peor texto imaginable.

Para romper ese bloqueo hay que evitar fantasear con sueños de grandeza, en primer lugar. Y en segundo lugar, hay que escribir por el placer de escribir, no pensando en el producto acabado, sino en el proceso de elaboración. Ese es el verdadero secreto de la creación: separar los conceptos de *proceso* y *producto*. Es recomendable (muy recomendable) que nos preocupemos exclusivamente de lo que estamos escribiendo, del momento de la escritura, del placer de escribir, y no de lo que queremos que ya esté escrito. Pasito a pasito. Fragmentando el trabajo. Una novela debe ser dividida en capítulos, secuencias y escenas, como en una película (tanto a la hora de escribir el guión como a la hora de filmar). Se necesita tiempo, disciplina y autoconfianza. Y

eso se aprende. Es como hacer el Camino de Santiago: hay que prepararse, planificar el viaje de modo sensato, calcular el tiempo y la energía, y luego, lanzarse al camino con el objetivo no de llegar, sino de hacer el camino, de disfrutarlo. Lo más importante, insistimos, no es llegar a Santiago ni publicar la novela, sino hacer el camino o escribir.

UNA SUGERENCIA

Tienes que perderle respeto a la escritura y al cuaderno en el que escribes. Si te compras un cuaderno forrado en cuero con cierres ornamentados y pan de oro en los cantos, lo más probable es que jamás lo estrenes. A cambio haz otra cosa: escribe por el reverso de un papel usado. Usa aquellos folios que estaban destinados a ir a la papelera: informes de contabilidad, pruebas fallidas de la impresora, cartas comerciales o facturas inutilizables. Escribe sobre esas superficies, las que estaban destinadas a convertirse en pulpa de papel o alimento de chimeneas. Pablo Neruda escribió *Los versos del capitán*, uno de sus mejores poemarios, en servilletas de papel de los bares. Y después de escribir, guárdalo en un cajón o en una carpeta. No lo leas hasta pasadas dos semanas. Sorpréndete a ti mismo.

CON VOZ PROPIA

Día tras día, acostumbraba a luchar con el mismo problema: «¿Debo escribir ahora o más tarde, o quizá dejarlo algún día?», hasta que comencé a tratarme exactamente igual que a mis niños.

Ahora, todas las mañanas, a una hora concreta, dejo todo lo que estoy haciendo y me siento a la máquina de escribir. Se acabó el conflicto diario entre el «quiero» y el «debería»... Escribo una hora exacta cada mañana, ni más ni menos... Escribir durante una hora me parece una actividad creativa natural. Las ideas fluyen con suavidad, sin tensión ni fatiga. Pero, al cabo de una hora, el trabajo se convierte en fuerza de voluntad, en una tarea forzada, realizada con mucha tensión física (apretando los dientes, etc.), como nadar contra corriente.

Muriel SCHIFFMAN: *Gestalt SelfTherapy*

EJEMPLO

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

Se plantea aquí un importante principio. La disciplina creativa surge del placer, no de la tiranía sobre uno mismo ni de la autocrítica. Las personas con una fuerte tendencia natural a hacer lo que les gusta tienen la mayor probabilidad de ver en la disciplina una responsabilidad fácil de asumir.

Victoria NELSON: *Sobre el bloqueo del escritor*

CLAVES DE LECTURA

Victoria Nelson hace una lectura inteligente del bloqueo del escritor. La visión es psicoanalítica, claro, pero es que, a fin de cuentas, el bloqueo es un conflicto interior, una dificultad psíquica que se debe vencer. Y lo más curioso es que, por la fuerza, por la simple y dura disciplina, no suele funcionar la cura. Más bien tiene que ver con lo contrario: con el placer, con la reivindicación del placer de escribir, del hecho de escribir, y no del de tener el texto escrito. Al igual que pasa con los niños, que quieren jugar por jugar, no necesariamente para ganar, sino por el puro placer del juego. En el momento en que veas la escritura como un placer al que tienes derecho, al que debes atender, con el que te debes premiar... empezarás a escribir más y mejor. Al principio puede haber agujetas, claro, como en todo deporte, pero al poco tiempo ya solo encontrarás disfrute y endorfinas recorriendo todo tu cuerpo (y no solo tu mente). Para volver a jugar, para volver a escribir, deberías hacer ejercicios diarios que rompan la inercia del vacío creativo. Escribe cartas, un diario, microcuentos o, simplemente, lo

que se te pase por la cabeza, pero a diario. Al principio cuesta un poco, pero al cabo de una semana lo verás como algo imprescindible, como algo que necesitas para seguir estando vivo.

SE PARECE A...

Preparar un cocido. Tenemos los garbanzos, la punta de jamón, un trozo de falda de ternera, algunas verduras, agua y sal. Pero hace falta un tiempo de cocción. Si no lo dejamos un tiempo en la olla, los garbanzos estarán duros. Hay que buscar el momento exacto para apagar el fuego, y también para ponerse a escribir.

Haz un cocido: escribe. Lo normal es que el primero no te salga muy rico. Hay que aprender poco a poco, practicar, dejarse guiar por los consejos de algunos cocineros expertos. A cocinar se aprende cocinando, y a escribir, escribiendo.

DISFRUTA LEYENDO

Daniel PENNAC: *Como una novela*

El bloqueo en la escritura tiene un hermano gemelo: el bloqueo de la lectura. Y la cura es la misma para ambos casos: disfrutar con ello. En *Como una novela* (que, además, se lee con el mismo interés que una buena novela), Pennac defiende los derechos de los lectores a desechar un libro si no les gusta. Lo contrario es vacunar a posibles lectores contra la lectura. Es un libro imprescindible para todos los profesores y para los que ven la lectura como una

obligación, y no como un placer.

PONTE A ESCRIBIR

Escribe en una hoja un listado de «Me gusta...». Cuando hayas terminado, en otra escribe los «No me gusta...». Haz que tu inventario sea:

- **Concreto.** Si escribes «Me gusta jugar», añade a qué, con quién y dónde. No digas «Me gusta la gente alegre», sino «Me gusta cuando Jaime se ríe a carcajadas y la casa retumba».
- **Personal.** Sabemos que eres una buena persona y que no te gusta la guerra, pero lo que importa ahora es si te gusta el helado de pistacho, las canciones de U2 o tirarle bolas de nieve a Fabián y ver cómo hace que se enfada, pero que no se enfada.
- **Disperso.** Se trata de saltar de las mandarinas (sabor) a las películas de Clint Eastwood (vista), y de ahí al olor de la panadería de tu barrio.

BIBLIOGRAFÍA

Victoria NELSON: *Sobre el bloqueo del escritor*, Barcelona, Península, 1997

En este manual, válido no solo para la escritura, sino para todo tipo de creación artística, Nelson reflexiona y aporta soluciones al tema del bloqueo del principiante, la *procrastinación*, la relación amo-esclavo, el perfeccionismo y la crítica, las ambiciones excesivas, el mito de las posibilidades ilimitadas y la reescritura obsesiva. Finalmente,

explica que el bloqueo en la escritura se puede entender y utilizar como una magnífica fuente de creación.

RESUMEN

1. La página en blanco actúa siempre como el espejo de tu temor a escribir. Está allí para reflejar tu desconfianza ante tu propia capacidad creativa. El miedo paraliza y bloquea, o mueve e incita. ¿Qué escoges? Ponte el reto de desafiar cada día a ese enemigo con un plan ordenado.

2. No te sientes a esperar a que alguna de las musas te dicte lo que tienes que escribir. Ni a que estés más inspirado que nunca o en un trance de raptó creativo. Simplemente escribe.

Convierte a tu crítico interno en un aliado, en un cómplice. Que espíe detrás de tu hombro, pero cuando sea

3. necesario darle un codazo para que se aparte, no lo dudes ni un segundo: hazlo.

Escribe por placer. Refúgiate en la creación literaria como lo harías al

4. disfrutar del plato más succulento o del más cálido y reconfortante de los abrazos.

5 El perfil del escritor

Parece que un escritor sin manías no es un buen escritor. Esa es la imagen que nos han dejado el cine y la propia literatura. Aunque el escritor sea un creador consciente, sus motivaciones son inconscientes, incluso para él. Pueden tener origen en sus rarezas o en los momentos de normalidad en los que escapa de la depresión la melancolía y la nostalgia que lo incitaron en un primer momento a escribir. Aunque sea verdad que los escritores son maniáticos, no creo que lo sean más que el resto de los mortales. Lo que pasa es que sus manías son más conocidas, más públicas, y parece que un poco más divertidas. Pero es porque los propios escritores las hacen públicas en sus memorias o en sus novelas. Y, puestos a contar intimidades y a dejar correr la tinta, aprovechan para hacer literatura y exhibirse.

Igual que pasa con los actores, los escritores tienen un punto de esquizofrenia o viven la «fina locura» que la psicóloga Kay Redfield Jamison define como «la línea a menudo imperceptible entre temperamento poético y enfermedad mental». No es que estén locos (no más de lo que lo estamos todos), sino que necesitan meterse dentro de

la piel de sus personajes, seguir el hilo de sus pensamientos, viajar con ellos, sufrir, amar, y hasta morir. Pero todo ello de una manera imaginaria, sí, y, sin embargo, casi real. Para muchos, esa es su tabla de salvación de la locura. Las obsesiones y los fantasmas familiares forman parte del territorio fértil donde crecen los relatos. Si hay un oscuro pasado familiar, tanto mejor; pero si no, nos lo inventamos.

Si yo tuviera que imaginar a un escritor siendo niño, no lo imaginaría muy serio sentado ante una mesa de caoba y escribiendo sonetos, mientras el resto de sus amigos juegan a la pelota y se divierten. Un escritor, de niño, no se distingue del resto, y nadie sabría reconocerlo en el patio de un colegio. También es verdad que no se distinguen los astronautas ni los fontaneros, así que no se entiende bien que el caso de los escritores vaya a ser distinto del resto.

Pero sí hay ciertos rasgos que permiten caracterizar mejor al escritor. Además de una gran sensibilidad verbal a través de la cual puede mostrar su pasión por las palabras y profundizar en sus secretos, el escritor es, por lo general, perspicaz y, en sus peores momentos, hasta suspicaz. Para esto necesita la fuerza de un carácter que se interpela a sí mismo continuamente y que, al mismo tiempo, se deja cautivar por los demás. Sin proponérselo, su capacidad de observación, una inteligencia ejercitada y su adicción a las historias reales o imaginarias lo ayudan, aunque no son elementos determinantes del genuino perfil de escritor.

Siempre habrá excepciones a la regla.

Sin el ánimo de hacer del escritor o la escritora un superhombre o una supermujer, hay cualidades que no pueden pasarse por alto. Y la más relevante tiene que ver con la lectura. Todos los escritores son grandes lectores. No puede ser de otra manera. La vocación lectora aparece siempre varios años antes que la escritora. Y una vez que se funden, ya podemos hablar de si fue antes el huevo o la gallina.

Escritor es el que escribe. Eso parece una perogrullada, y hasta puede ser falso. Hay muchas personas que escriben y no son «escritores», y al mismo tiempo podemos encontrar cada año en la feria del libro unos cuantos famosillos firmando autógrafos y que tienen menos de escritores que de pingüinos. Así que una nueva definición podría ser «escritor es el que vive de la escritura», si eso no encerrara una mentira aún más grande. La mayoría de los escritores paga el alquiler o las letras del piso con el dinero que ganan de otro trabajo que nada tiene que ver con la escritura. O casi nada. No digo yo que despachar merluza en una pescadería, trabajar de guardia jurado, boxeador profesional o funámbulo sea lo más frecuente en un escritor. Tal vez dar clase, traducir documentos, ser redactor de un periódico o de una revista y hasta contable de una empresa, puedan ser trabajos más comunes en los escritores. Lo ideal sería vivir de la escritura, pero eso no siempre es posible. Y siempre es

preferible emplear unas cuantas horas del día realizando un trabajo por cuenta ajena aunque no nos satisfaga, que vender la propia escritura prostituyéndola en forma de basura escrita. Un escritor que no respeta su propia escritura no es un escritor. Es un chupatintas, un escribano, un funcionario de la pluma, un vendido, un esquirol, un falsificador, un farsante. A la hoguera con él.

¿Dónde se preparan los escritores? ¿Dónde estudian? ¿Quién les enseña a escribir literariamente? ¿El escritor nace o se hace? Estas preguntas han sido contestadas miles de veces, pero se siguen haciendo. A nadie le extraña que un aprendiz de pintor se dirija hacia una academia de pintura con su carpeta, sus óleos y sus pinceles bajo el brazo, o que un músico transporte su instrumento hasta el conservatorio más cercano. Y, sin embargo, todavía se sigue creyendo en el escritor autodidacto. Al menos, en España. Desde hace más de diez años existen en Madrid, Barcelona y otras grandes ciudades, unas escuelas especializadas en la creación literaria. Son los talleres de escritura. No son un invento nuevo, porque en otros países, como México o Argentina, existen desde hace varias décadas. Y en los países anglosajones su enseñanza está reglada por la universidad, y es poco menos que imposible encontrar hoy día a un escritor autodidacto genuino. O, al menos, tan difícil como encontrar un arquitecto, un cirujano o un matemático autodidactos. No se puede enseñar a ser un genio, pero sí se

pueden enseñar técnicas de escritura. Este libro es un ejemplo. Todo él es un repaso de las principales técnicas de creación, corrección y adecuación.

En realidad, los talleres literarios siempre han existido, aunque con otro nombre, y aun sin nombre. Me refiero a las tertulias, a las reuniones de jóvenes escritores, a los cafés y casinos donde se reunían todos los que sentían pasión por la escritura y se leían unos a otros los textos que habían escrito con el objetivo de escuchar los comentarios y las críticas del resto de los contertulios.

Por último, un escritor debe tener cualidades de investigador, de documentalista, de ratón de biblioteca. Para redactar un trabajo, escribir un artículo, un ensayo o una novela, es conveniente consultar catálogos, acudir a bibliotecas, ojear y hojear diccionarios, obras de referencia y enciclopedias. Ese era el camino que había que seguir hasta ahora. Si utilizamos Internet para buscar información, podemos estar dando vueltas por miles de páginas *web* con la certeza absoluta de que esa información existe y está al alcance de nuestros dedos y podemos, sin embargo, no conseguir más que un inmenso dolor de cabeza. La velocidad con la que recibimos información en Internet, unida a la facilidad de acceso, puede convertir el ciberviaje en la caída dentro de un laberinto infinito. La ley de McLuhan, «El exceso de información produce desinformación», escrita por el sociólogo canadiense unas

cuantas décadas antes de la aparición de Internet, cobra su auténtico significado en la red. Para evitar la pérdida innecesaria de tiempo, es conveniente ejercitarse en el manejo de todos los buscadores (www.altavista.com; www.google.com; www.metabusca.com; etc.) que estén a nuestro alcance.

UNA SUGERENCIA

Puedes escribir y publicar tus poemas o relatos en la red, asistir a talleres de escritura a distancia, participar en foros de discusión de cualquier tema, informarte de los concursos literarios a los que te puedes presentar o leer a otros autores que, como tú, están empezando a escribir. Aquí proponemos algunas direcciones de Internet especialmente interesantes para que las explores por tu cuenta: www.bne.es/esp/cat-fra.htm; www.mundolatino.org/cultura/Literatura/;

www.el-castellano.com; www.tallerdeescritura.com;

<http://bc.encomix.es>; www.estandarte.com.

CON VOZ PROPIA

He aquí algunas de las cualidades que debería poseer o tratar de adquirir si desea convertirse en escritor de ficción:

1. Debe tener una imaginación viva.
2. Debe ser capaz de hacer que una escena cobre vida en la mente del lector. [...]
3. Debe ser capaz de seguir con lo que hace sin darse jamás por vencido, día tras día.
4. Nunca debe darse por satisfecho con lo que ha escrito

hasta que lo haya reescrito.

5. Debe poseer una gran autodisciplina. Trabaja usted a solas. Nadie lo tiene empleado.

6. Es una gran ayuda tener mucho sentido del humor. [...]

7. Cierta grado de humildad. El que piense que su obra es maravillosa, lo pasará mal.

Roald DAHL: *Historias extraordinarias* (adapt.)

EJEMPLO

Vamos a partir de una afirmación bastante obvia: un escritor es un hombre como otro cualquiera. No solamente en su figura física; no solo porque está instalado en una sociedad, en un país, en una cultura, en un mundo, sino porque dispone de las mismas dotes de que dispone cualquier hombre. Si nos quedásemos aquí, podríamos concluir que cualquier hombre puede ser escritor. Aunque el escritor sea un hombre como otro cualquiera, tiene que existir alguna razón por la cual es distinto. Quizá la constitución de su cerebro lo ha determinado así. Quizá haya tenido la suerte de que su educación haya perfeccionado su memoria y su imaginación. Concretamente, yo creo, y lo sé por experiencia, que tanto la memoria como la imaginación son cualidades susceptibles de mejorar en cualquier caso normal. De la misma manera que los demás hombres, el escritor está en la realidad y frente a la realidad, y con la realidad mantiene una relación que se llama vida, y el resultado de esta relación es la experiencia.

CLAVES DE LECTURA

En el texto anterior, Torrente Ballester afirma que la memoria y la imaginación son dos cualidades casi imprescindibles para un escritor; pero añade que ambas se fomentan con la educación y la experiencia. «La imaginación trabaja sobre los mismos materiales que la memoria. Pero el hecho de recordar no es lo mismo que imaginar, porque imaginar es reproducir elementos de la experiencia que aparecen distintos de como fueron, que aparecen cambiados», dice el mismo autor en un apartado posterior.

Así pues, la imaginación, las dotes de observación, la perspicacia, la inteligencia, la buena memoria y la afición a las historias, son cualidades necesarias, pero que no vienen inscritas en el genoma del escritor en el momento de su nacimiento, sino que se construyen a lo largo de la vida a través de la experiencia. A la pregunta clásica de si un escritor nace o se hace, solo los que ven la escritura y a los escritores como elementos míticos pueden contestar que el escritor nace. Los escritores honestos siempre responderán que el escritor, el fontanero, el pintor o el arquitecto, se forman, se hacen y aprenden su oficio a lo largo de la vida.

SE PARECE A...

Un ciclista profesional. Le gusta la bicicleta desde que era niño. Le gusta hacer deporte (el deporte de los escritores es

leer libros). Se ejercita cada día (los escritores escriben cada día). Querría vivir profesionalmente haciendo lo que más le gusta: montar en bici (escribir). A partir de cierto momento, necesita los consejos de un entrenador (otros escritores, talleres literarios...). Y sólo tras mucho esfuerzo consigue ganar algunas competiciones (publicar libros).

DISFRUTA LEYENDO

Ernesto SÁBATO: *El túnel*

«Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne...» Así comienza *El túnel*. ¿Paranoico, obsesivo, maniático? El asesino de María Iribarne reconoce que su cabeza es un laberinto oscuro y que nunca termina de saber por qué hace ciertas cosas. Una de las mejores novelas cortas escritas en la historia de la literatura. Imprescindible.

PONTE A ESCRIBIR

Algo que te haya ocurrido hace mucho tiempo. Para aumentar la memoria y la imaginación, hay un ejercicio que deberías probar: escribe algunos recuerdos a partir de «Me acuerdo de...». Regresa con el pensamiento a las vacaciones de tu infancia, al patio del colegio, al primer viaje largo que hiciste con tus padres, al primer beso de la adolescencia. Acuérdate de los detalles, del olor, de los nombres, de los sabores, de los sonidos, de cómo te sentías allí. Añade un elemento del que no te acuerdas pero que tal vez ocurriera, añade un personaje que no estuvo, modifica la historia como

si hubiera sucedido de una manera distinta. Recupera y falsifica la memoria en un solo ejercicio.

BIBLIOGRAFÍA

John GARDNER: *Para ser novelista*, Madrid, Talleres de Escritura Fuentetaja, 2001

Gardner le hace la autopsia psicológica al escritor. Su microscopio revela con certeza las características principales y las «enfermedades» habituales de los escritores. No se le escapa detalle cuando describe con minuciosidad la personalidad del escritor y el proceso creativo. Hay pocos libros que tengan la profundidad y la claridad de este estudio.

El prólogo es del escritor norteamericano Raymond Carver, alumno aventajado de Gardner, al que reconoce como maestro.

RESUMEN

Tienes las cualidades innatas necesarias para ser escritor, pero tienes que potenciarlas. Ejercita la imaginación, la observación y la memoria. Interésate por todo lo que tienes a tu alrededor, pregunta sin descanso y lee todo lo que caiga

entre tus manos.

Revisa las opciones de formación de escritor que se ajustan más a tus expectativas. Este libro te dará unas pautas, pero no dejes de cotejar lo aprendido sobre las técnicas narrativas en sesiones o talleres que te aporten luces para emprender el camino de la escritura.

Conviértete en documentalista. Bucea en las bibliotecas, los quioscos de periódicos e Internet. Aprende a extraer de lo bueno, lo mejor. Encontrarás mucha información, pero tienes que ser selectivo. No te vayas por las ramas.

Sé disciplinado, pero no te castigues. Busca el equilibrio a través del

4. placer de la escritura.

II. Los recursos de la creatividad

6 Escribir a partir de un final

Edgar Allan Poe es el auténtico creador del cuento contemporáneo; al menos, para la mayoría de los críticos actuales. Es evidente que los cuentos existían antes de Poe (Boccaccio, Perrault, Cervantes, Chaucer...), pero no existía una teoría ni una concepción del cuento en lo que se refiere a su construcción y autonomía.

Para la mayoría de los lectores, escribir un cuento a partir del final, según la teoría del cuento de Poe, puede llegar a ser sorprendente, debido a la falta de hábito en la planificación previa de los escritos. Hay que repetir varias veces (porque con frecuencia se presta a confusión) que «escribir a partir del final» no significa en absoluto escribir en primer lugar la última página, luego la penúltima, y así sucesivamente. Se trata de una planificación: el autor, en primer lugar, se imagina la historia con su final concreto (pero solo en la mente, o con unos breves apuntes que luego desaparecerán, como los andamios de una casa); y después se escribe la historia con normalidad, de principio a fin, en orden

cronológico. Cuando el texto esté terminado, el final estará al final, y el principio al principio, y ningún lector debería percibir que el autor *sabía*, ya en la primera página, lo que iba a suceder en la última. Escribir a partir del final significa que queremos llegar a ese final que hemos preparado con antelación, que nosotros lo conocemos (no los lectores), aunque no lo escribiremos hasta que, justamente, lleguemos a la última página de nuestra historia.

Esta no es solo una forma teórico-práctica de escribir cuentos, sino también una manera de luchar contra la falta de planificación en los escritos. Si en el ejercicio «Me gusta... No me gusta...» (cap. 4) había que dejar volar la imaginación y bucear entre los gustos o rechazos personales, aquí hay (debe haber) una meta clara a la que llegar. Y la meta la marca el creador, no el juez crítico, que, durante el proceso de escritura, se tiene que seguir situando al margen. Solo a la hora de corregir el texto terminado, ya con toda la historia volcada sobre el papel, lo convocaremos para que haga su trabajo.

En *Los crímenes de la calle Morgue*, de Poe, todo está escrito para llegar a la escena final: el detective Dupin, tras examinar las pistas contradictorias de un crimen irresoluble en apariencia, deduce que el asesino de las dos mujeres solo puede ser un orangután leonado de la especie Borneo, y que su dueño presumiblemente es un marinero maltés. Tras poner un anuncio en la prensa, sus sospechas se ven

confirmadas por el propio marinero, que responde al anuncio y confirma sus hipótesis.

En la parte inicial del cuento, Poe empieza por describir con ejemplos concretos las cualidades analíticas de Dupin, tras lo cual pasa a relatar las circunstancias del doble crimen, pero ya tiene en la mente la solución, y cuando detalla cualquier cosa lo hace para alcanzar el final que ya ha imaginado. Eso es lo que él llama «escribir desde el final».

En su *Filosofía de la composición*, Poe dejó escrito este consejo: «La mayoría de los autores se sientan a escribir sin un designio fijo, confiándose a la inspiración del momento; no hay, por tanto, que sorprenderse de que la mayoría de los libros carezcan de valor. Jamás debería la pluma rozar el papel hasta que al menos un propósito general bien asimilado hubiera sido establecido.»

Ahora bien, escribir a partir de un final no significa que conozcamos literalmente lo que sucede al final de la historia. Puede que no sepamos los hechos exactos, pero sí el efecto que queremos conseguir. El desenlace final concreto aparecerá en el momento de la escritura, y será un final apropiado al efecto que pretendemos lograr. Si, por ejemplo, estamos escribiendo un cuento en el que una mujer está cansada de la rutina, el egoísmo y el desamor de su marido y sus hijos, hasta que al final estalla en una rebelión, puede que no sepamos de qué manera se va a rebelar, pero ya sabemos con certeza desde el comienzo del cuento que esa

mujer va a estallar por algún sitio. La vamos a ir enfadando escena tras escena, subiendo la temperatura del relato, para que la explosión final sea creíble. Pero ¿de qué manera se rebelará contra su insoportable rutina? Quizá ya lo imaginemos (por ejemplo: matando al marido, tirándose por la ventana, quemando la casa, gastándose todo el dinero en el bingo, fugándose a Ibiza con el carnicero...), pero es posible que, en el último momento, la mujer haga algo que nos sorprenda incluso a nosotros mismos que estamos escribiendo el cuento. Por ejemplo: entra en el cuarto de baño, se mira en el espejo, coge la maquinilla de afeitar de su marido y se rapa la cabeza al cero. Ese, en realidad, no es un final diferente a todos los anteriores. Ese final, que en realidad es el mismo (la mujer se rebela contra su condición de esclava del hogar, y rompe las normas), solo es un final menos tópico, más imaginativo y, probablemente, más real.

En *El cuento breve y sus alrededores*, Julio Cortázar afirma: «Escribir un cuento no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes y ese antes, que aconteció en un plano donde ‘la sinfonía se agita en la profundidad’, para decirlo con Rimbaud, es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras. Y por eso, porque todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena, ni siquiera el remate del cuento presenta problemas, sé que puedo escribir sin detenerme, viendo presentarse y sucederse los

episodios, y que el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida.»

Hay otra característica que destaca Poe en el cuento: la unidad de impresión. Para conseguir el efecto deseado con toda su intensidad, la lectura debe realizarse de un tirón, sin interrupciones. Y para que así sea, el cuento no puede tener una extensión excesiva, y su lectura no debe ocupar más allá de media hora. Entre dos y treinta páginas, procurando estar más cerca de las dos que de las treinta, porque —sigue Poe— «La brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera.» Los microcuentos, cultivados con gran precisión por Augusto Monterroso y Eduardo Galeano, forman ya una categoría aparte, un género literario con sus características especiales. El objetivo de la unidad de impresión es el de «secuestrar» al lector durante un tiempo limitado pero continuo. Es asombroso que Poe se adelantara en un siglo a la concepción del cine: mantener al espectador secuestrado en una butaca durante todo el tiempo que dura la proyección de la película para conseguir sobre él el efecto buscado. El cine visto por televisión, con interrupciones de anuncios comerciales, en pantalla pequeña y con los ruidos habituales de una vivienda familiar, no produce el mismo efecto que en una sala especializada. Es obvio: la unidad de impresión

queda fragmentada, y nuestra atención no está centrada en la historia de la misma manera.

En ese sentido, el cuento tiene sobre la novela una ventaja fundamental, porque la lectura de una novela se suele hacer en varias etapas, a lo largo de varios días, y su historia se entremezcla con las que el lector está viviendo en su realidad cotidiana. Ya pesar de ello, está claro que habitualmente las novelas quedan grabadas en la memoria de los lectores con mayor intensidad que los cuentos.

UNA SUGERENCIA

No seas demasiado trágico. La tensión y la fuerza de un relato no están en relación directa a las tragedias que suceden en su interior, sino en la habilidad para manejar el suspense, la vivacidad y la verosimilitud.

Al imaginar y escribir un relato procura no excederte en las reacciones de los personajes. La contención y la inmovilidad de un personaje que está en peligro genera mucha más tensión que los gritos, carreras y grandes gestos heroicos. En la vida cotidiana hay millones de situaciones de tensión que se resuelven sin desatar guerras nucleares, y que, sin embargo, son muy violentas para los que las sufren. Mostrar el gesto de alguien que aprieta el puño dentro del bolsillo puede generar más tensión y emoción que describirlo dando puñetazos a diestro y siniestro. Es más habitual y, curiosamente, menos tópico.

CON VOZ PROPIA

Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor le ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido.

Edgar Allan POE: *Filosofía de la composición*

EJEMPLO

Episodio del enemigo

Tantos años huyendo y esperando y ahora el enemigo estaba en mi casa. Mi ansiedad lo había imaginado muchas veces, pero sólo entonces noté que se parecía, de un modo casi fraternal, al último retrato de Lincoln. Serían las cuatro de la tarde.

Me incliné sobre él para que me oyera.

—Uno cree que los años pasan para uno —le dije—, pero pasan también para los demás. Aquí nos encontramos al fin y lo que antes ocurrió no tiene sentido.

—Mientras yo hablaba, se había desabrochado el sobretodo. La mano derecha estaba en el bolsillo del saco. Algo me señalaba y yo sentí que era un revólver.

Me dijo entonces con voz firme:

—Para entrar en su casa, he recurrido a la compasión. Lo tengo ahora a mi merced y no soy misericordioso.

Ensayé unas palabras. No soy un hombre fuerte y sólo las palabras podían salvarme. Atiné a decir:

—Es verdad que hace tiempo maltraté a un niño, pero usted ya no es aquel niño ni yo aquel insensato. Además, la venganza no es menos vanidosa y ridícula que el perdón.

—Precisamente porque ya no soy aquel niño —me replicó— tengo que matarlo. No se trata de una venganza sino de un acto de justicia. Sus argumentos, Borges, son meras estratagemas de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada.

—Puedo hacer una cosa —le contesté.

—¿Cuál? —me preguntó.

—Despertarme.

Y así lo hice.

Jorge Luis BORGES: *El oro de los tigres*

CLAVES DE LECTURA

Borges sabe desde el principio en *El episodio del enemigo* que todo lo que escribe es un sueño. Él tiene la certeza de lo que sucederá al final, pero transmite al lector toda la incertidumbre del desenlace a través del relato. Disfraza el efecto de temor que le produce el visitante con palabras bien escogidas, en un diálogo que revela las verdaderas intenciones de la amenazante presencia. Solo él conoce la manera de librarse de este enemigo: despertarse. Entre tanto,

ha mantenido al lector a la espera de que ocurra lo más insospechado. Para el lector puede resultar sorprendente que el relato no sea más que un sueño, pero es allí donde está la clave del efecto que Borges logra con magistralidad.

SE PARECE A...

Programar y realizar un viaje de vacaciones. Primero, elegimos las fechas de salida y regreso y el lugar hasta el que queremos llegar. Después, el equipaje que necesitamos. A pesar de tener el viaje bien programado y algunos lugares imprescindibles que deseamos visitar, dejaremos bastante tiempo sin programar para que el nuevo espacio nos sorprenda. Hasta es posible que modifiquemos parte del viaje durante el recorrido, pero es casi seguro que el regreso sucederá en la fecha prevista. Escribir no es muy diferente.

DISFRUTA LEYENDO

Julio CORTÁZAR: *Cuentos completos*

El conjunto de la obra de Julio Cortázar jamás perderá su vigencia. Las piezas del maestro del cuento fantástico conforman lo que, en palabras del ensayista Fernando Burgos, es «un gran salón de juegos para inteligencias incontaminadas». Cortázar, un artista de la fabulación y la sorpresa, derrocha humor, placer, naturalidad y candidez en sus textos, hasta el punto de arrebatarse el suelo a sus lectores.

PONTE A ESCRIBIR

Escoge un hecho sorprendente para el final de tu relato,

como por ejemplo: El día de su cumpleaños Fernando tira su bicicleta por un acantilado. Luego imagina las cosas que han pasado antes para que eso llegue a ocurrir. Inventa escenas, personajes y diálogos que hagan creíble ese final.

Por último, ponte a escribir, pero en orden cronológico. Tú ya conoces el final, pero los lectores solo deben descubrirlo al terminar la lectura. Los lectores deben seguir la historia con naturalidad, pero al acabar deben coincidir contigo y comprender la actitud de Fernando cuando, al final de la historia, tira su bicicleta por un acantilado.

BIBLIOGRAFÍA

Edgar Allan POE: *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1987
Además de poeta y cuentista, Poe fue un gran maestro del ensayo y la crítica, géneros a través de los cuales reflexiona sobre su obra y sobre las leyes que rigen la creación literaria: unidad de impresión, efecto singular y brevedad. Con su propia lectura, Poe dibuja el mapa y traza el camino que nos conduce hacia el mundo de la literatura. La traducción es nada menos que de Julio Cortázar.

RESUMEN

Escribir a partir del final te ayudará a desplegar tu astucia narrativa. Para mantener la atención del lector hasta el desenlace que tienes previsto,

1. debes hacer uso de todos los recursos a tu disposición, sin exagerar los hechos o magnificar tus personajes.

2. Para conseguir el efecto deseado no dejes que las apariencias engañen a tu lector. Él siempre está esperando lo inesperado.

3. Los hechos, acciones y secuencias de tu relato no deben depender del azar: el objetivo es llegar al efecto final previsto de modo natural y lógico. Utiliza los principios de causa-efecto.

4. Ejercítate en los relatos breves. La concisión es una buena amiga para mejorar tus estrategias de escritura.

5. Si escribes para llegar a un final premeditado, pero al llegar a él te sorprende uno distinto, no lo desaproveches.

7 El binomio fantástico

¿Pero de dónde sacan las ideas los escritores? ¿A partir de qué imaginan las cosas que imaginan y que después escriben? Ya hemos visto en el capítulo anterior una de ellas: escribir a partir de un final. Y en este vamos a ver otra, mucho más directa: el *binomio fantástico*. Una de las técnicas de creatividad más potentes y fructíferas cuando está bien utilizada. Son muchos los autores que arrancan sus historias, muchas veces de modo inconsciente, a partir de esta técnica descrita por Rodari.

Bernardo Atxaga nos cuenta en uno de los relatos que componen su libro *Obabakoak* el sistema para escribir un cuento en cinco minutos. Para ello solo se precisa un reloj de arena (aunque es probable que con uno digital funcione igual) y un diccionario. Se buscan al azar dos palabras en el diccionario (que, en su caso, resultan ser las palabras *red* y *manos*), y a partir de ese momento se lanza a escribir el relato. Es lo que Gianni Rodari, en su *Gramática de la fantasía*, llama un *binomio fantástico*, formado por dos

palabras pertenecientes a dos universos conceptuales distintos que chocan entre sí. «Hemos visto nacer el tema fantástico –la base para una historia– a partir de una sola palabra. Pero se trataba ante todo de una ilusión óptica. En realidad, para provocar una chispa, no basta un solo polo eléctrico, debe haber dos. Una palabra sola ‘actúa’ únicamente cuando encuentra otra que la provoca, que la obliga a salir de su camino habitual y a descubrir su capacidad de crear nuevos significados. Donde no hay lucha no hay vida.»

El pensamiento nace por parejas de conceptos lógicos. *Bueno* existe sólo por su oposición a *malo*, y su nacimiento como concepto no es anterior ni posterior al de *malo*, sino simultáneo. Y sabemos que hay cosas *blandas* porque otras son *duras*. Gianni Rodari dice que «no existen conceptos por sí solos, sino que generalmente son *binomios de conceptos*. Una historia puede nacer tan sólo a partir de un *binomio fantástico*. *Caballo-perro* no es en realidad un *binomio fantástico*, sino una simple asociación dentro de una misma clase zoológica. La imaginación permanece indiferente al evocar a los dos cuadrúpedos. Es una nota de principiante, no promete nada excitante». Y, por otra parte, Henry Wallon, en *Los orígenes del pensamiento en el niño*, dice: «El elemento fundamental del pensamiento es una estructura binaria, no cada uno de los términos que la componen. La pareja, el par, son anteriores al elemento

aislado.»

Así pues, un *binomio fantástico*, capaz de hacer nacer una historia, está formado por dos palabras que son muy diferentes; dos palabras que, normalmente, no encontramos juntas, porque pertenecen a categorías, campos o universos distintos. Tendrá que ser la imaginación la que establezca entre ellas un parentesco, la que invente un mundo fantástico, un relato, en el que esas dos palabras extrañas puedan con-vivir.

Para escoger estas dos palabras puedes utilizar varios sistemas, y todos ellos tienen que ver con el azar: buscar dos palabras con un dedo ciego en un diccionario, o hacer que dos personas distintas, sin estar de acuerdo entre ellas, las escriban al azar, o cualquier otro sistema aleatorio que se te ocurra.

Una vez que tengas las dos palabras de tu *binomio fantástico*, y una vez que hayas comprobado que efectivamente forman un *binomio fantástico* (y no un *binomio lógico*, es decir, que no pertenecen al mismo campo semántico, ni léxico, ni conceptual, ni tan siquiera histórico), tienes que establecer diversas relaciones entre ellas. Lo mejor es comenzar a unir las palabras con preposiciones, para ver qué pasa. Por ejemplo, a partir del binomio *lluvia* y *teléfono* tendríamos:

un teléfono de lluvia (¿El del hombre

- del tiempo? ¿Un espejismo entre la lluvia, junto al arco iris?)

la lluvia por el teléfono (Llueve por el auricular cada vez que se

- descuelga: es muy útil para regar las macetas, ¿alguien lo ha confundido con una ducha-teléfono?)

un teléfono para la lluvia (¿Para avisar de la llegada de la temporada de lluvias? ¿Para usarlo de paraguas posmoderno? ¿Oculto en el paraguas de James Bond, con antena parabólica disimulada?)

- *la lluvia bajo el teléfono* (Un charco de agua, ¿la pista de un crimen? ¿O Lluvia es una niña que se oculta bajo la mesa?)

la lluvia de teléfonos (¿Teléfonos

• móviles cayendo del cielo, como maná?; ¿o la protesta de los usuarios contra las compañías telefónicas?)

un teléfono entre la lluvia (La cabina al fondo de la calle, el último recurso del que huye. ¿Hay alguien dentro?, ¿tengo monedas?, ¿es una cabina teletransportadora?)

Luego empiezas a imaginar situaciones, y ¡a escribir! Buena parte de los microcuentos escritos por Rodari (*Cuentos por teléfono, El libro de los errores...*) surgen de la aplicación directa de esta técnica creativa.

Lo que sucede al enfrentar dos palabras en un *binomio fantástico* es lo que algunos teóricos han llamado *extrañamiento, enajenación o desfamiliarización*. Tanto el formalista soviético Victor Shklovsky como el neurólogo inglés Oliver Sacks describen ese efecto de enajenación presente en algunos relatos de Tolstoi, o en pacientes con lesiones neuronales, que hablan de objetos bien conocidos (un sofá, un guante, un sombrero) como si los vieran por primera vez y con desconocimiento absoluto de su utilidad o posible uso. Las palabras, los conceptos, quedan así

disparados a un universo nuevo, donde pueden brillar con luz propia y ser redescubiertos por escritores y lectores.

Dice Rodari en el mismo capítulo de la *Gramática de la fantasía*: «Es necesario que haya una cierta distancia entre las palabras, que una sea lo suficientemente diferente de la otra, y que su aproximación sea insólita, para que la imaginación se vea obligada a ponerse en marcha y a establecer, entre ambas, un parentesco, un conjunto en el que puedan convivir los dos elementos extraños. Por esta razón, es aconsejable elegir el *binomio fantástico* mediante el azar. [...] En el *binomio fantástico*, las palabras no se toman en su significado cotidiano, sino que se las libera de las cadenas verbales de las que normalmente son parte integrante. Estas son extrañadas, enajenadas, lanzadas unas contra otras en un cielo nunca visto. Y es en este momento cuando se hallan en las mejores condiciones para generar una historia.»

Eso es, en definitiva, observar lo real y lo irreal con ojos de escritor: siempre con mirada de turista, siempre como si fuera la primera vez que lo vemos, siempre sorprendidos por lo que está ante nosotros. Buscarle cinco pies al gato, destripar relojes para examinar su mecanismo, curiosear en las vidas de próximos y extraños, darle siempre una segunda vuelta de tuerca a todo, incrédulos y visionarios al mismo tiempo, en un equilibrio esquizofrénico permanente entre la realidad y la ficción.

UNA SUGERENCIA

Elabora un «trinomio fantástico». En una hoja haz cuatro columnas. Escribe en la primera columna 24 palabras al azar. Las que más te gusten. O las primeras que te vengan a la mente. A continuación únelas por parejas (la primera con la segunda, la tercera con la cuarta...), y por cada pareja escribe en una segunda columna una nueva palabra que, sin saber por qué, te viene a la mente al asociar las dos palabras anteriores. Tendrás así doce palabras. Vuelve a unir las por parejas, y escribe por cada par una nueva en la tercera columna. Haz lo mismo con las seis que quedan y escribe la cuarta columna. Ya solo tienes tres palabras. Esas son las que necesitas. La primera representa el pasado de tu personaje, la segunda el presente, y la tercera el futuro.

CON VOZ PROPIA

Otra nota importante de la facultad imaginativa consiste en el arte de la combinación. Combinar elementos que presentan entre sí distinta naturaleza o enfoque conceptual. Mezclar noticias, fundirlas en la confusión aparente que proporciona la mixtura, y, después, dotarlas de un orden interno, semántico, orgánico, como si se tratara de un puzzle o de una casa en construcción. Los materiales —algunos, auténticas perlas, mármoles jaspeados, maderas nobles, etc. — nos los ofrece de forma gratuita y desinteresada un periódico cualquiera. Seleccionarlas y combinarlas es cuestión de cada cual, del genio y del ingenio, que no de

Eugenio.

Víctor MORENO: *El deseo de escribir*

EJEMPLO

Sí, me cubrí el rostro con esta tupida red el día en que se me quemaron las manos.

La gente sentía piedad por mí. Sentía piedad, sobre todo, porque pensaba que también mi cara había resultado quemada; y yo estaba segura de que el secreto me hacía superior a todos ellos, de que así burlaba su morbosidad.

Sabían que yo era una mujer hermosa y que doce hombres me enviaban flores cada día.

Uno de esos hombres se quemó la cara pensando que así ambos estaríamos en las mismas condiciones, en idéntica y dolorosa situación. Me escribió una carta diciéndome: ahora somos iguales, toma mi actitud como una prueba de amor.

Lloré amargamente durante muchas noches. Lloré por mi orgullo y por la humildad de mi amante; pensé que, en justa correspondencia, yo debía hacer lo mismo que él: quemarme la cara.

Si dejé de hacerlo no fue por el sufrimiento físico ni por ningún otro temor, sino porque comprendí que, una relación amorosa que empezara con esa fuerza habría de tener, necesariamente, una continuación mucho más prosaica. Por otro lado, no podía permitir que él conociera mi secreto, hubiera sido demasiado cruel. Por eso he ido esta noche a su casa. También él se cubría con un velo. Le he ofrecido mis

pechos y nos hemos amado en silencio; era feliz cuando le clavé este cuchillo en el corazón. Y ahora sólo me queda llorar por mi mala suerte.

Bernardo ATXAGA: *Obabakoak*

CLAVES DE LECTURA

Atxaga construye este microcuento en el interior de un texto más largo titulado *Para escribir un cuento en cinco minutos*, que, a su vez, es uno de los 26 relatos que componen *Obabakoak*.

Bernardo Atxaga enfrenta las palabras *red* y *manos* para escribir la historia de un amor con final trágico. Para hacerlo no busca una frase que acerque los dos sustantivos en una sola acción (algo así como *Luis recogió la red con las manos*), porque eso terminaría con la oposición de las dos palabras y con la posibilidad de escribir un relato original. La primera idea que acude a la mente cuando observamos dos palabras suele ser demasiado simple, obvia y tópica, y rara vez sirve de materia prima para la elaboración literaria.

SE PARECE A...

Los animales imaginarios (las sirenas, los dragones, los *gallifantes*, los centauros, los minotauros, los unicornios...). Son la conjunción imposible pero imaginable de seres que solo existen en nuestra mente o en los sueños. «El sueño de la razón produce monstruos», dice un grabado de Goya. Del mismo modo, debemos recuperar la capacidad que teníamos en la infancia de dar vida a mundos y personajes

inanimados.

Henri MICHAUX: *En otros lugares*

Nacido en Namur (Francia) en 1899, Henri Michaux fue, desde su juventud, un infatigable viajero. Toda su obra estuvo guiada por el afán de experimentación. *En otros lugares*, que incluye «Viaje a la Gran Garabaña», «En el País de la Magia» y «Aquí Podema», es probablemente su obra más importante.

PONTE A ESCRIBIR

Busca dos palabras (mejor si son sustantivos concretos escogidos al azar) que sean de dos universos conceptuales distintos. Después, estudia varias posibilidades de relación entre esas dos palabras y únelas a través de las preposiciones. Escoge la que más te guste y, por fin, escribe un relato a partir de ese *binomio fantástico*. Es conveniente que sean dos palabras con significado intenso, no abstracto, y distantes en sus significados. Tal vez el primer intento no funcione y haya que repetirlo, pero, una vez construido el binomio, no debes abandonarlo, sino abandonarte tú a él, haciendo trabajar la imaginación y huyendo de lo fácil y lo inmediato.

BIBLIOGRAFÍA

Gianni RODARI: *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Aliorna, 1989

Esta obra es una compilación de estrategias de creatividad, disparadoras de la imaginación, que no debe faltar en la

biblioteca personal de cualquiera que se interese por la escritura. En este manual, el escritor, periodista y maestro italiano formula, paso a paso, los recursos de la creación literaria, como las fábulas en cartas (funciones de Propp), el *binomio fantástico*, la tradición del plagio, ¿qué pasaría si...?; material útil para incubar y dar vida a nuevas historias en nuestra cabeza.

RESUMEN

1. El *binomio fantástico* es uno de los recursos de la creatividad literaria que siempre aporta opciones nuevas para empezar a escribir.

2. De la fricción de dos palabras escogidas al azar salta la chispa de la imaginación.

3. La primera idea que llegue a la cabeza a partir del ejercicio del *binomio fantástico* puede no ser la más original. Hay que ir más allá de la primera sugerencia.

Dos palabras distantes pueden llegar a relacionarse con naturalidad en ese nuevo universo de significados y convertirse en generadoras de historias fantásticas.

La conexión fantástica no es la conexión más lógica o razonada, sino la más imaginativa, sorprendente o inusual.

8 Las funciones de Propp

En la *Morfología del cuento*, publicado en los años veinte del pasado siglo en Leningrado, Propp hace un análisis estructural de los cuentos maravillosos rusos que ha podido ser aplicado, sin ninguna transformación, no solo a todos los cuentos tradicionales de las lenguas indoeuropeas, sino a textos tan diversos como el *Cantar del Mío Cid*, las novelas de James Bond de Ian Fleming o los guiones de Indiana Jones.

Para Propp, las funciones de los personajes representan las partes fundamentales del cuento. A la hora de definir las no se debe tener en cuenta al personaje-ejecutante, y la acción no puede determinarse al margen de su situación en el curso del relato. Por «función», pues, entiende «la acción de un personaje, descrita desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga». Propp hace cuatro observaciones previas a la enumeración de las funciones:

1. Las funciones de los personajes son elementos constantes y permanentes en el cuento, sean cuales fueren esos personajes y sea cual fuere la manera en que se realizan esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.

2. El número de funciones que comprende el cuento maravilloso es limitado.

3. Aunque no todos los cuentos presentan, ni mucho menos, todas las funciones, la sucesión de funciones es siempre idéntica. La ausencia de determinadas funciones no cambia la disposición de las demás.

4. Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que

respecta a su estructura.

Las 31 funciones de los personajes en los cuentos maravillosos, según el propio Vladimir Propp, son las siguientes:

1. *Alejamiento*: uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.
2. *Prohibición*: recae sobre el protagonista una prohibición.
3. *Transgresión*: se transgrede la prohibición.
4. *Interrogatorio*: el agresor intenta obtener informaciones.
5. *Información*: el agresor recibe informaciones sobre su víctima.
6. *Engaño*: el agresor intenta engañar a su víctima.
7. *Complicidad*: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a

su pesar.

8. *Fechoría*: el agresor daña a uno de los miembros de la familia.

8- a. *Carencia*: algo le falta a uno de los miembros de la familia.

9. *Mediación, momento de transición*: se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia; al héroe se le envía o se le deja partir.

10. *Principio de acción contraria*: el héroe-buscador decide actuar.

11. *Partida*: el héroe se va de casa.

12. *Primera función del donante*: el héroe sufre una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.

Reacción del héroe: el héroe

13. reacciona ante las acciones del donante.
14. *Recepción del objeto mágico*: el héroe dispone del objeto mágico.
Desplazamiento: el héroe es transportado, conducido o llevado
15. cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.
16. *Combate*: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
17. *Marca*: el héroe recibe una marca.
18. *Victoria*: el agresor es vencido.
19. *Reparación*: la fechoría inicial es reparada, o la carencia, colmada.
20. *La vuelta*: el héroe regresa.
21. *Persecución*: el héroe es

perseguido.

22. *Socorro*: el héroe es auxiliado.

Llegada de incógnito: el héroe

23. llega de incógnito a su casa o a la comarca.

Pretensiones engañosas: un falso

24. héroe reivindica algo que no le pertenece.

25. *Tarea difícil*: se propone al héroe una tarea difícil.

26. *Tarea cumplida*: la tarea es realizada.

27. *Reconocimiento*: el héroe es reconocido.

28. *Descubrimiento*: el falso héroe o el agresor queda desenmascarado.

Transfiguración: el héroe recibe

29. una nueva apariencia.

30. *Castigo*: el falso héroe o el agresor es castigado.

31. *Matrimonio*: el héroe se casa y asciende al trono.

Propp también se detuvo, aunque no con la misma minuciosidad con la que estudió las funciones, a observar los personajes de los cuentos, llegando a la conclusión de que había siete roles, siete personajes sobre los que descansaba el peso de todas las historias. Son los siguientes:

- *el héroe* o buscador (el protagonista o la protagonista)
- *el rey*, el que manda (el que tiene la autoridad)
- *la princesa* de quien está enamorado el héroe (la recompensa)

- *el falso héroe* (el que se aprovecha para sacar beneficios)
- *el agresor*, malvado o antagonista (el malo o la mala, así, sin más)
- *el donante* (un amigo o colaborador que ayuda al héroe)
- *el auxiliar mágico* (un objeto, consejo o habilidad que tiene el héroe)

Las funciones, a veces, se repiten mágicamente en grupos de tres (tres cabezas del dragón, tres parejas de persecución-socorro, tres tareas, tres años, tres princesas, tres preguntas, tres hermanos...). El tres es la expresión del sacrificio que precede a todo acto creador. Tres vueltas hay que dar a un lugar para desencantarlo y hay que atravesar tres puertas mágicas. Las hadas, las tres ancianas diosas, las tres *moirae* griegas tejen un hilo para cada persona: una lo empieza, otra lo continúa y la tercera lo corta en el momento de la muerte. A veces se designan como pasado, presente y futuro. El tres da lugar a un incremento de la dificultad (la tercera tarea es la más difícil, el tercer combate el más terrible) o a un resultado positivo tras dos negativos.

Propp analizó 31 funciones distintas, al margen de qué

personaje las realice, pero nunca se presentan todas ellas juntas en un mismo cuento. Con mucha frecuencia, las funciones van por pares; una desencadena una acción y la otra la cierra:

En el planteamiento de la historia,
• podríamos encontrar alguno de estos pares:

Prohibición (recae sobre el protagonista una prohibición) y
— *Transgresión* (el protagonista desobedece esa prohibición).

Interrogatorio (el agresor espía, hace preguntas y recoge datos) e
— *Información* (el agresor consigue informaciones sobre su víctima).

Engaño (el agresor trata de engañar a su víctima para apoderarse de algo
— suyo) y *Complicidad* (la víctima, sin

querer, se deja engañar y cae en la trampa de su enemigo).

En el nudo del cuento nos encontraremos con el par de funciones *Combate* y *Victoria* (el héroe protagonista se enfrenta al agresor y lo vence) o con *Tarea difícil* y *Tarea cumplida* (a nuestro héroe se le encarga una tarea que conseguirá finalmente realizar).

Al final, la función *Fechoría* (el protagonista, o alguien muy cercano a él, ha sido agredido) quedará compensada con la *Reparación* (la fechoría inicial es reparada y el agresor castigado).

UNA SUGERENCIA

Gianni Rodari, en su *Gramática de la fantasía*, sugiere un juego con las funciones de Propp para trabajar la creación

literaria: se escriben funciones detalladas en pequeñas fichas (una función en cada ficha), se barajan a modo de cartas y se sacan al azar cinco, siete... no más de diez funciones. A partir de ellas se elabora un relato. Es preferible, en esta ocasión, no usar argumentos ni personajes de resonancia infantil (este tema lo trataremos en el cap. 35). Aunque las funciones de Propp se hayan destilado a partir de cuentos maravillosos rusos, ahora conviene trastocar el espacio-tiempo y traerlas a un mundo más real y adulto.

CON VOZ PROPIA

Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» de Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

Roland BARTHES: *Introducción al análisis estructural del relato*

EJEMPLO

El niño al que se le murió el amigo

Una mañana se levantó y fue a buscar al amigo, al otro lado de la valla. Pero el amigo no estaba, y, cuando volvió, le dijo la madre: «El amigo se murió. Niño, no pienses más en él y busca otros para jugar.» El niño se sentó en el quicio de la puerta, con la cara entre las manos y los codos en las rodillas. «Él volverá», pensó. Porque no podía ser que allí estuviesen las canicas, el camión y la pistola de hojalata, y el reloj aquel que ya no andaba, y el amigo no viniese a buscarlos. [...] El niño se levantó del quicio y se fue en busca del amigo. [...] Pasó buscándole toda la noche. Y fue una larga noche casi blanca, que le llenó de polvo el traje y los zapatos. Cuando llegó el sol, el niño, que tenía sueño y sed, estiró los brazos, y pensó: «Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj que no anda no sirve para nada». Lo tiró todo al pozo, y volvió a la casa, con mucha hambre. La madre le abrió la puerta, y dijo: «Cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido.» Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.

Ana María MATUTE: *Los niños tontos*

CLAVES DE LECTURA

Ana María Matute cuenta la historia, casi telegráfica, de un niño al que se le murió su amigo. Pero todo el texto no es sino una larga metáfora del paso de la infancia a la edad adulta. Hay varios momentos, o funciones en el cuento:

1.El niño se entera de que su amigo ha muerto. Le han

quitado su infancia violentamente y antes de tiempo: es un niño de la posguerra (8-a. *Carencia*).

2. Se resiste a aceptarlo y no puede creerlo. Él es pequeño, y aún no le ha llegado la hora de dejar de ser niño (10. *Principio de acción contraria*).

3. Sale a buscar a su amigo llevando sus juguetes encima. Se empeña en seguir siendo niño, no quiere dejar de serlo todavía (11. *Partida*).

4. Pasa una larga noche buscándolo a solas. Pasan años, en la realidad, pero la noche en el cuento simboliza un largo tiempo de oscuridad. No lo encuentra. No hay lugar ni tiempo para la infancia en la posguerra, es una época demasiado dura también para los niños (16. *Combate*. El héroe se enfrenta a un poderoso enemigo: el paso del tiempo).

5. Tira los juguetes al pozo, porque los ve ridículos; ya no le hacen gracia los juegos de niño: ha dejado de serlo, aunque aún no lo sabe (19. *Reparación*).

6. Cansado, con hambre, sueño y sed, regresa a casa cuando ya es de día. Se da por vencido, ya no va a buscar más su infancia (20. *La vuelta*).

7. Su madre le dice que ha crecido mucho, y le compra un traje de hombre. Son los otros, la madre, los que perciben que definitivamente ha dejado de ser un niño (29. *Transfiguración*).

SE PARECE A...

Echar las cartas del tarot. Cada uno de los arcanos mayores y menores representados en los naipes encierra una simbología compleja y mítica. Al igual que las funciones de los cuentos tradicionales, esos significados son milenarios, enraizados en el inconsciente colectivo de los hombres. No son pocos los autores que han utilizado las cartas del tarot para construir historias, del mismo modo que la echadora de cartas reconstruye la historia personal pasada y futura de su cliente.

DISFRUTA LEYENDO

Augusto ROA BASTOS: *Hijo de hombre*

Antes de escribir *Yo, el supremo*, el paraguayo Roa Bastos escribió esta magnífica novela, parábola de la insurrección, el evangelio y la fuerza telúrica de los campesinos indígenas. Para los personajes, «el Cristo del cerrito había despertado en sus almas esa extraña creencia en un redentor harapiento como ellos, y que como ellos era continuamente burlado, escarnecido y muerto, desde que el mundo era mundo. Una creencia que en sí misma significaba una inversión de la fe, un permanente conato de insurrección.»

PONTE A ESCRIBIR

Un relato que no sea infantil siguiendo algunos pares de funciones de Propp, así como sus personajes. Utiliza por lo menos cuatro o cinco pares de funciones, elabora un pequeño guión y concreta la historia: no la dejes en lo abstracto (a los personajes bautízalos, caracterízalos y

muévelos por espacios físicos reales). Cambia todo lo que quieras para alejarte de los cuentos infantiles: *el rey* es un comisario, un padre o el director de un banco; *la princesa* es una vecina amiga o el amor por la música; *el héroe* puedes ser tú, un perro pastor alemán, un ciego o dos hermanas gemelas, etc.

BIBLIOGRAFÍA

Vladimir PROPP: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987

Desde 1928, el estudio de las distintas formas del cuento realizado por Vladimir Propp a partir de la revisión exhaustiva de cien cuentos de hadas pertenecientes al folclore ruso ha servido para el análisis e interpretación estructural de los textos literarios. Aunque otros autores hayan pretendido aumentar o corregir la fórmula de identificación de funciones y roles de Propp, su *Morfología del cuento* es de consulta obligada.

RESUMEN

Las 31 funciones estudiadas por Vladimir Propp marcan el hilo argumental al que se sujetan todos los cuentos maravillosos, y sirven para la concepción y análisis de textos literarios muy diversos.

Las funciones son acciones, sucesos, movimientos o escenas que marcan
2. decisivamente el desarrollo de un relato, aunque no siempre se presentan en su totalidad.

Las funciones suelen tener efectos
3. complementarios o de causa-efecto: una abre y la otra cierra el episodio.

La observación de Propp le permitió
4. concluir que existen también siete roles o personajes claves para la construcción de las historias.

Más que fijar definitivamente las formas del cuento maravilloso, Propp
5. establece la génesis del cuento. Su aplicación es otro de los recursos de la creatividad literaria que aquí te proponemos para empezar a escribir.

9 El monólogo interior

Un *diálogo* es un intercambio de palabras entre dos o más personas. Un *monólogo* (*mono* = uno, *logos* = palabra) es un soliloquio: alguien que habla solo o consigo mismo. En un *monólogo interior* no habla nadie: son pensamientos, caóticos y dispersos, los que tenemos que describir.

Para muchas personas es casi imposible escribir un *monólogo interior* lo bastante caótico como para que parezca eso: un *monólogo interior*. Este capítulo está diseñado para romper moldes, límites y el excesivo raciocinio. Es un paseo, en el mejor de los casos, por las asociaciones libres y el inconsciente.

El *monólogo interior* no es una invención literaria, sino algo que nos sucede a todos los humanos. El cerebro nunca deja de trabajar (ni en sueños), y está permanentemente «hablando», sin posibilidad de hacerlo callar ni un instante. Y es precisamente en los momentos de mayor cansancio o de menor concentración (viajando en coche, tomando el sol en la playa o cuando nos dejamos caer en un sillón a la vuelta del trabajo por unos minutos) cuando vemos con mayor claridad que nuestro cerebro se dispara y comienza su

«monólogo» inacabable. Lo que sí ha inventado el siglo XX, gracias sobre todo a James Joyce en el *Ulises*, aunque Dujardin lo usara poco antes en *Han cortado los laureles*, es la técnica literaria del *monólogo interior*; la traducción (más o menos fiel) del pensamiento que no tiene palabras a la letra escrita; el lenguaje, la sintaxis (o su ausencia) y el tono que más se acerca al pensamiento desordenado del *monólogo interior*.

Si para muchas personas leer este tipo de monólogo resulta inquietante o incómodo, mucho más lo es el hecho de escribirlo. Hay un bloqueo frecuente para escribir frases sin sentido, sin explicaciones y carentes de lógica racional. Digo lógica racional porque lógica sí que tienen, pero irracional. Escribir un *monólogo interior* es darse un paseo por el lado más desconocido e inhóspito de la mente. En un *monólogo interior* habla (pretendemos que hable) la parte más inconsciente de nuestro cerebro; no ya la que ocultamos, sino la que ni siquiera conocemos o queremos reconocer.

En realidad, todos los procesos creativos necesitan poner en contacto nuestro cerebro más consciente con el inconsciente. Esto sucede más en el caso de la poesía y menos en el del ensayo, porque para todo hay gradaciones, pero cualquier compositor, pintor o escritor sabe que para crear necesita dominar algunos recursos técnicos musicales, cromáticos o gramaticales, dejarlos en un olvido aparente durante el proceso de la creación y escuchar atentamente lo

que alguien o algo (las musas, el inconsciente, la inspiración, Dios o la energía cósmica) le dictan. El propio artista se sorprende muchas veces de lo que está creando, pero mantiene un pacto de no agresión consigo mismo, encierra al crítico en un armario durante unas horas y da vía libre a la creatividad. Sin ese recurso, sin esa ayuda desconocida, que viene de una región húmeda y oscura, innombrada, y solo atisbada levemente a través del psicoanálisis, no existirían obras de arte de ningún tipo.

El *monólogo interior* es un viaje por ese territorio inexplorado que guarda infinitos secretos y tesoros. Conviene, pues, darse una vuelta de vez en cuando por ese continente virgen, verdadera patria de todos los sueños y todas las musas. Si perdemos el miedo a explorar, a deformar la sintaxis, a escribir lo que no comprendemos, a dejar respirar durante unos minutos a lo irracional, lo ilógico, lo incoherente y lo disparatado, estaremos en condiciones de establecer unos vínculos más frecuentes con la inspiración y las musas, se llamen como se llamen. Es un ejercicio de salud mental, entre otras cosas. Y eso por no hablar de los últimos descubrimientos de la neuropsicología y de los comportamientos de los diferentes hemisferios del cerebro, que no hacen sino confirmar lo que ya intuían los artistas. Así pues, el *monólogo interior* tiene mucho que ver con:

Las asociaciones libres de ideas y

- palabras.

- Los sueños, el inconsciente.

El fluir de la conciencia: pensamiento

- puro, sin palabras, sin control, sin censura.

La escritura automática: escribir sin

- parar todo lo que estás pensando al mismo tiempo que escribes.

No es necesario haber leído el *Ulises* de Joyce para entender y practicar el *monólogo interior*. La mayoría de los escritores no lo han leído nunca (aunque no lo reconozcan), y ello no les impide escribir de cuando en cuando un *monólogo interior*, porque si no ha sido a través de Joyce, habrá sido a través de cualquier otro escritor o escritora de los cientos que han practicado eventualmente esta técnica: Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Virginia Woolf, Samuel Beckett, William Faulkner, Julián Ríos, Albert Cohen, Miguel Delibes... La lista es tan interminable que podemos encontrar autores incluso dentro de la literatura infantil.

Según Juan Luis Suárez Granda, las funciones estilísticas del *monólogo interior* pueden formularse así:

Aumento de la verosimilitud del relato, contribuyendo a dar mayor

- ilusión de verdad al ser los propios personajes los que hablan con el lector, sin la mediación del autor.

Enriquecimiento de registros lingüísticos, ya que cada personaje expresa sus ideas con su lenguaje o

- idiolecto, pudiendo captarse así sus peculiaridades culturales, su idiosincrasia, etc.

Enriquecimiento de los puntos de vista novelescos, y al autor se unen, desde ópticas diferentes, todos los

- personajes, que observan la realidad desde su óptica personal. Es decir, el *monólogo interior* propicia el perspectivismo.

El personaje se presenta a sí mismo por lo que piensa, por cómo cuenta • unos hechos, y, de paso, refleja datos sobre su extracción social, hábitos mentales, etc.

Al escribir un *monólogo interior* (nuestro o de uno de nuestros personajes) estamos ahondando en la parte más profunda, enigmática y verdadera del espíritu. El personaje (o nosotros, si lo conseguimos hacer) se muestra directamente con toda su complejidad y sus contradicciones, y su voz adquiere el verdadero tono de su esencia. Hay autores que buscan durante años un tono apropiado para contar una historia, o para dar voz a un personaje, o para tener una voz propia que los distinga de los demás autores, y el *monólogo interior* puede servir para encontrar ese tono esquivo que se resiste a mostrarse, a dejarse ver a la luz de la conciencia.

UNA SUGERENCIA

Cuando escribas un *monólogo interior*, procura evitar las explicaciones, las descripciones y la narración de movimientos. Uno no piensa: «Han llamado al timbre. Me levanto del sofá verde y voy hacia la puerta. La abro. Es Isa. ¿Cómo estás, Isa? Me dice que está bien. Me da dos besos. Le digo que pase. Encoge los hombros y entra». Sino más

bien cosas así: «La lluvia cae, sigue cayendo, tengo hambre, y ahora el maldito timbre, pues me da igual, ¿quién será?, estoy harta de tanta lluvia, no quiero moverme, llueve, el timbre sigue sonando, qué pesado».

No es infrecuente que en esas asociaciones libres, sin censura, surjan imágenes violentas o irreverentes, unidas a un vocabulario soez. Es un signo de ruptura de la censura, inherente al ejercicio, y no de patologías perversas ni de mentalidades obscenas.

CON VOZ PROPIA

En la narrativa, el *monólogo interior* se puede decir que adquiere carta de naturaleza con Joyce, si bien en novelistas anteriores encontramos ya prefigurado este procedimiento: estilo indirecto libre¹ en Flaubert, en Clarín —en *La regenta*, por ejemplo, y en el cuento «Mi entierro (discurso de un loco)»—, en Galdós; pero será en el *Ulises* (1922) de Joyce donde el monólogo interior alcance la consideración de procedimiento narrativo típico de la narrativa contemporánea. Autores como el propio James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos, William Faulkner, Samuel Beckett o Alain Robbe-Grillet han hecho del *monólogo interior* un recurso que ya puede considerarse clásico y de definitiva incorporación a la gama de procedimientos narrativos de la novela.

Juan Luis SUÁREZ GRANDA: *Guía de lectura de Tiempo de silencio*

¹ Técnica literaria que se utiliza para reproducir los pensamientos del personaje sin indicaciones del tipo: *pensó, se dijo, se preguntó...*

EJEMPLO

Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la maté. ¿Por qué? ¿Por qué? Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui.

No pensar. No pensar. No pienses. No pienses en nada. Tranquilo, estoy tranquilo. No me pasa nada. Estoy tranquilo así. Me quedo así quieto. Estoy esperando. No tengo que pensar. No me pasa nada. Estoy así tranquilo, el tiempo pasa y yo estoy tranquilo porque no pienso en nada. Es cuestión de aprender a no pensar en nada, de fijar la mirada en la pared, de hacer otro dibujo con el hierrecito del zapato, un dibujo cualquiera, no tiene que ser una muchacha, puedes hacer un dibujo distinto aunque siempre hayas dibujado mal. Tienes libertad para elegir el dibujo que tú quieres hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bien hacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cada siete días una raya más larga, porque eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras y nadie te lo puede impedir... ¡Imbécil!

Luis MARTÍN SANTOS: *Tiempo de silencio*

CLAVES DE LECTURA

Las ideas dentro de la cabeza jamás enmudecen, y menos

cuando son obsesivas. En la escena final de *Tiempo de silencio* hay una voz insistente que retumba y aturde. Por eso no hay silencio total. Siempre escuchas algo: a ti mismo. Aunque quieras no pensar y desesperadamente busques la manera de desoír ese murmullo, siempre está allí.

La incoherencia mental se refleja artificialmente en la escritura a través de una repetitiva utilización de los puntos, con frases brevísimas, consistentes a veces en una sola palabra (como en el caso de Martín Santos que tienes en el ejemplo); o por el camino inverso: ausencia total de puntuación, flujo de palabras sin fin.

SE PARECE A...

Un cuadro abstracto: las imágenes no están bien definidas, es incomprendible desde un punto de vista lógico o racional. El cuadro abstracto (y el *monólogo interior*) debe ser visto como cúmulo de sensaciones en estado primario. Como una estilización última del pensamiento del artista. Como un producto del inconsciente sin premeditación ni análisis.

DISFRUTA LEYENDO

Virginia WOOLF: *Las olas*

Esta escritora es una de las maestras del *monólogo interior*. A pesar de tener una personalidad depresiva que la conduciría al suicidio a los 59 años de edad, la inglesa Virginia Woolf legó a la literatura moderna esta pieza llena de lucidez que reflejó la verdadera esencia de la mujer en busca de su independencia en la época victoriana. No parece que

las cosas hayan cambiado tanto hoy día, al menos en lo fundamental.

PONTE A ESCRIBIR

Puedes intentar escribir un *monólogo interior* tuyo o el de uno que no seas tú (un alumno durante un examen, un loco en su celda, un actor en su camerino). Busca cuatro o cinco obsesiones a las que volver una y otra vez, y escribe en primera persona. No expliques por qué escribes esto o aquello. Procura reflejar el caos del pensamiento y no ser demasiado comprensible. Pero primero relájate, pon la mente en blanco, déjate invadir por cualquier tipo de pensamiento, saltando de uno a otro, e intenta plasmar ese caos en el papel. No te preocupes por construir frases enteras y que se entiendan. No intentes explicar lo que escribes. No seas coherente. Y, por esta vez, ni siquiera respetes las leyes de la sintaxis.

BIBLIOGRAFÍA

Ernesto SÁBATO: *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1987

Para el escritor argentino Ernesto Sábato, «la literatura no es ni un pasatiempo ni una evasión, sino una forma —quizá la más completa y profunda— de examinar la condición humana». Sábato reconoce en este ensayo que al escritor lo acechan siempre los fantasmas a través de preguntas incesantes que se hace a sí mismo: «¿Por qué escribo?, ¿para quién escribo?, ¿sobre qué escribo?»

RESUMEN

La voz interior siempre está hablando. Regaña, alerta, increpa, felicita o discute. No calla jamás.

Llevar al papel el dictado de la voz interior debe reflejar el caos de los pensamientos y el desorden de las ideas.

La escritura del *monólogo interior* revela al ser que habita en el inconsciente y que funciona como disparador de la inventiva, la imaginación y la autocrítica.

La práctica del *monólogo interior* permite establecer el vínculo entre la imaginación, que actúa como motor, y la creatividad, que guía el vehículo de la construcción literaria hacia la

búsqueda de un tono narrativo auténtico y veraz.

5. Al escribir un monólogo interior debes tratar de que suene real, y para ello necesitas romper las reglas sintácticas, evitar explicaciones y generar cierto caos entrecruzando pensamientos dispersos.

10 El cerebro creador

En 1981, Roger W. Sperry recibió el premio Nobel de Medicina por sus hallazgos relacionados con el funcionamiento especializado de los dos hemisferios cerebrales. A partir de ese momento se desató una cadena de descubrimientos sobre el cerebro y el funcionamiento de cada una de sus partes.

Se calcula que en el cerebro humano hay cerca de 10000 millones de neuronas, y el número de conexiones posibles es de 10 elevado a 800 (un 10 seguido de 800 ceros). En cambio, el número de átomos que los astrofísicos calculan para todo el universo es de 10 elevado a 100 átomos. Muchísimo menos que las posibles conexiones neuronales del cerebro humano. No hace falta hacer viajes interestelares para descubrir otros universos, porque dentro de nuestro cerebro existen infinidad de mundos que aún están por descubrir.

Se sabe ya, eso sí, que los dos hemisferios se reparten las tareas, y que al mismo tiempo se complementan. El proceso de escritura necesita del hemisferio derecho y del izquierdo; y, al mismo tiempo, precisa del sistema límbico (procesa las emociones y los sentimientos) y del córtex (capa más externa

del cerebro, que controla la función del razonamiento). Pero todo ello en fases sucesivas, como si fuera una carrera de relevos, donde los participantes se van pasando el testigo en distintas fases.

Las grandes agencias creativas saben bien cómo utilizar todos estos descubrimientos.

El proceso de creación, en cuatro fases, puede seguir esta ruta:

Empieza en el sistema límbico derecho, donde hace un plano de la situación. Son procesos que tienen

1. que ver con experimentar y ver. El límbico derecho rige las emociones, los contactos humanos, el simbolismo y la espiritualidad.

Continúa en el córtex derecho, donde toma conciencia del problema. Es el momento de imaginar y

2. conceptualizar. El córtex rige los procesos de síntesis, globalización,

conceptualización, simultaneidad, visualización y sentido artístico.

3. El tercer paso se sitúa en el córtex izquierdo, donde hay capacidad para juzgar y decidir. Es el momento de la resolución. El córtex izquierdo es analítico y lógico, orientado hacia la razón y las cifras.

4. La cuarta fase, del sistema límbico izquierdo, recopila la información. Es el momento de organizar y actuar. Rige el orden, lo lineal, la planificación y la conservación.

La zona derecha del cerebro controla la mano izquierda. Puede hacer varias cosas a la vez. Trabaja con elementos complejos, reconoce la suma de elementos de una totalidad (como por ejemplo el rostro de una persona). Funciona de manera analógica y establece semejanzas y correspondencias entre elementos aparentemente inconexos. El hemisferio derecho tiene una sintaxis pobre, pero es muy

sensible a la función poética a las connotaciones, a las asociaciones y a la sonoridad y poder de evocación de las palabras. Es capaz también de distinguir matices, estados de ánimo y todo lo cualitativo en general. Tiene memoria visual, incluso para recoger emociones y recordar imágenes complejas. Produce un pensamiento espacial.

En cambio, el hemisferio izquierdo, el de la mano derecha, solo es capaz de hacer una cosa a la vez. Trabaja de manera secuencial y analiza los detalles uno a uno. Es un cerebro lógico, capaz de deducir relaciones de causa-efecto. Recoge información neutra y establece distinciones. Domina la sintaxis, es charlatán y puede recordar largas secuencias de números o palabras. Utiliza las palabras según su significado preciso, denotativo. Produce un pensamiento lineal.

A partir de estos descubrimientos se han desarrollado una serie de estrategias para potenciar la creatividad. Todas ellas se basan en la certeza de que, cuando los dos hemisferios trabajan juntos sin obstruir el camino al otro, y sin intentar usurpar las funciones que corresponden a cada uno de ellos, el producto resultante es mucho más rico e imaginativo.

Pero el pensador creativo no es consciente de cada uno de los pasos del proceso, ni mucho menos de las funciones que controla cada uno de sus hemisferios cerebrales. Sin embargo, y para comprenderlos mejor, sí puede estar atento a los distintos papeles que adopta al crear y que resultan de las funciones antes anotadas, según Roger von Oech:

1. Explorador: ávido de experiencias y sensaciones nuevas.
2. Artista: capaz de transformar y de otorgar nuevos significados a sus realidades y a las palabras que emplea para traducirlas.
3. Juez: analítico, consecuente, coherente y crítico.
4. Guerrero: listo para emprender el camino creativo.

El diálogo entre estos actores se basa tanto en la descripción objetiva, que procede del cerebro izquierdo, en donde habitan el explorador y el juez, como en la descripción emotiva, surgida en el cerebro derecho, en el que conviven el artista y el guerrero.

Dos de los mejores sistemas para desarrollar una idea (para un artículo, un cuento, una charla o una novela) son los *globos expansivos* y las *constelaciones de palabras*, porque con ellos las palabras, del hemisferio izquierdo, se ponen en contacto con la visión espacial, del hemisferio

derecho.

El método para llenar de ideas los *globos expansivos* es el siguiente:

En el centro de una hoja de papel anotamos una palabra o una frase que resuma el tema del que queremos escribir. Por ejemplo: *retrato de un inmigrante sin papeles*. Lo rodeamos con un círculo, y a partir del círculo, centrándonos en la idea del emigrante sin papeles, escribimos una serie de palabras o comienzos de frases relacionadas con el tema. Por ejemplo: *ONG, interculturalidad, integración, acogida, xenofobia, desarraigo, esperanzas, añoranza...* Cada una de esas palabras se rodea con un nuevo círculo y se conecta de modo radial con la palabra central: *retrato de un inmigrante sin papeles*. Cada uno de esos nuevos globos puede volver a expandirse. A partir de *ONG*, por ejemplo, podemos anotar *solidaridad, voluntariado, humanidad...* Y así vamos llenando toda la hoja. Si es preciso, podemos utilizar varias hojas, escribiendo ideas sin censura y sin saber aún cuáles vamos a utilizar. Finalmente tendremos un mapa visual del tema, facilitado por el hemisferio derecho, que posteriormente habrá de pasar al hemisferio izquierdo en el momento de la escritura lineal y sucesiva.

Las *constelaciones de palabras* se elaboran de la siguiente manera:

Escribe en el centro de una hoja en blanco un tema con el que quieras trabajar. Por ejemplo: *un concierto de Joaquín*

Sabina. Rodéalo con un círculo. Haz otro círculo concéntrico un poco más grande que englobe al primero, y divide el anillo en cinco sectores. En cada sector escribe sucesivamente: *vista*, *oído*, *olfato*, *tacto* y *gusto*. Escribe las sensaciones perceptibles con cada uno de los sentidos que se pueden captar en el concierto de Sabina (*olfato*: el perfume de Cecilia, el humo del tabaco...). No basta con nombrar los espacios o con describir los comportamientos: hay que buscar la sinestesia y atreverse a unir las sensaciones aunque procedan de diferentes sentidos. Con todos estos datos ya puedes construir una escena o una historia bien ambientada en un espacio definido.

UNA SUGERENCIA

Practica ejercicios con los *globos expansivos* y las *constelaciones de palabras*; puedes utilizar varias hojas y escribir ideas sin censura sin saber cuáles vas a utilizar y cuáles vas a desechar. No rechaces ningún pensamiento, ninguna palabra, ninguna sensación: piensa, inventa, interpreta, recrea, intuye, traduce, idealiza. Abastécete de todo lo que te transmitan tus sentidos sobre lo que imagines que puede relacionarse con el tema. Acude a los diccionarios, busca sinónimos, antónimos e ideas afines. Ponte los zapatos de quien estaría en la situación o en el lugar que quieres describir. Sé flexible con tu mente y presiona el acelerador de la imaginación. No frenes: puedes estrellarte con una buena historia.

CON VOZ PROPIA

Hemos de revisar completamente nuestra imagen del hemisferio derecho. La doctrina neurológica clásica, que postulaba la predominancia sistemática de un lado con un hemisferio menor y un hemisferio mayor, tiene que ser reemplazada por la de una especialización bilateral. Lo que pretendo subrayar aquí es que nuestro sistema educativo y nuestra sociedad moderna atestiguan, de una manera general, un favoritismo a favor de una mitad en detrimento de la otra mitad. En nuestro sistema escolar actual, el hemisferio menor del cerebro no recibe más que un mínimo estricto de educación formal. Nada que pueda compararse a lo que hacemos para formar el hemisferio izquierdo.

Roger W. SPERRY, en *Escritura creativa*, de Timbal-Duclaux

EJEMPLO

Todos somos «genios». Es absolutamente preciso desmitificar la noción de genio. Como lo muestra la escritora Dorotea Brande, comoquiera que seamos, hay en todos nosotros una profunda *parte de genio*. Las personas corrientes comunican poco con esa parte, o mal, o muy raramente. Los «genios» son sencillamente personas que, como consecuencia de un feliz azar y de una atenta observación de sí mismos, han tomado la costumbre de «conectar con esta parte» y de confiar en ella. Eso es todo, pero es mucho...

Esta opinión es confirmada por los especialistas de la

creatividad, que afirman que, en diversos grados, todos nosotros somos creativos que nos ignoramos. Una persona no creativa no es, de hecho, más que una persona que no sabe «conectar» con sus recursos creativos. Los seminarios de creatividad enseñan justamente técnicas que permitan realizar y mantener esta conexión, esta comunicación entre nosotros y nosotros mismos: nuestros cuatro cerebros.

Louis TIMBAL-DUCLAUX: *Escritura creativa*

CLAVES DE LECTURA

En muchas situaciones habremos constatado nuestra capacidad para generar respuestas oportunas y viables. Podemos desarrollar todas nuestras destrezas cuando nos lo proponemos de verdad. Para establecer la conexión con las facultades creativas debemos ir más allá de la actitud visceral. No se trata de experimentar con los estados de ánimo, para sentirnos más o menos creativos, más o menos motivados para hacer las cosas, sino de potenciar nuestros recursos para convertirlos en destrezas. Nuestros cuatro cerebros (límbico derecho, límbico izquierdo, córtex derecho y córtex izquierdo) lo proveen todo: lógica, racionalidad, emotividad, perceptividad, capacidad de síntesis, de juicio, de organización y de ejecución.

SE PARECE A...

Ilustrar un libro. El dibujante o ilustrador tendrá primero que interpretar la información del texto a través de la lectura de las palabras e intenciones del autor. Allí actuará su

hemisferio izquierdo, capaz de reconocer el lenguaje y de establecer asociaciones con el mensaje que el texto le transmite. Para convertir el texto en imágenes, la información pasará al hemisferio derecho, en donde será reinterpretado. El ilustrador entonces establecerá semejanzas y diferencias entre las imágenes que le evocan las palabras y las que se han formado en su cabeza.

DISFRUTA LEYENDO

Jorge AMADO: *Gabriela, clavo y canela*

Antes de *Gabriela, clavo y canela*, Amado se había dado a conocer desde su Brasil natal como un portavoz de las causas sociales y políticas de los movimientos revolucionarios que se gestaron en los años treinta. Una escritura marcada por su compromiso y sus creencias, que luego enriqueció con esta historia de amor que se desarrolla en Bahía, y en la que Gabriela personifica la sensualidad y el apego a las costumbres brasileñas.

PONTE A ESCRIBIR

Gobos expansivos y constelaciones de palabras. Primero selecciona el tema del que quieres escribir: tu tío Luis, un desencuentro amoroso, la biografía de Antonio Machado o la muerte de tu gata, por ejemplo. Ponlo en el centro de una hoja y rodéalo con un círculo. Dibuja nuevos círculos referidos al tiempo, a otros personajes, circunstancias, espacio, escenas... Sigue multiplicando los globos, y usa varias hojas si es preciso. Utiliza nombres propios.

En otra hoja haz la constelación de palabras con todos los sentidos físicos y la sinestesia. Escribe también alguna que otra sensación absurda.

Con todos esos mapas a la vista, empieza un relato.

BIBLIOGRAFÍA

Louis TIMBAL-DUCLAUX: *Escritura creativa*, Madrid, Edaf, 1993

Para superar las dificultades (materiales, psicológicas y neurológicas) que encuentran todos los que escriben, Timbal-Duclaux propone cinco maneras de emprender bien la tarea. Así, a partir de la revisión de los estudios sobre fisiología cerebral que le sirven de marco referencial, el autor francés enseña a aplicar los métodos de escritura creativa, como las constelaciones, los esquemas y tablas, la escritura rápida automática, los derivados y los cuestionarios creativos.

RESUMEN

El proceso creativo es el resultado de la conjugación de funciones que
1. corresponden a cada uno de los dos hemisferios en los que se divide el cerebro.

La dominancia de uno de los dos

2. hemisferios cerebrales determina las diferencias psicológicas entre los seres humanos.

La intervención alternada de los dos hemisferios facilita el proceso

3. creativo y dispone al crítico que, a continuación, se encarga de la corrección.

Tanto los *globos expansivos* como las *constelaciones de palabras* son

4. métodos para la asociación libre de palabras y la generación de nuevas ideas.

En la práctica de estas técnicas es fundamental no detenerse, no perder la concentración: solo escribir todo

5. lo que llegue a la mente para luego ordenar las ideas y planificar una

trama.

11 La memoria literaria

Los recuerdos, no solo de lo vivido, sino también de lo leído o escuchado, son nutrientes básicos de la escritura de ficción. Para José Luis Sampedro, «un escritor es un minero de sí mismo», y cada día debe «bajar» a la mina en busca de materia prima, en busca de carburante para alimentar sus historias.

No se trata tanto de las biografías (propias o ajenas) ni del recuerdo de lo leído a lo que queremos referirnos con eso de «memoria literaria», aunque ambas cosas participan en el hecho. Más bien nos referimos al texto escrito que, por una parte, es de inequívoca ficción literaria, con personajes, sucesos y desarrollos inventados, y por otra tiene claros referentes en la historia personal vivida, leída o imaginada por su autor. Son historias inventadas, sin duda, pero que están llenas de elementos autobiográficos, que se sustentan en vivencias reales.

Todos los escritores de ficción se nutren de las experiencias vividas en la realidad, de las sensaciones experimentadas, y

las transmiten a sus personajes para darles vida, credibilidad y autenticidad. Ese es el arte de escribir, de dar vida en transfusión de sangre directa a los personajes.

Cuando en los *Juegos de la edad tardía* Landero cuenta sus historias del niño recién llegado a Madrid desde Extremadura, a principio de los años sesenta, nos queda la sospecha razonable de que hay mucho de autobiográfico en lo que nos está contando. Si conocemos a Almudena Grandes en persona, nos parece sospechosamente similar a la Malena que tiene nombre de tango, por edad, modo de pensar, barrio de infancia y hasta formación académica. Y es que son muy parecidas, pero no tanto. Fue otra especialidad en la Facultad de Letras la que cursó Almudena, que, por otra parte, nunca tuvo una hermana gemela. La historia se parece en las sensaciones vividas, no en las anécdotas concretas. Podríamos seguir con las historias de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, o *Tiempo de guerras perdidas*, de Caballero Bonald. La memoria es el componente esencial de la creación literaria para todos ellos, pero no la utilizan como una apisonadora, como un corsé del que no pueden liberarse, sino como fuente de alimentación.

En *Sefarad*, su novela de novelas, Antonio Muñoz Molina retrata su exilio de Úbeda en un personaje anónimo cuya historia se entrelaza con la de perseguidos y exiliados reales del siglo XX como Franz Kafka, Walter Benjamin... Su narración tiene el poder de no despojar a los protagonistas

de sus historias personales, sino que, por el contrario, gracias a que su memoria solo interviene como descriptora, los deja atesorarlas y preservarlas. El tren, símbolo de las ansias juveniles de libertad de Muñoz Molina, establece la unidad narrativa de una novela sobre el viaje hacia la búsqueda de identidad, de arraigo, de una tierra prometida. Eso es *Sefarad*, que designa en hebreo a la península Ibérica, y un tratado en el que Muñoz Molina, con plena libertad y soberanía, cuenta con todo lujo de detalles el proceso de la confección literaria, gracias también a su buena memoria.

Tratar de escribir una biografía personal fidedigna es normalmente tan difícil como evitar autobiografiarse en cualquier historia de ficción que se escriba. Si estamos narrando una escena en la que un neptuniano baja de su nave espacial a través de una escalera, en nuestra imaginación esa escalera se parecerá sospechosamente a una escalera que subíamos y bajábamos con frecuencia en nuestra infancia; y el carácter agrio del comandante Khan-Lu, de la flota interestelar, al de nuestro profesor de matemáticas de sexto curso. Es inevitable. La memoria personal alimenta nuestros relatos hasta en los detalles más pequeños. La mayoría de los escritores rehúyen la autobiografía directa porque, entre otras cosas, la destilan lentamente a través de todos sus textos. Puede resultar más fácil la reinvencción de ese pasado, en el que abundan los

primeros recuerdos de la infancia, los hechos que marcaron la adolescencia y el tránsito hacia la madurez, si se les atribuye a personajes concebidos en el mundo de la ficción, en otro tiempo y lugar. El escritor, como el pueblo sin memoria, está condenado a repetir su pasado.

Pero lo que el escritor debe evitar a toda costa es la imposición de la memoria selectiva en la que, entre los valles de lo más atractivo, se forman las lagunas del pensamiento en las que naufragan los detalles más significativos. Su tarea es entrenar la memoria para capturar desde lo monumental hasta lo microscópico, desde lo palpable hasta lo etéreo, desde lo trascendental hasta lo banal. A la hora de escribir, sí es necesario el tamiz y la selección de todos los recuerdos para quedarse con los momentos que definen con más claridad la esencia de lo vivido. La memoria fragmenta la historia, la ficción puede unir esos pedazos.

La memoria sensorial (visual, olfativa, táctil, auditiva) debe reforzarse con una buena dosis de evocación para hacer posible la representación de los recuerdos en la mente a través de imágenes concretas. Es este un terreno fértil en el que germinan las ideas y, con algo de dedicación al uso de las técnicas y recursos, las historias.

Para que una escena cobre vida en el papel, pues, hay que recurrir en buena parte a nuestra memoria personal, no importa si esa escena transcurre en el antiguo Egipto o bajo el océano Atlántico en el siglo XXIV. Lo que importa de

verdad es que, a través de la escena, la historia que estamos narrando avanza y que al mismo tiempo define a los personajes que en ella intervienen. El desarrollo de una historia exige ser narrada a través de escenas, de secuencias, como en el cine. Las generalizaciones suelen ser una solución torpe, cómoda y antiliteraria. No deja de ser significativo que el verbo «recordar» proceda del latín *re* (volver a hacer algo) + *cor, cordis* (corazón), es decir, volver a vivir algo a través del corazón. Eso es escribir.

¿Por qué es tan difícil escribir una autobiografía? Cualquiera que lo haya intentado lo sabe. Es más difícil que escribir una historia totalmente imaginada (aunque ese «totalmente» haya que ponerlo entre comillas, tal y como veíamos antes). Y es más difícil porque la realidad de los hechos vividos habitualmente nos impide manipularlos para convertirlos en realidad literaria. Solemos tener reparos a la hora de falsear los hechos, aunque el objetivo de esa falsificación aparente sea precisamente el de ser fieles al espíritu de la historia real, que no a la letra, de los hechos ciertos. Hay que tomar los hechos de la vida cotidiana, hechos vividos, leídos, narrados o imaginados, y transformarlos en materia literaria. En ese proceso, la anécdota primitiva debe perder la literalidad. La memoria es un elemento nutriente, como dijimos al principio, pero finalmente no puede abarcarlo todo. Y allá donde la memoria no alcanza, la imaginación cumple el papel de enriquecer y salpimentar lo real. No

importa que la historia que se narra ahora haya sido históricamente cierta en el pasado, sino que la sensación que deje al leerla sea hermana gemela, análoga sentimentalmente a la que le sirvió de base. Esa es la auténtica realidad literaria, no la pretendida traducción literal de lo que pasó hace algún tiempo.

UNA SUGERENCIA

Cuando escribas una anécdota que te sucedió hace años (muchos o pocos, tanto da) procura ser fiel a la esencia de lo ocurrido, a las sensaciones, al ambiente... Pero, al mismo tiempo, cambia algunos datos biográficos: imagina que tu abuela vive contigo, ten un perro, cambia de sexo, circula en moto, engorda o adelgaza quince kilos, cambia de nacionalidad, cástate (si no lo estás), búscate otra profesión y otro barrio donde vivir... No todo a la vez, sino solo uno o dos rasgos diferentes.

CON VOZ PROPIA

En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado, según los principios de selección y combinación. [...] La memoria común inventa, selecciona y combina, y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino:

dentro de todos nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada.

Antonio MUÑOZ MOLINA: *La realidad de la ficción*

EJEMPLO

Cumplió los siete años. Y un día en la escuela, don Fermín le preguntó desde su montura: «¡A ver, Albacete!, ¿qué cosa grande es Dios?» Manuel no lo sabía pero vio a un compañero que, por entre las patas del caballo, empezó a hacerle señas. Fingía que fumaba un puro, exagerando el gesto como si fuese un banquero o un apoderado taurino. Entonces cayó en la cuenta. «Dios es el Espíritu Puro», proclamó. Y don Fermín le dijo: «Muy bien. Y, en premio, vas a elegir la ciudad que prefieras ser.» Manuel bajó la cabeza y susurró: «El País de Maricastaña, don Fermín, ésa es la ciudad que yo quiero ser.» Él entonces encabritó al caballo y montó en cólera: «¡Con España no hay bromas que valgan, rufián!», gritó, dándole con la vara de olivo. «¡En adelante, en castigo por tu cosmopolitismo, y ya para todo el curso, serás sólo Alburquerque!»

Y desde entonces, la niña Alicia se burlaba todavía más de él. Pero luego se vino a Madrid, pasaron los años y hoy Manuel sabe que era entonces, en la infancia, cuando vivía realmente en un país lejano, lleno de maravillas que no supo ver hasta que la nostalgia se lo ofreció en la lejanía, convertido ya en materia poética. Y de ese modo fue como,

queriendo ser Maricastaña, llegó a ser simplemente Albuquerque.

Luis LANDERO: *Entre líneas*

CLAVES DE LECTURA

Landero dice, refiriéndose a la escena anterior: «Acuérdate de que vives en un país lejano.» Maricastaña sería ese país de maravillas en el que Landero, convertido en el pequeño Manuel Pérez Aguado, habría querido crecer. Su profesor, don Fermín, tiene la autoridad de un jinete sobre su caballo y toma la lección desde su montura. Llama a sus alumnos por los nombres de ciudades que él mismo clasifica. De esta manera, Manuel pasa de ser Albacete a ser Albuquerque, mientras anhela ser Maricastaña. Y solo Landero sabe que el pequeño Manuel eludió su propio mundo para luego añorarlo con el correr de los años.

SE PARECE A.

Un reencuentro con antiguos compañeros y compañeras de clase. A pesar de haber pasado juntos por las mismas aulas, de haber asistido a las mismas sesiones con los mismos profesores y de haber seguido los mismos horarios por meses y hasta por años, cada uno sacará de su memoria recuerdos y anécdotas de los que tú no tenías ni la más remota idea, no eres capaz de recordar o ni siquiera imaginabas que hubieran ocurrido. Luego, al compartir la experiencia que sobrevino a ese tiempo juntos, habrá también muchas sorpresas, y, en algunos casos,

desilusiones.

DISFRUTA LEYENDO

Frank MCCOURT: *Las cenizas de Ángela*

Los recuerdos de su infancia y adolescencia en Limerick, Irlanda, cuando alimenta su sueño de ahorrar lo suficiente para viajar a América, son para Frank McCourt como las cenizas que su madre, Ángela, remueve... Escrito en primera persona y en presente de indicativo, su relato, premio Pulitzer de 1997, hace de su memoria un callejón igual al que recorría al salir de su casa, por el que solo podrá subir en la vida «a fuerza de trabajo», como le dijera el señor McCaffrey al contratarlo a los 16 años como repartidor de periódicos y revistas.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato parcialmente autobiográfico. Acuérdate de las sensaciones que viviste en algún momento concreto de tu pasado e inventa una anécdota, unos sucesos para tu personaje (en primera o en tercera persona) que dejen el mismo sabor de boca de entonces. Transubstancia algún recuerdo del pasado, del colegio, las vacaciones, alguien que conociste... Trata de serle fiel al sentimiento, no a la historia exacta de lo que pasó. Recrea la esencia y, para ello, recrea detalles concretos, aunque no los recuerdes, que den vida a tus escenas.

BIBLIOGRAFÍA

Luis LANDERO: *Entre líneas*, Badajoz, Libros del Oeste,

1996

«Toda novela es la sombra de otra, perfecta y arquetípica, que el escritor ha vislumbrado en sus ensueños.» Sin las pretensiones del que busca la obra de arte, pero con la claridad del que quiere escribir bien, aunque le cueste hablar de su oficio y para eso ponga a Manuel Pérez Aguado en su lugar, Luis Landero nos cuenta su experiencia para aprender de literatura: *Entre líneas*. Un libro autobiográfico en el que su memoria es pródiga y su voz honesta.

RESUMEN

La memoria de las experiencias
1. personales alimenta la realidad literaria.

La selección y combinación de todos
2. los registros de la memoria sensorial sirven al escritor como fuente de inspiración.

La ficción literaria hilvana
3. cuidadosamente los retazos que la memoria rasga de la historia personal.

La memoria literaria da vida a las sensaciones y recuerdos del pasado

4. que el escritor de ficción infiltra entre sus narraciones, muchas veces sin afán autobiográfico.

La escena, en la que se han tomado elementos de la realidad, requiere de

5. la consistencia de tiempo, espacio, lugar y personajes, que permita al relato avanzar.

Escribir a partir de los recuerdos

6. personales es como escuchar la memoria del corazón.

12 Historias entrecruzadas

Un relato, una historia, puede estar escrita con una única trama, con un solo hilo conductor de lo narrado (como, por ejemplo, *La metamorfosis* de Kafka) o con una multitud de historias que se suceden o se entrecruzan (el Quijote, *Las mil y una noches*, *Los cuentos de Canterbury*). El hecho de que haya una sola historia no quiere decir que haya un único personaje o un único espacio. Siempre se requiere más de un personaje —aunque solo sea en la mente del único habitante del relato— para crear fricciones, conflictos y oposiciones. Habrá siempre uno o dos protagonistas que soporten el peso central de la historia, pero los personajes secundarios no están solo de adorno: se pueden contar algunos sucesos o escenas que los definan a ellos y al mundo en el que vive el protagonista. Esas son las historias secundarias.

Las historias secundarias son importantísimas en toda narración. Son ellas, especialmente, las que hacen creíble un relato, porque muestran un mundo imaginario que tiene

varias facetas, al igual que el nuestro.

Dos historias cruzadas pueden sucederle simultáneamente a un solo personaje: en el cuento *Enemigos*, de Chéjov, el doctor Kirilov tiene que visitar a un paciente falso cuando su propio hijo acaba de morir. O se pueden cruzar las historias de dos personas distintas: dos hermanos, o dos amigas, se cuentan, interrumpiéndose mutuamente, dos aventuras muy diferentes que han vivido cada cual por su cuenta durante las vacaciones.

Hay un altísimo porcentaje de novelas que están construidas a partir de una colección de historias secundarias. Pueden ser historias o aventuras que le suceden a un mismo personaje. Un caso significativo es el de don Quijote, que, acompañado de Sancho, va teniendo aventura tras aventura. La primera intención de Cervantes, al escribir las aventuras de Alonso Quijano, parece que fue la de escribir una novela corta, un relato breve que terminaría justamente cuando don Quijote regresa de su primera salida. Al decidirse a continuar la historia con una segunda salida, la que le lleva a recorrer toda la Mancha en un sinfín de aventuras caballerescas, Cervantes se da cuenta de que don Quijote precisa de un compañero, de un *alter ego*, un contrapunto que permita crecer y avanzar la historia, que le permita escribir quinientas páginas, y un segundo tomo de otras tantas, sin que la historia decaiga. Ya no son solo las aventuras de don Quijote, sino también las de Sancho con

Teresa, o en la insula de Barataria, y hasta del propio Cervantes tras un traductor que descifre los manuscritos de Cide Hamete. En todo caso, es la estructura de multitud de historias concentradas la que da origen a la novela propiamente dicha en la mayoría de las lenguas indoeuropeas. Las novelas de caballerías, justamente parodiadas por Cervantes, no son sino otra acumulación de aventuras.

Las historias pueden ser de varios personajes y narradas por uno solo —el caso de *Las mil y una noches* y la fabuladora Sherezade, o *El conde Lucanor* y Petronio—, o narradas por diversos personajes que se encuentran en el camino —como los peregrinos de los *Cuentos de Canterbury*, que se van dando la voz unos a otros a lo largo del viaje—. La *Odisea* de Homero, el *Decamerón* de Boccaccio y *Cien años de soledad* de García Márquez podrían ser tres ejemplos más, cruzando veinticinco siglos, donde las historias secundarias son la historia.

Un relato corto puede tener también dos historias cruzadas que se solapen, e incluso que se excluyan en un momento dado. A veces es el ojo, el punto de vista del narrador, que decide fijarse en elementos accesorios para no mostrarnos directamente la historia, de modo que el lector la imagine. Este recurso, conocido como *elipsis*, es el que utiliza Flaubert en su famoso paseo en coche por todo Ruán, con Emma Bovary y Leon en su interior, precisamente para no

contarnos lo que sucede dentro.

Queremos insistir en la conveniencia de mantener los argumentos entrecruzados, pero independientes, y evitar reducirlos a uno solo mediante el artificio de un único personaje protagonista de dos historias sucesivas. Para preservar la autonomía de dos argumentos, a veces será útil (eso es parte de la elección del autor) inventar un nuevo personaje que los narre intercalándolos. Puede ser un narrador que observa o escucha ambas historias, un vecino, un amigo común o un periodista investigador.

Cuando en una historia hay dos argumentos cruzados, cada uno de ellos debe influir en el otro. Tiene que haber alguna conexión entre ambos (aunque solo sea mental), y el desenlace de uno debe modificar la resolución del otro. Uno de los argumentos puede ser el principal (se narra con mayor extensión) y el otro secundario, pero también puedes equilibrarlos y que ambos sean principales.

Hay autores que construyen personajes a partir de las características no de una persona en concreto, sino de dos o tres. Tal vez inventen un nuevo personaje de ficción (llamémoslo Rigoberto) con la apariencia física de Ramón, el carácter de Andrés y la memoria del pasado vivido por Fátima. Cuando lean la novela, tanto Andrés como Fátima y Ramón se sentirán traicionados, o cuando menos decepcionados: «Yo no soy así», podrían decir los tres a coro. Y efectivamente, no son ellos, aunque lo sean. O solo

lo son en parte. Rigoberto es y no es, y solo el autor tiene derechos sobre él. La verdad o mentira de Rigoberto no está en la realidad de Andrés, Ramón y Fátima, sino en la verdad literaria, conseguida o no, de la novela que escribimos. Puede que a los historiadores les interese saber si la maja desnuda de Goya es o no es la duquesa de Alba, pero los pintores y los que miran el cuadro se interesan por la belleza, los colores, los trazos, la sensualidad y la emoción que transmite el lienzo, quienquiera que fuese la mujer que posaba para Goya.

En ese sentido es muy ilustrativa la película de Woody Allen *Desmontando a Harry*, en la que se analiza con humor y profundidad el paso de la realidad a la fantasía (y los conflictos posteriores que el creador puede llegar a tener a causa de los que se sienten «damnificados»). Si sobre la vida de los hombres solo tienen derecho los propios hombres, sobre la vida de los personajes solo tienen derecho los propios personajes (o su autor, para los autores que crean que los personajes son creación propia). ¿Y qué autoridad tiene un personaje sobre sí mismo? Pues la mayoría de los grandes escritores dirán que mucha. Que casi toda. Y que cuando un autor intenta «obligar» a un personaje a hacer algo que no le es propio, que no le pertenece, sino que es un rasgo probablemente del autor, el personaje se rebela, procura paralizar y bloquear al escritor, impedirle escribir algo que no tiene que ver con él. Si el autor

persiste en su empeño, podrá obligar al personaje a hacer o decir tal o cual cosa, pero al precio de asesinarlo. El personaje dejará de ser verídico, dejará de ser real (literariamente hablando), para convertirse en una marioneta del autor, en un muñeco de trapo que habla por boca de otro. En este sentido, podríamos decir que el Dios del Génesis es el mejor novelista: capaz de construir personajes «a su imagen y semejanza», pero dotándolos de entera libertad, sin obligarlos jamás a hacer o decir algo contra su voluntad.

UNA SUGERENCIA

Combina historias. Los argumentos que luego van a tener que cruzarse en un relato pueden surgir de un breve juego en el que participen tres personas. Cada uno escribirá en una hoja el resumen de una historia que no deberá ocupar más de una cuartilla por un solo lado, ni menos de media. Cuando tengas el resumen escrito (con detalles precisos: nombres de los personajes, localización en el espacio y tiempo y un conflicto claramente expuesto), deberás copiar en una segunda hoja, literalmente, lo que has escrito en la primera. Las dos historias deben ser idénticas (ni una palabra diferente entre ambas). Luego intercambia las hojas con las otras dos personas. Es importante que al final cada uno tenga en sus manos dos argumentos distintos, y que los dos sean ajenos. Finalmente deberás ingeniártelas para desarrollar, cruzándolos a lo largo de un nuevo relato, los dos argumentos que tienes.

CON VOZ PROPIA

Casi todos los relatos que corren por el mundo tienen, en paralelo con el hilo central, una o varias líneas argumentales. Son el contrapunto necesario. Estos pequeños nudos argumentales marcan en la imaginación los límites del relato. La existencia de las historias secundarias nos viene a recordar que la novela es una convención y que nos muestra la realidad a su antojo. [...] La historia secundaria relativiza la central y le da más realidad. Siempre hay otras historias que pueden ser contadas y que en determinado momento hasta podrían pasar a un primer plano. Estas historias y personajes secundarios dan al relato un aspecto inquietante: lo abren un poco.

Soledad PUÉRTOLAS: *La vida oculta*

EJEMPLO

La herida se cicatriza, Grmpf se repone del todo y Toni insiste: la saca a pasear, la lleva a cenar, van al cine. Él querría algo más, pero desde el principio ella deja claro que sólo serán buenos amigos. Toni se conforma con eso. Se conforma porque es comprensivo. Comprende que Grmpf todavía tiene los sentimientos en carne viva y que no es cosa de jugar. Todos los sábados, a la vuelta del cine o el restaurante, la deja en la puerta de casa y se despiden con un beso en la mejilla.

Hasta que un día Toni conoce a Anni. Es lo que se llama amor a primera vista. Se enrollan inmediatamente y Toni deja

de ver a Grmpf. Molesta, Grmpf decide que Toni ya no sale con ella porque lo único que quería era llevársela a la cama y como no se la llevaba ya no quiere salir con ella. Ahí está la prueba: como no es una mujer fácil, termina con la hipocresía de las cenas, las salidas al cine y esa frase que decía siempre: «No me importa. Entiendo que todavía estés dolida por lo de Xevi, no me molesta que no nos acostemos. De veras.» Hipócrita. Para vengarse, Grmpf se va a un bar y se acuesta con el primero que encuentra, un escocés llamado Eric, que acaba de llegar de Aberdeen y piensa estar aquí una semana para quitarse de la cabeza a una chica llamada Fiona.

Quim MONZÓ: *El porqué de las cosas*

CLAVES DE LECTURA

Es curioso, pero por complicado que parezca, Monzó retrata con nitidez y franqueza una historia relativamente frecuente. Entrecruza algo tan cotidiano como los avatares afectivos de un par de amigos que, a la larga, pueden definir sus destinos, pero esa es la historia que queda a cargo del lector. No te lées con el enredo que cuenta Monzó. Son historias entrelazadas que, como en una carrera de relevos, nos hablan del desamor, los desencuentros y lo complicadas que pueden llegar a ser las relaciones de pareja.

SE PARECE A...

Una comunidad de vecinos. En cierta ocasión, un joven aprendiz de escritor le pidió a Camilo José Cela un

argumento sobre el que escribir, porque él creía que sus dificultades como autor procedían de la ausencia de un argumento consistente. Cela le señaló un gran edificio de apartamentos que tenían delante. Ese era el argumento interesante, o, al menos, el que le había servido a Cela para escribir *La colmena*.

DISFRUTA LEYENDO

Miguel de CERVANTES: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

Es el momento de leer el Quijote con ojos de escritor. Cervantes sigue siendo el mejor novelista de las letras españolas: divertido, crítico, ágil, profundo y mucho más moderno en su escritura que la mayoría de los que escriben actualmente, 400 años más tarde. Léelo y aprende con él en la mejor escuela literaria que puedas encontrar jamás.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato con dos historias cruzadas. Cuanto más distintas sean las dos historias, mejor. No enlaces las dos historias con la primera idea que te venga a la cabeza (esa suele ser la más fácil, la más obvia y tópica). Dale dos vueltas de tuerca al entramado. Puedes escribir en primera o en tercera persona. Por ejemplo: Un personaje cuenta la historia de alguien que conoció (o está leyendo un libro donde se cuenta la historia de otro). De cuando en cuando, deja caer algunas pistas por las que conocemos la realidad de su vida actual. Otro: Estás jugando al parchís en casa de una amiga,

pero a través del fino tabique oyes sin querer cómo el hermano mayor discute con su novia.

BIBLIOGRAFÍA

Soledad PUÉRTOLAS: *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama, 1993

Con el título de un relato escrito con anterioridad, Soledad Puértolas reflexiona en *La vida oculta* sobre las obras maestras y sus autores, lo que para ellos significó escribirlas, y establece un paralelismo con su propia experiencia, en la que lo único que la colma, en sus propias palabras, es «seguir escribiendo, seguir inventando: crear ese presente que dejará de ser presente para uno mismo».

RESUMEN

1. En la ficción literaria, como en la vida real, las historias no pueden ser planas ni existir en una sola dimensión.

2. Para que una historia sea «de carne y hueso», sus personajes deben interactuar con otros, moverse en diferentes espacios, asumir distintos roles o coexistir en un mundo en el

que otros lugares y personas los afecten, influyan en sus decisiones, en su lógica.

Las historias secundarias justifican, delimitan pero también amplían el entramado principal de la narración. Son paralelas, simultáneas, pero no piezas sueltas.

Las historias secundarias deben cumplir el papel de relacionar al protagonista con el mundo que le circunda, situarlo en medio de ambientes y complejidades próximos a su «existencia». Deben ser creíbles y otorgar ese carácter a la narración en su totalidad.

El punto de vista del narrador puede también marcar la importancia y el

5. rumbo de la historia central.

13 El plagio creativo

Una misma historia puede ser contada de muchas maneras, y la recreación de argumentos conocidos ha sido, desde la antigüedad romana hasta la actualidad de los estudios de Hollywood, una de las técnicas de creación más poderosa y más utilizada por todos los escritores a lo largo de la historia. Esquilo, Sófocles, Eurípides y el resto de los dramaturgos griegos fueron plagiados sin remordimiento por los romanos Terencio y Plauto, y mucho más tarde por Molière. De *Don Juan Tenorio* existen decenas de versiones. De *Caperucita*, cientos. Ese sistema de trabajo (inspirarse en autores previos) no es algo que pertenezca solo a la antigüedad clásica, porque los *remakes* de películas, concursos de televisión y canciones son una de las principales fuentes de inspiración de cineastas, guionistas y grupos musicales. En este sentido habría que darle la razón a Susan Sontag cuando, en su ensayo *Contra la interpretación*, afirma que hoy día lo que importa en el arte no es el contenido, tema o argumento, ni la historia en sí misma, sino el estilo o el tono en que está narrado, en cómo se cuenta esa historia (o se filma, o se canta). Pues bien, ya hace más de veinte siglos

los escritores romanos lo sabían. No hay nada nuevo bajo el sol.

«Lo que no es tradición es plagio», dice una frase sobradamente conocida. Si cambiamos el espacio, el tiempo, las anécdotas, las descripciones y los diálogos, la historia pasa a ser nuestra, por más que el argumento no haya sido inventado por nosotros. «Todo el mundo empieza plagiando. Yo empecé escribiendo novelas del Oeste», aseguró, en cierta ocasión, Gonzalo Torrente Ballester.

Al transformar una fábula, recreándola según nuestra propia versión, nos podemos permitir cambiar el final, introducir nuevos personajes, ambientarla en otra época, modificar las intenciones de unos u otros, utilizar otro punto de vista y hasta meternos nosotros mismos en su interior como un personaje más. Podríamos imaginar, por ejemplo, que el Dr. Jekyll y Mr. Hyde se convierten en una pareja de policías que trabajan juntos en Dublín; Romeo y Julieta son dos deportistas que juegan en equipos enfrentados durante las olimpiadas; don Quijote y Sancho Panza son vendedores de enciclopedias a domicilio en Andalucía, y la historia continúa...

Un capítulo magnífico del libro de Gianni Rodari *La gramática de la fantasía* trata justamente de las «fábulas plagiadas», y muestra paso a paso el proceso de transformación de fábulas (el salto de lo concreto a lo abstracto, para luego regresar de nuevo a lo concreto con

una historia transformada).

Existen ejemplos múltiples de libros, obras de teatro y guiones de cine basados en historias muy conocidas (*Pretty woman*, en *La Cenicienta*; *West Side Story*, en *Romeo y Julieta*; *Ulises* de Joyce, en la *Odisea*; *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité, en... ¿tú qué crees?).

¿Y qué sentido puede tener escribir de nuevo una historia conocida? Si todos los hombres fueran iguales, percibieran de igual manera la realidad y la retrataran de igual modo, no haría falta. El mundo sería muy aburrido, eso sí. Pero en ese caso tampoco se necesitaría que se publicaran distintos periódicos para dar las mismas noticias, porque no habría diferencia de enfoque; y solo habría una manera oficial de interpretar el mundo. Un mundo de robots, sin duda. Pero desde el momento en que una misma realidad pueda ser interpretada de distintas maneras, y todas (o algunas de ellas, al menos) sean válidas, oportunas, o aporten alguna luz a esa realidad, una misma historia se volverá a escribir cuantas veces sea necesario para verla desde todos los ángulos posibles. El cambio del punto de vista o el tono no es una mera cuestión de técnica narrativa, sino de interpretación subjetiva de la historia. Todas las historias son subjetivas. Al escribir, la verdad absoluta no existe.

Hay una anécdota reveladora a este respecto. A principios de los años setenta, cuando aún Franco y la censura reinaban en España, el escritor Fernando Alonso escribió

una nueva versión de *Caperucita*. El libro se llamaba *Las razones del lobo*, y cualquiera puede adquirirlo hoy en las librerías. No había, aparentemente, nada irregular en la historia: ni por el lenguaje, ni por violencia, o sexo, o ataques al poder, a las instituciones o a la Iglesia. Un cuento infantil, bien escrito, basado en *Caperucita*, pero escrito desde el punto de vista del lobo. La misma historia desde otra óptica: la versión del lobo. La censura prohibió inmediatamente ese libro por pernicioso, revolucionario y conspirador. Fernando Alonso preguntó las razones de la prohibición, y le respondieron que *Caperucita* era un cuento muy conocido por todos los niños y niñas de España. Y que si ahora él escribía un relato contando la misma historia, pero interpretada desde otro lugar, dándole la razón al lobo y tratando a Caperucita de malvada, tal vez los niños empezaran a pensar que a lo mejor, tal vez, quién sabe... si también podría haber otras interpretaciones de la historia de España, de la guerra civil, de los principios fundamentales del Movimiento. Tal vez había otra gente que tenía otras versiones del mundo. El comienzo de la desconfianza, de la crítica, de la revuelta. El libro era peligroso, no había duda. Y era verdad: por una vez la censura supo cuáles eran las verdaderas intenciones del cuento: empezar a introducir elementos de crítica en la infancia, empezar a liberar la mente de los niños del secuestro educativo.

Así pues, un cambio de punto de vista no es siempre una

cuestión anecdótica: el cambio a veces es la historia en sí misma, y sus implicaciones pueden ser múltiples. Si los textos que han sido escritos con intención expresa de tener una única interpretación en su lectura, como las leyes, pueden ser interpretados de distinto modo, ¿qué no decir de los textos literarios y de las historias vividas o imaginadas?

La pretensión de no plagiar, de ser radicalmente original, no es sino una declaración de soberbia y de ignorancia.

El plagio creativo, entendido como reescritura de una misma historia desde otra óptica, con otras intenciones, desde otro ángulo, no solo no es ilegal, sino que constituye una de las herramientas más valiosas y poderosas de la creación artística. Otra cosa muy distinta es el plagio sin más, la falsificación de firmas, la apropiación de una obra, el robo. Si yo copio literalmente lo que otro ha escrito, y lo firmo con mi nombre, no estoy reconstruyendo literariamente una historia: la estoy robando. Cualquiera puede notar la diferencia entre copiar, falsificar, robar o plagiar, de un lado, y releer, reconstruir, reelaborar o reescribir, de otro. Lo primero no tiene nada que ver con la creación literaria, sino con un delito tipificado en el Código Penal, igual que robar un coche o atracar una farmacia.

UNA SUGERENCIA

Escribe valiéndote del plagio creativo como una técnica literaria. Nada podrá ser usado en tu contra. Ni el más atento de los lectores podrá acusarte de falta de originalidad. Serán

precisamente tu punto de vista, la manera como narres los hechos y el tono que emplees los que hagan que el lector se sorprenda con el giro que tome la historia. Si ocurrió de una manera..., por supuesto que puede presentarse a tu antojo. Nada se dará por casualidad. Los personajes y hechos de la historia que te sirvan de base solo formarán parte de una simple y pura coincidencia. Tendrás toda la responsabilidad, pero también toda la libertad para reinventar lo ya inventado.

CON VOZ PROPIA

Un juego más complejo es el de plagiar, obteniendo a partir de una vieja fábula una nueva, introduciendo más o menos elementos nuevos que la hacen parcialmente reconocible o la trasladan a un terreno totalmente extraño. [...]

El punto esencial del *plagio* es el análisis de la fábula dada. Operación que es a la vez analítica y sintética, y va de lo concreto a lo abstracto y nuevamente a lo concreto.

La posibilidad de este tipo de operación nace de la naturaleza de la fábula: de su estructura, fuertemente caracterizada por la presencia, la insistencia, la repetición de algunos de sus componentes a los que incluso podemos llamar «temas». Vladimir Propp los ha llamado «funciones».

Gianni RODARI: *Gramática de la fantasía*

EJEMPLO

Emma y Ana toman el té

En septiembre de 1875, el conde Vronski y su amante Ana hicieron una escapada a París. La noche del 24 asistieron a la

Ópera. Allí, un viejo conocido del conde les presentó a Rodolphe Boulanger y a su amante Emma Bovary. La común condición de adúlteros generó una corriente de simpatía entre los dos hombres y se dieron cita para cenar la noche siguiente.

En la cena, Rodolphe y el conde hablaron de caballos, castillos y, cuando sus amantes no les oían, de mujeres hermosas. Las mujeres, en cambio, se aburrían. Ana encontró a Emma vulgar y desde el primer momento exigió que le llamase madame Karenina y la tratase de usted. Emma, humillada, accedió sólo por amor a Rodolphe. Al despedirse y darle tres besos hipócritas en las mejillas, la maldijo mentalmente: «Así te atropelle un tren, desgraciada.»

Emilio DE MIGUEL, en *Vino un chino y nos vendió un mechero*

La cucaracha soñadora

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha.

Augusto MONTERROSO: *La oveja negra y demás fábulas*

CLAVES DE LECTURA

En el primer microcuento, Emilio de Miguel decide relatar el encuentro imposible de Emma, Ana, Rodolphe y Vronski, como si no fueran personajes de novela, sino de la historia

del siglo XIX. Para comprenderlo en su totalidad habrá que haber leído *Madame Bovary* y *Ana Karenina*, porque las reacciones de todos ellos son las que cabría esperar de sus personajes en las novelas de Flaubert y Tolstoi.

El segundo microcuento, de Monterroso, retrocede en el tiempo hasta el instante previo al comienzo de *La metamorfosis*. En ese momento no es Gregorio Samsa el que duerme y sueña, sino la cucaracha la que tiene un sueño premonitorio.

SE PARECE A...

El cuadro de *Las meninas* de Picasso, el *Himno de la alegría* de Miguel Ríos, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *Yesterday* cantada por Ray Charles, *Los caballeros de la tabla cuadrada y sus locos seguidores* de Monty Phyton, *El verdadero final de la Bella Durmiente* de Ana María Matute... Podríamos rellenar varias páginas de ejemplos recogidos en la pintura, el cine, la literatura, la música, la arquitectura, la moda y el diseño. No hay excusas para dejar de crear, ni para descartar nuevas interpretaciones de lo que otros han creado antes que nosotros.

DISFRUTA LEYENDO

Luis LANDERO: *Juegos de la edad tardía*

Hay plagios creativos que merecen un gran aplauso. En los *Juegos de la edad tardía* hay una sorprendente madurez literaria que recrea, a modo de homenaje, las aventuras del Quijote. Aunque fue su primera novela, esta no es la novela

de un principiante. Con ella Landero entró y se instaló por derecho propio entre los grandes de la historia de la literatura española.

PONTE A ESCRIBIR

Una historia plagiada. Primero reduce el argumento primitivo a un esquema abstracto. (Caperucita: *El personaje A, por petición de B, va a visitar a C; pero en el camino se encuentra con D, el cual quiere tenderle una trampa en casa de C; etc.*). A, B, C y D son, respectivamente, Caperucita, la madre, la abuela y el lobo. Y después reconstruye la historia, que ahora es tuya: Alfonso, con dinero prestado por su madre, va a comprarse un ordenador a El Corte Inglés; pero en el camino se encuentra con Paloma, que le aconseja comprarse el ordenador en la tienda de un amigo, porque le saldrá más barato; etc. Procura que la historia final no sea infantil. ¿Quién podrá decir que tu relato es un plagio?

BIBLIOGRAFÍA

Robert BLY: *Iron John*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992

En este libro se analiza desde casi todos los puntos de vista (mítico, estructural, narrativo, psicoanalítico...) un cuento tradicional: Juan de Hierro, el monstruo que vive en el fondo de la laguna. Las dualidades clásicas masculino/femenino, húmedo/seco, positivo/negativo, razón/emoción podrán sorprender al lector al desvelar zonas oscuras de su propio ser existencial.

RESUMEN

1. El plagio literario, entendido como un ejercicio de reinterpretación de lo sustancial en una historia, de recreación de lo escrito, no debe descartarse a la hora de elaborar un inventario de recursos creativos que debes tener a la mano para empezar a escribir.

2. Puedes emplear el procedimiento del plagio creativo como técnica para comprender la estructura narrativa de la historia, concebir los personajes y desarrollar tu propio punto de vista.

3. Escritores de amplia trayectoria reconocen haber imitado, en un primer momento, las narraciones de otros más célebres, como guía para

la búsqueda de un tono más personal.

Aunque el texto o la idea original no te pertenezcan, aprópiatelos, hazlos

4. tuyos y transfórmalos en relatos nuevos. Al fin y al cabo, la literatura es patrimonio de la humanidad.

14 Los ejercicios de estilo

Stanislavski (1863-1938), el creador del «sistema de Stanislavski» de formación de actores, entrenaba a sus alumnos para que pudieran expresar múltiples emociones, muy distintos mensajes, utilizando la misma frase neutra. Algo así como «Esta tarde iré a tu casa a las cinco», sin añadir ni quitar nada, debía ser dicho por el actor de muchas maneras diferentes (cantando, llorando, irritado, seduciendo, amenazando, etc.). El alumno debía saber expresar, por el cambio de tono, pausas e inflexiones de su voz, veinte o treinta mensajes distintos utilizando las mismas palabras.

Cuando se escribe, las palabras no llevan timbre, ni tono, ni pausas artificiales, ni volumen, ni ningún otro tipo de inflexión. Todos esos son elementos de la oralidad, no de la escritura. Algunos aprendices de escritores pretenden resaltar o dar relieve a determinadas partes de sus textos utilizando con profusión los signos de admiración, de interrogación, las mayúsculas, los puntos suspensivos, la letra negrita y hasta los cambios de tipo de letra y cuerpo.

Esos son recursos falsos, torpes y que, por si fuera poco, jamás consiguen el objetivo que se les ha encomendado. Para resaltar o cambiar las intenciones de una frase, se deben utilizar las matizaciones que tiene la propia lengua (adverbios, adjetivos, oraciones compuestas, uso adecuado del vocabulario, cambio de orden en la sucesión de las palabras, metáforas, etc.). Como ejemplo, los noventa y nueve *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau. Ese sería el paralelo más exacto de los ejercicios actorales de Stanislavski. Uno puede contar la misma historia de cien, de mil maneras diferentes. Debemos ejercitarnos en diversos tonos narrativos, porque cada personaje debe tener el suyo, debe tener su idiolecto, su habla particular, su manera de ver el mundo, su ideología, y no debe coincidir necesariamente con la del narrador, ni con la del verdadero autor del libro, con el escritor. Hay actores que no saben hacer más que un papel, un único personaje, que habla y se comporta de manera sospechosamente parecida a la del actor en su vida privada. Son actores sin método, sin flexibilidad, sin ductilidad. Y hay escritores que parecen estar escribiendo siempre el mismo libro, con los mismos personajes —que se parecen todos entre sí como gotas de agua gemelas—, parecidos al narrador y a sí mismo. Escritores de un solo libro (repetido cuantas veces se quiera), monotemáticos y encorsetados. Se parecen más a los loros que a los escritores.

Un niño de cinco años debe hablar y pensar como un niño de cinco años. Si le haces hablar y reflexionar como si fuera un catedrático de Historia Medieval, no será creíble. La historia que estés contando empezará a sonar falsa. Cuando un personaje hable, hazle hablar desde el interior de ese mismo personaje, no desde tu boca. Mejor no le hagas hablar: déjale que lo haga él, escúchalo y apunta en el cuaderno lo que está diciendo. Anota también el gesto que lo acompaña, el tono de voz que utiliza, las inseguridades que muestra: acota lo que dice con lo que ves. Eso es el tono.

Una historia se puede contar de mil maneras, es verdad; pero una historia que importa, una historia auténtica (literariamente hablando), solo tiene un tono apropiado, que debe surgir del interior de la propia historia, y hay que encontrarlo. A veces se tarda años (como le pasó a García Márquez con *Cien años de soledad*), pero hay que buscarlo. A veces el tono de un escrito puede ser formal, como el lenguaje administrativo o el de las leyes. Otras veces puede ser coloquial, imitando el habla que se usa en familia o entre amigos. O científico, en el que se trata de comunicar unos datos objetivos a partir de investigaciones realizadas. O poético, dejándonos llevar por la música de las palabras. Hay muchos, pero lo que está claro es que cada texto requiere un tono determinado. No podemos escribir una demanda judicial en tono poético, ni una declaración de

amor en tono formal, a no ser que tengamos intenciones humorísticas.

Pero para encontrar un tono adecuado a una historia, primero debemos ser capaces de utilizar diferentes tonos expresivos. Lo normal es que estemos habituados a un único registro en la escritura (coloquial o formal), pero debemos ser capaces de distinguir y emitir un mismo mensaje con distintas intenciones. Por ejemplo, si yo quisiera escribir con diferentes tonos la frase *Emilio come demasiado*, podría hacerlo del siguiente modo: Coloquial: *Emilio es un comilón*. Intelectual: *Emilio es gourmet insaciable*. Formal: *Emilio ingiere un exceso de alimentos*. Despreciativo: *Emilio acabará como una bola de sebo*. Inseguro: *Me parece que Emilio tiene buen apetito*. Competitivo: *Emilio es el que más come*. Cursi: *La voracidad de Emilio es desmesurada*. Técnico: *La ingesta de Emilio sobrepasa sus necesidades calóricas*.

A no ser que te limites siempre a escribir un diario monótono y monocorde, vas a tener que utilizar distintos registros narrativos. Si escribes una historia donde actúan varios personajes, cada uno precisará expresarse con su propia voz, con su particular idiolecto (a no ser que todos estén cortados por el mismo patrón, que sean clones indistinguibles unos de otros), y cada relato o novela precisará de un narrador adecuado a las intenciones de la propia historia. Puede que te encuentres más cómodo

escribiendo en un tono determinado (ya sea porque es el más cercano a tu tono personal de comunicación, o porque lo has practicado con mayor frecuencia), pero si te limitas a utilizar siempre el mismo tono, el mismo registro y el mismo punto de vista, estarás condenado a escribir siempre la misma historia o, cuando menos, a observar y transmitir tu imagen del mundo desde una única óptica, repitiéndote hasta el infinito. Nadie te prohíbe hacerlo, desde luego, pero puede llegar a ser tan aburrido como asistir una y otra vez a un concierto de piano en el que el intérprete utilice un solo dedo, una única octava y exclusivamente corcheas.

Hay autores que nos sorprenden libro tras libro con nuevas formas de escritura, hasta el punto de que parece que encerraran en sí mismos a varios escritores. Camilo José Cela, por ejemplo, es un caso claro de escritura camaleónica: *Viaje a la Alcarria*, el *Diccionario secreto*, *La colmena*, *La familia de Pascual Duarte*, *Oficio de tinieblas 5* y *Cristo versus Arizona* no parecen escritos por el mismo autor. Habrá que reconocerle el mérito de arriesgar y explorar nuevos caminos, aun a costa de equivocarse en algunos experimentos narrativos.

Así, en la búsqueda del tono, de la diferenciación y de la práctica de los distintos puntos de vista, otorgas un estilo personal a tus narraciones. Tener un estilo propio no es escribir siempre sobre los mismos temas o de la misma forma. Tampoco es escribir tal como hablas o te expresas ante los

demás. García Márquez (sí, ya sé que lo he citado antes) ha sabido moverse entre el mundo del realismo mágico y también en el de la crónica periodística novelada sin perder la esencia de lo literario. Sus relatos tienen un estilo propio. Pero el estilo no tiene por qué delatar al escritor. A no ser que ese sea su único propósito.

UNA SUGERENCIA

Cuando escribas, fíjate bien en los signos de puntuación. Suele ser común, y revelador de escasa destreza en la escritura, la utilización excesiva de puntos suspensivos en los textos (sobre todo, en poesía). Cuando con su uso se pretende dejar en suspenso al lector y sugerirle sensaciones tan intensas o personales que no existen palabras que las expresen, cabe pensar que su autor o autora ha fracasado en su intento de comunicarse. No es el lector el que debe concretar el mensaje inacabado del autor. A veces son necesarios, por supuesto, como en las enumeraciones incompletas, los fragmentos de un texto, el reflejo de las dudas de un hablante o las frases interrumpidas, pero esas circunstancias no son tan frecuentes como algunos parecen creer. En todo caso, los puntos suspensivos siempre son tres: ni uno más ni uno menos.

CON VOZ PROPIA

¡Mira! Cinco imágenes distintas del mismo sujeto. Si yo fuera escritora trataría de conseguir una presentación multidimensional de los personajes, una especie de visión

prismática. ¿Por qué la gente no muestra más que un solo perfil a la vez?

Lawrence DURRELL: *El cuarteto de Alejandría*

EJEMPLO

AMANERADO: Eran los aledaños de un julio meridiano. El sol reinaba con todo su esplendor sobre el horizonte de múltiples ubres. El asfalto palpitaba dulcemente, exhalando ese tierno aroma de alquitrán que origina en los cancerosos ideas a la par pueriles y corrosivas sobre el origen de sus dolencias. Un autobús, de librea verde y blanca, blasonado con una enigmática S, vino a recoger, junto al parque Monceau, un pequeño pero agraciado lote de viajeros candidatos a los húmedos confines de la disolución sudorípara. En la plataforma trasera de esta obra maestra de la industria automovilística francesa contemporánea, donde se amontonaban los transbordados como sardinas en lata, un pillastre que frisaba la treintena y que llevaba, entre un cuello de una longitud cuasi serpentina y un sombrero cercado por un cordoncillo, una cabeza tan sin gracia como plúmbea...

PASOTA: O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno cantidad. Y me veo, o sea, un chorbo cantidad de pirao, con un sombrero cutre, mangui perdido.

Raymond QUENEAU: *Ejercicios de estilo*

CLAVES DE LECTURA

Son dos ejemplos de un mismo argumento. El primero es un modelo de incorrección formal por exceso. El texto tiene una apariencia literaria intachable a primera vista (vocabulario muy culto, figuras retóricas, adjetivación sorprendente...), pero todo ese despliegue es totalmente artificial e innecesario para contar lo que está contando: En un día de calor alguien sube a un autobús lleno de gente, dentro del cual hay un hombre de cuello largo con sombrero. El lenguaje artificial y rebuscado es antinatural en la mayoría de los contextos.

El segundo ejemplo cuenta la misma anécdota, pero ahora con estilo pasota. Es un texto que trata de reproducir el lenguaje coloquial de una parte de la juventud.

SE PARECE A...

Los actores. Hay actores que hacen siempre el mismo papel, incapaces de representar a otro que no sea el mismo de siempre (Jean-Claude van Damme, Sylvester Stallone...), y otros que nos sorprenden en cada nueva película con registros insospechados (Robert de Niro, Victoria Abril...). Todo depende de la versatilidad, de la capacidad para sumergirse en los personajes. Nadie te pide que adoptes todos los papeles posibles, pero sí que tengas un abanico lo suficientemente amplio para no encontrarte encasillado.

DISFRUTA LEYENDO

Italo CALVINO: *Si una noche de invierno un viajero*

Esta novela de Calvino encierra muchas novelas, y cada

capítulo parece estar escrito por un autor diferente. Es un ejercicio de estilo narrativo aún no superado. El protagonista de la historia es también sorprendente, porque se trata del propio lector. Cuando a finales del siglo XX parecía que ya no era posible aportar nuevas técnicas ni asombrar a nadie con la escritura, Calvino consigue deslumbrar no solo a los críticos, sino a todos los escritores. Un libro indispensable que se merece varias lecturas.

PONTE A ESCRIBIR

Tres o cuatro nuevos ejercicios que podría incluir Raymond Queneau en sus *Ejercicios de estilo*. Puedes escribir una fórmula matemática o una receta de cocina como si fueras un mendigo o un extraterrestre, en tono de amenaza o en forma de romance. Seguro que se te ocurren muchas más posibilidades. Sorpréndenos. Inténtalo también con una escena de algún relato tuyo que ya tengas escrito: conviértete en varios escritores que utilizan técnicas, registros y tonos diferentes. Cuéntanos la misma historia una y otra vez, explorando varias posibilidades (y, entre ellas, busca algunas insospechadas).

BIBLIOGRAFÍA

Raymond QUENEAU: *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1987

Este es un libro mágico, polifónico, multiperspectivista, de obligada lectura e imitación para todos aquellos que quieran dedicarse a la escritura creativa. No hay argumento (la

anécdota repetida 99 veces en distintos tonos es intencionadamente simple), porque lo que importa es la multiplicidad de tonos y puntos de vista con los que un narrador experimentado puede contar una misma escena.

RESUMEN

Hacer ejercicios de estilo, ser capaz de contar una misma historia de varias maneras distintas, es una cualidad indispensable para todo escritor. De lo contrario estará condenado a escribir siempre en el mismo registro, y será incapaz de dotar de distintas voces a sus personajes.

Existen infinitas posibilidades de variación alrededor de la idea central de una historia que resultan de cambiar los signos expresivos, la composición de las oraciones, el

2. tiempo de conjugación de los verbos, el punto de vista de los personajes, el ánimo del narrador, los niveles lingüísticos, el género de los personajes, las figuras retóricas, los diálogos y todo lo que esté a tu alcance creativo.

El tono y el estilo surgen de la historia. El autor es un médium con facultad para invocar ambientes, épocas, sonidos, nombres, seres que solo existen en la realidad del texto literario. Si no dominas la escritura en distintos tonos, no podrás escoger el apropiado.

Si buscas tener la impronta de tu escritura, no lo hagas a través de la reiteración, sino a través de la

4. exploración de las múltiples posibilidades expresivas del lenguaje.

15 El diario íntimo

La escritura de un diario, más o menos literario, más o menos exacto o ajustado a la verdad y a lo vivido en la esfera de lo cotidiano, es uno de los ejercicios más frecuentes entre escritores y escritoras a lo largo de los siglos.

La disciplina que supone la escritura día a día, pase lo que pase y pese a quien pese, es un ejercicio que enseña en sí mismo a escribir, potencia la imaginación, pule el estilo y exorciza los demonios familiares. No es tan importante la abundancia de lo que se escribe como la rutina y disciplina diaria de sentarse ante el cuaderno aunque solo sea durante diez minutos. Todos los críticos coinciden en reconocer un cambio y mejora sustancial en la prosa de Virginia Woolf precisamente a partir de la elaboración de sus diarios. Debemos escribir, como hiciera Kafka, hasta reflejar el vacío completo de un día o de una existencia: «Hoy no he escrito nada. Mañana no tendré tiempo.» O como cuando, en otro registro de denuncia fría y memorable, escribe: «Esta mañana los alemanes invadieron Polonia; por la tarde fui a la piscina.»

El diario personal puede tener tono de denuncia política

(Ana Frank), o más claramente literario (*Diario del artista seriamente enfermo*, de Jaime Gil de Biedma). Eso dependerá solo de los centros de interés del propio autor o autora, y nadie es quién para, a priori, decretar que uno sea mejor o peor, o más o menos necesario, que el otro.

Un caso muy distinto lo constituye la escritura de un cuento o una novela de ficción, pero utilizando como recurso narrativo la forma externa de un diario. Muchos escritores han escrito novelas o cuentos en forma de diario. Primero inventan un personaje, luego se meten (con la imaginación) dentro de su piel, y finalmente se ponen a escribir en primera persona el supuesto diario del personaje. De ese modo podemos escribir desde novelas de ciencia-ficción (*Diarios de las estrellas*, de Stanislaw Lem, o *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury), novelas de humor (*Sin noticias de Gurb*, de Eduardo Mendoza), de intriga (*El diario de Edith*, de Patricia Highsmith) o existenciales (*La soledad era esto*, segunda parte, de Juan José Millás).

El ejemplo de Patricia Highsmith propuesto en *El diario de Edith* es modélico. La protagonista del diario, Edith, está casada, tiene un hijo y un trabajo normal. Su vida podríamos decir que es feliz y tranquila, y así lo refleja en su diario. El problema surge cuando esa vida apacible da un giro (su marido la abandona, pierde su trabajo y su hijo linda en la frontera del crimen). Edith no aceptará su nueva situación y comenzará a mentir en su diario, inventando una vida ficticia

en la que no hay contratiempos y donde los problemas se resuelven o no existen. Ella será feliz en la vida interior de su diario, ya que ha dejado de serlo en su vida exterior. Un diario personal puede incluir una parte de historias reales y otra parte de historias inventadas. Sería una especie de diario mentiroso, en el cual no contamos nuestra vida tal y como nos pasa, sino que confesamos una parte e imaginamos otra. Picasso decía: *El arte es una mentira, pero una mentira que nos enseña a descubrir la verdad.*

Al escribir un diario personal, debemos hacerlo de forma espontánea (aunque a veces parezca caótico). Algunas veces escribiremos acerca de lo que nos ha pasado; otras será sobre nuestros sentimientos, miedos, esperanzas, simpatías o antipatías. También podemos incluir en el diario ideas para futuros cuentos, descripciones de personas o paisajes, y hasta poemas o dibujos.

El diario puede adoptar la forma de cartas (o una colección de cartas puede acercarse a un diario). Ana Frank lo intuyó así desde el primer día, en que le puso a su diario un nombre, Kitty, para tener un confidente que le facilitara escribir con más complicidad. Vincent van Gogh escribía *Cartas a Theo*, su hermano; y Agustín García Calvo, *Cartas a mi sombra*, o se inventaba un personaje que se las remitía a él: *Cartas de negocios de José Requejo*.

Como ya hemos dicho, escribir a diario (ya sea en forma de diario, cartas o ficción) es una disciplina que mejora la

escritura, tanto la creativa como la más formal. Acostumbrarse a traducir sobre el papel en forma de letras y frases la realidad que nos rodea —los sentimientos que tenemos, las dudas, los asombros y las decepciones— es un trabajo que incluso va más allá del aprendizaje de las técnicas narrativas: es una reflexión constante acerca de la vida, del mundo y de nuestro propio ser existencial. La escritura y el psicoanálisis liberan, pero escuecen. Es un largo viaje sin fin, porque el fin es el viaje en sí mismo, la escritura en sí misma. Y cuanto más lejos vayamos, más sabremos de los otros y de nosotros. Gabriel García Márquez dice que la calidad de un escritor no se debe medir por lo que publica, sino por lo que desecha. Cuanto más escribas, más posibilidades tendrás de hacerlo bien. Y no es una cuestión de lotería —cuantos más números tengas, más probabilidades tendrás de acertar—, porque la calidad no depende del azar, ni de que la cantidad haga la calidad, así sin más, sino que es preciso practicar una y otra vez. Dice Augusto Monterroso a través de su heterónimo Eduardo Torres: «Aunque no lo parezca, escribir es un arte; ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio, o el luchador por antonomasia, que es el que lucha con el lenguaje; para esta lucha ejercítate de día y de noche.»

Hay muchas novelas que están escritas con forma externa de diario o de cartas, y otras que los incorporan como un recurso más (al igual que los diálogos, los monólogos o las

noticias de prensa). En realidad, esos no son diarios reales, sino novelas o relatos que utilizan la estructura externa del diario como soporte.

Y también hay diarios literarios, publicados por escritores, en los que se reflexiona públicamente sobre el arte, la literatura, la sociedad, la política, la ética o cualquier otro tema de interés general. Son diarios filosóficos, columnas de opinión o soliloquios a medio camino entre el ensayo, la memoria, la tesis y la didáctica. Un género difícilmente clasificable, y en muchos casos ajeno a la narrativa propiamente dicha.

Y, por último, están los diarios íntimos, personales, que en principio no tienen por qué tener un carácter literario, pero que en algunas ocasiones, por su calidad, valor histórico o intensidad emocional, son tan grandes que merecen no solo ser publicados, sino también ser valorados como auténticas obras de arte de la literatura. Pero eso es algo que, en todo caso, debe llegar por añadidura. En la escritura del diario, la preocupación más importante debería ser la de desahogo, la de descarga emocional, la de hablar con un interlocutor paciente y amistoso (el propio diario), al que confiar nuestras dudas, proyectos, alegrías, asombros o decepciones con la mayor sinceridad posible. Es una especie de higiene mental, de reflexión y examen de conciencia y, en muchas ocasiones, un buen baúl de recursos para futuros relatos y novelas. La escritura cotidiana del diario solo nos puede traer ventajas incuestionables para nuestra formación

y desarrollo como escritores.

UNA SUGERENCIA

Cuando te plantees escribir un diario falso, como Patricia Highsmith en *Diario de Edith*, comienza por contar cosas que de verdad han pasado en un día. Luego, en algún momento, empieza a inventarte otras. A mentir, vaya. Pero no exageres: se trata de que el posible lector no sepa distinguir la realidad de lo imaginado (puedes inventarte un hermano, un vecino estrafalario, una afición que no tienes o un regalo que no te han hecho). Es importante que mantengas el mismo tono, que cuentes con la misma minuciosidad y realismo tanto lo que te ha pasado como lo que estás inventando. El lector no debe percibir ninguna diferencia, no debe saber dónde estás contando algo realmente autobiográfico y dónde mientes. Los detalles pequeños, que parecen no ser importantes (un cordón del zapato que está suelto, una mancha de grasa en la camisa, el estribillo de una canción que se niega a abandonar tu cerebro), suelen ser los que les dan verosimilitud a las historias.

CON VOZ PROPIA

13 de noviembre.

Ya es hora de que empiece mi nuevo diario. Ven, mi Invisible, mi Desconocido, hablemos los dos. Sí, estas dos semanas no he escrito casi nada. He sido perezosa. He fracasado. ¿Por qué? Por muchas razones. Reina una especie de confusión en mis estados de conciencia. Me ha parecido

como si no tuviese tiempo para escribir. [...]

Tengo que conservar este cuaderno, para anotar en él lo que hago cada semana. (Hay que observar que cuando leí las pruebas de *At the bay*, me pareció floja, insípida, aburrida, en fin, un fracaso. Me quedé muy avergonzada. Aún lo estoy.) ¡Pero hay que decidirse! Y, sobre todo, permanecer en contacto con la Vida, con el cielo y esta luna, estas estrellas, estas cumbres frías y cándidas.

Katherine MANSFIELD: *Diario*

EJEMPLO

Sábado, 20 de junio de 1942

Para alguien como yo es una sensación muy extraña escribir un diario. No sólo porque nunca he escrito, sino porque me da la impresión de que más tarde ni a mí ni a ninguna otra persona le interesarán las confidencias de una colegiala de trece años. Pero eso en realidad da igual, tengo ganas de escribir y mucho más aún de desahogarme y sacarme de una vez unas cuantas espinas. [...]

Después de mayo de 1940, los buenos tiempos quedaron definitivamente atrás: primero la guerra, luego la capitulación, la invasión alemana, y así comenzaron las desgracias para nosotros los judíos. Las medidas antijudías se sucedieron rápidamente y se nos privó de muchas libertades. Los judíos deben llevar una estrella de David; deben entregar sus bicicletas; no les está permitido viajar en tranvía; no les está permitido viajar en coche [...]; sólo

pueden ir a una peluquería judía; no pueden salir a la calle desde las ocho de la noche hasta las seis de la madrugada; no les está permitida la entrada en los teatros, cines y otros lugares de esparcimiento público [...]; no les está permitido practicar ningún deporte en público; no les está permitido estar sentados en sus jardines después de las ocho de la noche, tampoco en los jardines de sus amigos; los judíos no pueden entrar en casa de cristianos; tienen que ir a colegios judíos, y otras cosas por el estilo. Así transcurrían nuestros días: que si esto no lo podíamos hacer, que si lo otro tampoco. Jacques siempre me dice: «Ya no me atrevo a hacer nada, porque tengo miedo de que esté prohibido.»

Ana FRANK: *Diario*

CLAVES DE LECTURA

Ana Frank no escribía pensando en la publicación, si escribía era, simplemente, porque le gustaba. Pero se equivocó al pensar que en el futuro «a ninguna persona le interesarán las confidencias de una colegiala de trece años», porque su *Diario* ha sido traducido a todas las lenguas del mundo, y sus lectores hay que contarlos por millones.

Ana es judía, y en las primeras páginas de su *Diario* nos cuenta cómo tratan los nazis a los judíos. En las siguientes nos hablará de las cosas que le pasan, lo que piensa de los demás, lo que le preocupa, lo que hace, lo que desea y lo que imagina. Su diario es su confidente, su amiga invisible; incluso le pone un nombre para poder hablar con él de forma

más directa: Kitty.

SE PARECE A...

La confianza constante. La confesión. El psicoanálisis. El amigo invisible. El examen de conciencia. Un diario es una puerta abierta hacia nuestro propio interior, una cañería de desagüe a través de la cual nos limpiamos interiormente de tensiones, aclaramos dudas, compartimos, nos desahogamos, experimentamos y cultivamos una de las cualidades esenciales para cualquier escritor: la disciplina diaria de sentarse a emborronar páginas sin fin a fuerza de juntar palabras. En el diario no hay más reglas que las que tú te impongas.

DISFRUTA LEYENDO

Ana FRANK: *Diario*

El *Diario* de Ana Frank es uno de los documentos más terribles escritos durante la Segunda Guerra Mundial. En el diario no se cuenta, no se puede contar, lo que le pasó finalmente a la autora: Ana, tras estar oculta en una buhardilla durante dos años, fue descubierta por los nazis. Junto con sus padres y su hermana, fue detenida y enviada sucesivamente a los campos de concentración de Westerbork, Auschwitz y Bergen-Belsen, donde murió siete meses más tarde. Ana nunca llegó a cumplir 16 años.

PONTE A ESCRIBIR

Un diario personal. Puedes escribir un poco cada día, todos los días, hasta que seas tan viejo que tus dedos ya no

puedan sujetar el bolígrafo; o solo un día, y luego abandonarlo para siempre. Pero...

Has de saber que a escribir literariamente (es decir, a convertirse en escritor) solo se aprende escribiendo. Y para ello el ejercicio cotidiano es fundamental. Puede ser con un diario, con cartas, con poemas o con cualquier otro tipo de escritura creativa.

Haz la prueba. Escribe un diario durante quince días, cada día media página. Cuenta en él lo que quieras, lo que se te vaya ocurriendo cada día. Trata de poner detalles, nombres. Describe las cosas con precisión.

BIBLIOGRAFÍA

Marguerite DURAS: *Escribir*, Barcelona, Tusquets, 1994

La autora de *Hiroshima, mon amour* y *El amante* reflexiona en este pequeño libro sobre su concepción del arte, los procesos de escritura, las dudas y las dificultades del escritor. Una especie de diario de autor o *cuaderno de campo* de una de las mejores novelistas del siglo XX. No son las reflexiones de una estudiosa de la literatura, sino las de una gran creadora, las que podremos leer aquí.

RESUMEN

Que tu intimidad no te intimide. Al llevar al papel lo que te reservas para ti mismo hazlo con la confianza

que otorgan las palabras y el poner nombre propio a tus experiencias y sensaciones.

Un diario tiene, al mismo tiempo, efectos retroactivos y prospectivos.

2. Te da una visión del pasado, pero también alimenta tu capacidad imaginativa.

3. El diario personal es la gimnasia del escritor creativo.

En el silencio de un diario personal, escucharás nuevas voces a las que querrás aproximarte con la curiosidad de conocerlas a fondo, de justificarlas o de atribuirles a personajes y situaciones de la ficción. Otra forma de adentrarse en la realidad literaria.

Existen multitud de relatos y novelas
5. que adoptan la estructura de un diario
ficticio.

III. La construcción de la historia

16 Planificación o brújula

A la hora de escribir un relato, o una novela, podemos dejarnos llevar por el propio ritmo de la escritura y seguir las peripecias de los personajes, no sin cierto asombro, descubriendo lo que les pasa, lo que hacen o dicen, a medida que lo estamos escribiendo, como al dictado de un ser que desde algún lugar nos está narrando la historia que va creciendo ante nuestros ojos. Eso sería escribir con brújula. Como si fuéramos exploradores de un mundo desconocido.

O bien, podemos saber las líneas generales de lo que va a ocurrir, los acontecimientos cruciales, los puntos de giro, los encuentros y desencuentros, e, incluso, el final de la historia, como proponía Poe. Eso sería escribir con planificación.

Quienes se inician en la escritura creativa tienden a pensar que relatos y novelas se escriben mayoritariamente con brújula, quizá porque a través de su experiencia como lectores han ido siempre descubriendo la historia poco a

poco, asombrándose de las reacciones de los personajes, de las sorpresas, de los diálogos y de los cambios de rumbo que va tomando la historia. Pero lo cierto es que la mayoría de los autores (de los mejores, al menos, aunque el hecho en sí de escribir con planificación o con brújula no garantiza mayor o menor calidad) escriben planificando. Saben ya desde el primer momento la línea argumental, el carácter de los personajes y los hechos fundamentales que sucederán en su historia. La tienen en la cabeza, casi completa, aunque a falta de muchos detalles y de algunas sorpresas.

Hay autores tan minuciosos (Flaubert sería un caso extremo), que saben la extensión que va a tener su relato o novela, la división en capítulos, los personajes que intervienen en cada uno de ellos, lo que sucederá a cada momento y lo que dirá cada personaje –aunque no sepan exactamente cómo lo dirá o con qué palabras–. Pero el resultado final no siempre sale como ellos quieren. A veces (pero solo a veces) los personajes se sublevan: se niegan a hacer lo que el escritor les pide, o no quieren hablar, o, incluso, se mueren por muerte natural, por accidente o por suicidio sin que su autor pueda auxiliarlos. Y no me refiero a que un personaje se muera metafóricamente, en el sentido de que haya dejado de interesarnos, o que ya no tenga nada que aportar, tal vez porque lo hemos dejado demasiado tiempo esperando en el banquillo o entre bambalinas sin poder contar la historia que le quemaba en la lengua, sino a

personajes que, en el transcurso de la historia que estamos escribiendo, y por muy bien que la tengamos planeada, de pronto hacen algo o les sucede algo inesperado que no aparecía en la sinopsis previa que habíamos realizado. Imponen su propia vida (o su propia muerte), y el escritor no puede hacer ninguna otra cosa más que obedecerlos. Porque en las buenas historias, todo hay que decirlo, es el autor el que obedece a los personajes, y no los personajes los que hacen lo que el autor les dicta. De esa manera cobran vida hasta tal punto que, en ocasiones (solo en ocasiones, ya lo hemos dicho), se escapan de los designios que, a imitación de un dios omnipotente, les habíamos trazado. Si alguna vez tienes la suerte (o la desgracia, no puedo asegurarlo) de que te suceda algo así, no te preocupes demasiado. Eso querrá decir que la historia realmente se está escribiendo desde dentro. Y que una historia se escriba desde sus entrañas, y no desde lo que caprichosamente marques desde fuera, es una de las cualidades necesarias para que funcione correctamente, para que tenga vida en sí misma. Si una historia no se te va de las manos, es que está mal planteada: los personajes, cuando hablan y actúan (cuando los dejamos, al menos), suelen tener bastante más sentido común que nosotros, así que procura hacerles caso.

Puedes adoptar cualquiera de los dos sistemas de trabajo: escribir planificando o con una brújula en la mano. En realidad, ninguno de los dos se suele dar en estado puro:

por mucho que un autor planifique minuciosamente cada capítulo y cada párrafo del libro antes de escribirlo, siempre dejará espacio a la sorpresa, a la propia libertad e independencia de los personajes; y por mucho que un autor declare que camina a tientas por la escritura, sin saber hacia dónde se dirige, no es posible que no sepa las intenciones del o de los protagonistas, sus defectos o virtudes, lo que buscan o lo que desean. La sorpresa, en estos casos, solo puede ser relativa, porque si en el relato no hay una coherencia ni en el tono, ni en la cronología, ni en los fenómenos de causa-efecto, ni en un mismo punto de vista, ni en el género literario, lo más probable es que el producto final sea un caos imposible de digerir para cualquier lector que no esté enamorado ciegamente y a priori de su autor. Y es que, en esas ocasiones, parece como si el autor tirara la toalla y le pasara al lector la responsabilidad de ordenar sus propios pensamientos. Para escribir algo que valga la pena, además de saber escribir (una mínima pericia literaria, no solamente conocer el alfabeto), es preciso tener algo que contar y, sobre todo, tener ganas de contarlo. Escribir con brújula no es errar sin rumbo, esperando que algo o alguien nos muestre el camino, sino avanzar en una cierta dirección (para eso son las brújulas), aunque no sepamos exactamente cuándo ni adónde vamos a llegar.

Pero si hablamos de técnica y aprendizaje en el proceso de la escritura, yo recomiendo hacer un esquema, a ser posible

por escrito, antes de comenzar la redacción del primer manuscrito. Y muy especialmente si de lo que se trata es de escribir una novela. Al igual que en la elaboración de un guión de cine, se debe partir de una idea argumental básica, que recorra la historia de principio a fin de los protagonistas, y en la que se inserten el resto de los personajes e historias secundarias. Aunque luego en el texto final (pongamos que de una novela) no haya aparentemente una división en capítulos, siempre es recomendable que ese andamio exista en los apuntes previos del autor. Cada capítulo debe aportar algo nuevo, un pequeño (o gran) cambio, un movimiento, diálogo o circunstancia nueva que cambie en algo la historia, que la haga avanzar, en definitiva. De lo contrario, probablemente ese capítulo esté de más, y nadie lo echará en falta (y menos aún los sufridos lectores, que a pesar de su buena voluntad y predisposición, suelen ser los que pagan el pato de las inconsistencias de los autores). Así pues, una planificación de nuestra historia dividida en capítulos (aunque luego desaparezca en la imprenta) y una ficha pormenorizada de los personajes (edad, aspecto, carácter, objetivos, función...) son herramientas necesarias, andamios para la construcción de nuestra historia. Y todo ello, perfectamente encuadrado, para nosotros al menos, en unas coordenadas espacio-temporales (reales o míticas, depende de la historia que contemos). Todos estos elementos, a los que cabría en algunos casos añadir mapas, documentación

histórica, científica o psicológica, no se publican habitualmente, pero eso no quiere decir que no existan.

UNA SUGERENCIA

Haz un borrador con el argumento de un relato, divídelo en, al menos, cinco partes, y define a los personajes que van a intervenir. La experiencia, el oficio y la intuición, que afloran con la práctica y la dedicación a la escritura planificada, pueden ir haciendo cada vez menos necesarios los andamios y esquemas, porque ya quedan interiorizados, al igual que un pianista no necesitará el metrónomo cuando ya haya hecho suficientes ejercicios sobre el teclado del piano. Pero, lo dicho: eso se adquiere con tiempo, experiencia y oficio; no se nace con ello.

Solo en ese sentido cabe entender a Juan José Millás cuando afirma que él escribe sin esquemas previos: «Nunca sé lo que va a pasar en las siguientes páginas; es más, en ocasiones ignoro si lo que estoy empezando es una novela o un cuento.»

CON VOZ PROPIA

Cuando ya la novela tiene una cierta entidad, generalmente mediada una segunda versión, hago grandes planos con tablas de doble entrada: una con personajes y sus características tanto físicas como psíquicas; otra con los capítulos de la novela y los personajes, para cuidar el tiempo que aparece cada uno de ellos. Además, hago la biografía completa de cada personaje, aunque de ella no salga luego

más que una parte en el libro. Esto me permite conocerlos y explicarme a mí mismo sus actuaciones y sus razones.

También hago planos de capítulos, para controlar que los momentos de acción y los puramente descriptivos o introspectivos vayan turnándose.

Gloria PALACIOS: *José Luis Sampedro. La escritura necesaria*

EJEMPLO

Un escritor escribe un libro acerca de un escritor que escribe dos libros, acerca de dos escritores, uno de los cuales escribe porque ama la verdad y otro porque le es indiferente. Acerca de ambos escritores se escriben en conjunto, veintidós libros, en los cuales se habla de veintidós escritores [...]. Los veintidós escritores producen, en conjunto, trescientos cuarenta y cuatro libros, en los cuales se habla de quinientos nueve escritores, ya que en más de un libro un escritor se casa con una escritora, y tienen entre tres y seis hijos, todos ellos escritores [...]. Los quinientos nueve escritores escriben ocho mil dos novelas, en las cuales aparecen doce mil escritores, en números redondos, los cuales escriben ochenta y seis mil volúmenes en los cuales aparece un único escritor, un balbuciente y deprimido maniático, que escribe un único libro en torno a un escritor que escribe un libro sobre un escritor, pero decide no terminarlo, y le da una cita, y le mata, determinando una reacción por la que mueren los doce mil, los quinientos

nueve, los veintidós, los dos, y el único autor inicial, que de este modo ha alcanzado el objetivo de descubrir, gracias a sus intermediarios, al único escritor necesario, cuyo final es el final de todos los escritores, incluido él mismo, el escritor autor de todos los escritores.

Giorgio MANGANELLI: *Centuria. Cien breves novelas-río*

CLAVES DE LECTURA

La escritura debe avanzar siguiendo una estructura coherente, casi regida por la precisión de la lógica geométrica. La idea inicial debe tener la virtud de nacer, crecer, multiplicarse y llegar a un final que no necesariamente es su muerte, ni el olvido por parte del lector. Las cifras, en este relato, aportan el cambio permanente para llegar a un punto de giro inesperado en el que esos autores que un día existieron tienen que desaparecer.

Un escritor inventa una sucesión de hechos atribuidos a personajes capaces de inventar más personajes, más situaciones. Sin embargo, todo se destruye cuando algún escritor decide no terminar

lo que ha comenzado. Este es el antagonismo entre la planificación y el caos que Manganelli plantea con orden numérico.

SE PARECE A...

Un pintor preparándose para pintar un cuadro de gran tamaño. Primero prepara el lienzo, lo tensa, le da una imprimación para que el óleo se fije mejor. Hace algunos

bocetos previos. Encaja con lápiz de carboncillo las figuras principales en el cuadro. A veces, incluso lo cuadricula. Busca el equilibrio de formas, calcula el «peso» de los colores. Y luego empieza a pintar. Para una lámina pequeña, o para un dibujo (que corresponde a un relato corto) no necesitará tanta preparación, porque el espacio es más pequeño; las figuras, más reducidas y escasas, y el tiempo de ejecución, menor.

DISFRUTA LEYENDO

Gustave FLAUBERT: *Madame Bovary*

Emma Bovary aborrece su vida de esposa de un médico rural y busca solaz en un amor que idealiza y no alcanza. Esta obra refleja el descontento de Flaubert con la Francia burguesa de su época. Por este sentimiento, el autor fue perseguido, y su obra, condenada. Nos encontramos, sin embargo, ante un autor clásico de la literatura, gracias al dominio de una técnica que marcó una nueva concepción de la novela.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato sobre cómo una pareja de recién casados decide decorar el nuevo piso que ha adquirido. Antes de comenzar planifica cuáles serán sus puntos de encuentro y desencuentro, cuáles los gustos de cada uno de ellos, cómo se conocieron, cómo es el espacio, en cuánto tiempo transcurren los hechos. Ella, por ejemplo, prefiere los tonos pastel, y él, los brillantes. Aquí comienza el conflicto.

Deciden asesorarse, y el nuevo esposo acaba enamorándose de la decoradora de interiores. Lo que pase al final debería sorprenderte a ti tanto como a los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

John GARDNER: *El arte de la ficción*, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2001

Un manual utilizado por multitud de profesores de escritura creativa en las universidades de Estados Unidos, por fin traducido al español. Un repaso a la ficción (qué es, qué hace, cómo funciona), seguido de unos consejos detallados acerca de los errores más comunes, la técnica narrativa y la construcción de la trama literaria.

RESUMEN

Situaciones, personajes, conflictos, pueden dar pie a la necesidad de sentarse a escribir. Someterse a la incertidumbre de lo que va surgiendo
1. a medida que avanza el relato es escribir con brújula. La brújula solo te dará la orientación de los diferentes puntos cardinales a los que podrá llegar tu historia.

Para recorrer el terreno de la narración no solo requieres la brújula. Es conveniente también tener un mapa: una guía que te permita

2. ubicar con facilidad los puntos de giro, núcleos y secuencias de las acciones, tal como lo harías al planificar un viaje hacia tierras desconocidas.

- La sinopsis argumental, la división por capítulos, las fichas de personajes... sirven para dar un orden a tu relato, pero no son una camisa de
3. fuerza que impida que, a medida que la historia avanza, te sorprendan detalles no contemplados en el plan inicial.

Deja que la historia se escriba desde

dentro. Encárgate de cuidar el tono,
4. la cronología, los fenómenos causa-
efecto, el punto de vista, para evitar
que se vaya de tus manos.

17 La estructura interna del relato

No es lo mismo planificar que estructurar tu relato. Los estructuralistas, como ingenieros del lenguaje, cuyo máximo representante fue Ferdinand de Saussure, clasificaron las distintas partes del lenguaje. Desde los fonemas y los morfemas a las palabras y las frases. Basado en este modelo, pero queriendo ir más allá de la frase para llegar hasta el análisis estructural del relato, Roland Barthes parte de dos premisas:

1. Hay que analizar el relato en su materialidad: esto es, un discurso formado por un grupo de frases o conjunto de enunciados.

2. La totalidad del conjunto de enunciados o frases cuenta una

historia.

De aquí se desprenden cuatro categorías o tipos en los enunciados, que debemos distinguir y que marcan la organización y estructura de un relato:

Núcleos: son enunciados que muestran una transformación importante en la historia o en los agentes de la historia. Suelen coincidir con los puntos de giro de los guiones cinematográficos.

- Por ejemplo: no es un *núcleo* que Marta salga a dar un paseo por la ciudad y se tome un café, porque ese hecho no supone una transformación importante de la historia ni de Marta; pero sí debe ser un *núcleo* que a

Marta se le muera su novio, la despidan del trabajo o le toque la

- lotería: cualquiera de esas cosas

transformará su vida y el desarrollo del relato a partir de ese instante.

Catálisis: son enunciados que muestran acciones y que se presentan como secuencias de acontecimientos que conectan dos *núcleos*. Por ejemplo: Marta se arregla y se pinta; sale de casa para recoger a su novio, Carlos, en el aeropuerto; saca el coche del garaje; conduce hasta una gasolinera; llena el depósito; sigue hasta llegar a Barajas...: todas esas

- son *catálisis*.

Supongamos que cuando Marta se encuentra con Carlos en el aeropuerto, él le dice que se ha enamorado de otra y que solo ha regresado para recoger sus pertenencias. Eso ya no es una

catálisis, sino un *núcleo*, porque Marta tendrá que cambiar cosas (y más aún si, por ejemplo, estuviera embarazada de Carlos y aún no se lo hubiera dicho).

Informantes: son enunciados que nos proporcionan datos accesorios de la acción o de los agentes de la acción.

• Por ejemplo: el café que se toma en el bar está frío, y el suelo está lleno de cáscaras de mejillones que, por un momento, le recuerdan la pescadería de su padre.

Indicios: son enunciados que nos hablan de las cualidades de la acción o de los agentes de la acción, es decir, de la trama o de los personajes. Por ejemplo: si Marta, antes de salir de

- casa, recoge los análisis médicos en los que se afirma que está embarazada, eso es un *indicio*, porque muestra una cualidad (embarazo) del personaje.

Hay enunciados que son mezclas de dos categorías: cuando Marta recoge los resultados del embarazo antes de salir al encuentro de su novio, es mitad *catálisis* (es una acción que se acerca a un *núcleo*: la ruptura con Carlos) y mitad *indicio* (ella está embarazada). Tras eso, nuevas *catálisis* (además de algunos *informantes* e *indicios*) nos irán acercando a otro *núcleo* obligado: decírselo u ocultárselo a Carlos. También es una mezcla, pero esta vez de *informante* y *catálisis*, si decimos que Marta, mientras espera a Carlos en el aeropuerto, bebe una coca-cola light y escucha una cinta de Ana Belén en un walkman: es *catálisis* en cuanto que es una acción que se acerca a un *núcleo*, y es *informante* porque habla de una forma de llenar el tiempo de una espera, y de una época determinada, así como de una sociedad de consumo y de cierto nivel adquisitivo.

Las categorías antes mencionadas marcan la organización y estructura de un relato, y todas ellas cumplen su función. Es frecuente, de todos modos, encontrar en los escritos de

autores primerizos una buena cantidad de *informantes*, algunas *catálisis* y ningún *núcleo*.

El problema está en que sin *núcleo* no hay organización ni tampoco historia. En realidad, la historia, reducida al máximo, estaría constituida por los *núcleos*, que son finitos e indispensables. Las *catálisis*, *informantes* e *indicios* son expansivos: forman un relleno que puede llegar a ser casi infinito y que nos conduce de un *núcleo* a otro. Muchos de ellos (sobre todo *informantes* y *catálisis* puras, que no apuntan hacia ningún *núcleo*) son prescindibles, no son más que floreros innecesarios en la historia.

En un cuento debe haber al menos uno o dos *núcleos* (tampoco muchos más, o nos iríamos al encuentro de la novela).

En las novelas puede haber dos grandes *núcleos* (puntos de giro) y unos cuantos *subnúcleos* (uno en cada capítulo). Un *subnúcleo* podría ser, por ejemplo, que Marta, al día siguiente de su ruptura con Carlos, se tiña el pelo de azul. Pero para llegar a ese *subnúcleo*, desde el comienzo del capítulo tiene que haber *indicios* y *catálisis* que nos lleven hasta ahí. De algún modo, lo que introduce tensión dentro de cada capítulo tiene que ver con que haya un *subnúcleo*, o sea, un cambio dentro de la historia. Los *subnúcleos* tienen, dentro de la historia una triple función:

1. Sirven para dar dirección a las *catálisis*. De esa manera, el

lector tiene la impresión de que avanza hacia alguna parte, hacia algo importante.

2. Sirven para saber cuántos *informantes* tenemos que eliminar. Los *informantes* tienden a multiplicarse sin fin cuando no estamos alerta.

3. Sirven también para tejer una red de *indicios* que apuntan hacia ese *subnúcleo*, aunque también encontremos *indicios* que apuntan a uno de los dos *núcleos* principales.

Si consideráramos un relato sólo como un conjunto de acciones que van desde el planteamiento al desenlace, eso marcaría una línea horizontal (eje X) que se desarrolla en el tiempo, de este modo:

Planteamiento → A → B → C → D → E... → Desenlace

Donde A, B, C, D, E... son acciones del relato (más o menos largo).

Si así fuera, para construir una historia nos bastaría con *informantes* y *catálisis*. Pero no es así porque, utilizando solo *informantes* y *catálisis*, lo que podemos escribir no es una historia, sino un informe o un reportaje: en él se narran acontecimientos, pero no la esencia o el significado de esos hechos.

En un eje de coordenadas, los *indicios* y *núcleos*, que marcan cualidades y significados, forman un eje vertical, Y,

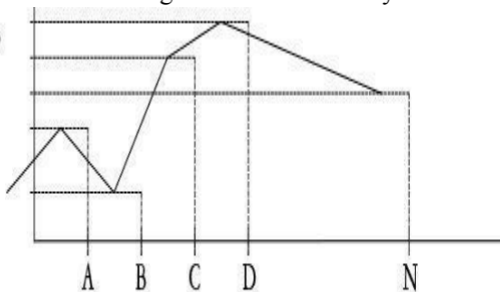
del ser como esencia, sincrónico y semántico.

Informantes y *catálisis* marcan el hacer y el suceder, y forman un eje horizontal, X, diacrónico y sintáctico.

Un relato es, en realidad, el entramado del eje X (el hacer y suceder) y del eje Y (el ser).

Este, gráficamente, sería el esquema estructural de un relato. Donde la línea serpenteante es el relato que nos cuenta tanto lo sucedido como su significado: el devenir y el ser.

Eje Y, sincrónico,
del ser: *núcleos* e
indicios



Eje X, diacrónico, del suceder: *catálisis* e *informantes*

UNA SUGERENCIA

Si en un capítulo de una novela que estás escribiendo no hay ningún *núcleo* ni *subnúcleo* (porque lo has dejado para el siguiente capítulo, por ejemplo), y, por lo tanto, en ese tramo la historia que estás contando no cambia nada ni sufre transformaciones, entonces la pregunta a la que deberías responder es: ¿para qué has escrito esas doce páginas? ¿Son

realmente necesarias? Probablemente no. No tengas miedo de usar la papelera.

CON VOZ PROPIA

Siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del iceberg. Hay nueve décimos bajo el agua por cada parte que se ve de él. Uno puede eliminar cualquier cosa que sepa, y eso sólo fortalecerá el iceberg. Si un escritor omite algo porque no lo sabe, entonces habrá un agujero en su relato. *El viejo y el mar* podría haber tenido más de mil páginas, y dar cuenta de cada personaje de la aldea y del proceso de cómo vivían, cómo habían nacido, cómo se habían educado, tenido hijos, etc. Otros escritores hacen eso de manera excelente. Al escribir, uno está limitado por lo que ya se ha hecho de manera satisfactoria. Así que he tratado de aprender a hacer otra cosa.

Ernest HEMINGWAY: *Confesiones de escritores*(Las entrevistas de *The Paris Review*)

EJEMPLO

El drama del desencantado que se arrojó a la calle desde el décimo piso, y a medida que caía iba viendo a través de las ventanas la intimidad de sus vecinos, las pequeñas tragedias domésticas, los amores furtivos, los breves instantes de felicidad, cuyas noticias no habían llegado nunca hasta la escalera común, de modo que en el instante de reventarse contra el pavimento de la calle había cambiado por completo su concepción del mundo, y había llegado a la

conclusión de que aquella vida que abandonaba para siempre por la puerta falsa valía la pena de ser vivida.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: «Sin título», en *Dos veces cuento: antología de microrrelatos*

CLAVES DE LECTURA

Dos momentos clave que podrían ser considerados los dos *núcleos* de este breve relato (la decisión de lanzarse al vacío y el arrepentimiento) se vinculan, en pocos segundos de lectura, a través de la mirada de un personaje. Los hechos cercanos a esa realidad que nunca percibió constituyen la *catálisis* de la narración. La palabra *desencantado* es el indicio que nos permite llegar a imaginar los momentos de tensión que lo convierten en un suicida. García Márquez se aparta de la mera descripción de los hechos para mostrarnos un ser desilusionado por su propia ignorancia que, en el acto de quitarse la vida, descubre, sin posibilidad de remediarlo, el placer de lo simple y cotidiano.

SE PARECE A...

Un reloj, en cuyo interior encontramos diferentes piezas que cumplen distintas funciones. Hay ruedas dentadas que hacen girar las manecillas a diferentes velocidades (*catálisis*), una pila que suministra energía (*núcleo*), algunos elementos decorativos que no afectan al funcionamiento del reloj (*informantes*), y la marca del fabricante, que representa una garantía de calidad y duración (*indicios*). Los hay de pared, como largas novelas; de diseño atrevido, como

relatos experimentales; o diminutos, como microcuentos. Y, por supuesto, los hay buenos y malos.

DISFRUTA LEYENDO

James JOYCE: *Dublineses*

Esta colección de cuentos fue publicada en 1914. El último relato, *Los muertos* (cuyo guión fue llevado al cine por John Huston a modo de testamento), es uno de los mejores cuentos de la literatura universal. Joyce muestra su habilidad narrativa de modo mucho más comprensible en sus relatos que en sus novelas, aunque el *Ulises* sea, sin duda, su obra capital.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato que Chéjov nunca llegó a escribir, pero cuyo argumento dejó anotado en sus apuntes: «Un hombre acude a jugar al casino, y esa noche gana una fortuna. Recoge las ganancias, regresa a su casa y se suicida.» El desenlace es inesperado, así que tendrás que sembrar *indicios* que contradigan esa buena suerte, o que apunten hacia una desgracia previa mucho más terrible para que la historia sea creíble. Ponte en la piel del jugador, construye el personaje, y muévelo hacia el desenlace. Tiene lógica imaginar que el motivo del suicidio no sea la racha de suerte en el casino. ¿Lo tenía decidido desde antes? Si es así, no se lo cuentes al lector hasta llegar a las últimas líneas.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, TODOROV y otros: *Análisis estructural del*

relato, México, Coyoacán, 1998

Los niveles de significación, la inserción de los relatos en sistemas jerárquicos más complejos de producción de sentido, la enunciación y la interpretación conforman el escenario teórico que un grupo de lingüistas, antropólogos y sociólogos nos ofrece en este libro. Un compendio de propuestas y ejercicios prácticos para adentrarnos en el estudio del discurso literario, como relato, como historia y como obra.

RESUMEN

Los *núcleos*, *catálisis*, *indicios* e
1. *informantes* constituyen los factores estructurantes de tu relato.

Diferencia claramente la función que
2. cumple cada uno de estos elementos en el desarrollo de la historia.

Las acciones, las cualidades y los
3. datos accesorios dan unidad al relato, y por esto debes evitar que sean un colage de palabras.

El significado y los factores de

4. causa-efecto en una historia se dan a través de los *indicios* y los *núcleos*.

Una historia sin, al menos, dos *núcleos* o puntos de giro es solo una

5. descripción de acontecimientos o atributos de los personajes que no retiene el interés del lector.

Haz que lo que cuentas tenga significado: que represente algo para

6. el lector, más que una imagen, una sensación, un sentimiento, un estado del ser.

18 Los andamios narrativos

Quieres escribir una novela. De acuerdo. Pero ¿sabes cuál es el tema, el argumento y la trama? Porque esos tres conceptos no son ajenos unos a los otros, pero sí tienen diferencias sustanciales, y conviene conocerlas para poder desarrollar nuestra historia. Vayamos por partes:

Tema: «Asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, conferencia, etcétera, o en un escrito», según el diccionario de María Moliner. En la misma entrada se habla de *tema* como melodía que se repite en una composición musical, desarrollándose en distintas formas; o

cosa que alguien repite una y otra vez.

- El tema es, pues, un común denominador, una constante que aparece una y otra vez en una narración (tanto si es relato como novela): los celos, el amor, la muerte, el dinero, la solidaridad... Cualquiera de esos conceptos abstractos puede ser el tema de tu novela. Juan Rulfo decía: «No existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte.»
- Argumento: «Parte narrable de una obra literaria, una película, etc.
- Resumen en que se expone el contenido y distribución de una obra literaria, puesto a veces al principio de ella.»
- Es el conjunto de acciones que realizan los personajes. El

argumento cuenta, de modo cronológico, los acontecimientos y hechos fundamentales que ejecutan o sufren los personajes de la historia.

Trama: «De los dos conjuntos de hilos paralelos que constituyen un tejido, el de los que van en el sentido del ancho de la tela. Trabazón. Enlace, relación y correspondencia entre ideas o cosas no materiales. Argumento de una obra literaria.» La trama cuenta cómo se articulan los hechos descritos en el argumento (en qué orden aparecen en el texto, que no tiene por qué ser el orden cronológico del argumento). La trama impone la estructura (muchos capítulos cortos, pocos pero largos, retrospectivas, etc.).

Al igual que en un guión de cine, en el que lo primero que hay que escribir es el *story line* –el tema resumido en apenas una o dos frases–, lo primero que debes anotar es la idea general de la novela o relato. Una frase que pudiera servir para la contraportada del libro ya terminado: un hidalgo que enloquece con las lecturas de novelas de aventuras y decide convertirse en un caballero andante; dos amantes no pueden encontrarse debido a la enemistad de sus familias; una dinastía familiar que, a lo largo de cien años, refleja el nacimiento de todo un continente; una niña es engañada por un lobo, el cual devora a su abuela y a ella misma, aunque al final un leñador las rescata.

A partir de la idea, que conviene que no sea demasiado tópica, habrá que armar un argumento. Cómo espesar un argumento a partir de una idea simple es algo que trataremos en el próximo capítulo, pero vaya por delante que hay que situar nuestra historia en un tiempo y un espacio determinados, caracterizar a los personajes y enumerar las diferentes escenas que van a sucederse a lo largo de la historia. Es lo que en un guión de cine corresponde a la sinopsis, y que para una película larga (o una novela) debe ocupar unos cuatro folios a doble espacio. Aquí, nuevamente, las variaciones son muy grandes, y dependen mucho de la minuciosidad con la que queramos trabajar. En cualquier caso, nunca debe estar tan cerrado como para no permitirnos que se dé la sorpresa en la escritura (nuevos

acontecimientos, personajes que crecen más de lo previsto, desenlaces inesperados...). El argumento es una guía, no una camisa de fuerza.

Y, por último, a partir del argumento detallado, vendrá la trama. En ella tendremos que organizar la historia que aparece de manera lineal en el argumento del modo que nos parezca más oportuno (no debe ser una elección caprichosa ni al azar, sino que deberá ser la propia historia la que nos marque el modo, el tono, el punto de vista del narrador y la ordenación lineal o no que deberá seguir). ¿Cómo lo contamos? ¿La historia que queremos contar debería empezar por el principio, por el medio, de atrás adelante, de modo circular, a saltos...? Porque no hay una única manera. Parece lógico y común (pero solo lo parece) que contemos la historia de modo lineal, de principio a fin. Pero, pese a que parezca lo contrario, ese no es el modo tradicional de contar. En la literatura clásica, desde la *Odisea* hasta el siglo XVI, lo más habitual era el comienzo *in media res*, es decir por el medio. Hasta tal punto era así que en el prólogo del *Lazarillo de Tormes*, su autor advierte que se dispone a contar su caso «no por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona», dando a entender que ese modo de narrar (cronológicamente, de principio a fin) no era el habitual en la literatura de aquellos siglos. La *Odisea* comienza con el desembarco de Ulises en las playas de Ítaca, ya concluido todo el viaje, para retroceder luego al

momento de la partida, diez años antes, contar todo el largo viaje, y desembocar nuevamente en Ítaca y el encuentro con Penélope. Todavía en el siglo XX se ha seguido usando (y se seguirá usando en el XXI) este recurso de empezar *in media res*: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.» A partir de esta frase, García Márquez retrocederá hasta la misma fundación de Macondo, muy anterior al nacimiento del coronel, para enlazar más tarde con los sucesos que anuncia. También Javier Marías, en *Corazón tan blanco*, tiene un comienzo que se adelanta a los acontecimientos: «No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados.» El narrador, en primera persona, no ha nacido aún cuando ocurre ese suicidio, y no lo sabrá hasta bien avanzada la novela.

¿Por qué comenzar de ese modo aparentemente extraño o, cuando menos, contrario a la cronología? Pues, en buena parte, porque las primeras páginas, o mejor dicho, las primeras líneas, son fundamentales para captar la atención del lector. Un comienzo intenso (situarnos de golpe ante un

pelotón de fusilamiento, por ejemplo) es clave para atrapar al lector en la telaraña de una historia. Y esa primera línea a veces está en el título, porque de García Márquez es también *Crónica de una muerte anunciada* o *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, que casi suenan a pregón anunciador de algún juglar del Medioevo a punto de relatar una crónica de sucesos.

Dice Juan José Millás: «El cuidado cauteloso de la trama puede ser un mero artificio llevado a cabo con actitud semejante a la de un escritor de crucigramas, pero puede ser el resultado también de una experiencia interna a cuya maduración no se ha puesto obstáculos de ningún tipo. Cuando sucede así, la novela se convierte en una metáfora de algo, es decir, nombramos con ella otra cosa que quizá no pudiera expresarse de un modo diferente y sentimos la satisfacción del deber cumplido: en este caso, de haber hecho literatura, y no otra cosa.»

UNA SUGERENCIA

A partir de una idea desarrollada en un argumento no demasiado complejo, planifica tres tramas diferentes. Una, lineal y cronológica, idéntica al argumento (en primera o en tercera persona, tú decides). La segunda trama, que empiece por una escena capital del medio de la historia, y luego hacia atrás o adelante, según se precise para que la historia sea coherente. Y una tercera, elige: de atrás hacia delante; como un puzzle, cambiando los narradores; o de otro modo que a ti

te parezca más oportuno para la historia concreta que quieres contar.

CON VOZ PROPIA

La acción o trama no es la substancia de la novela, sino, al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico. La esencia de lo novelesco –adviértase que me refiero tan sólo a la novela moderna– no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es «pasar algo», en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente. [...] No solemos recordar de las mejores novelas los sucesos, las peripecias por que han pasado sus figuras, sino sólo a éstas, y citamos el título de ciertos libros equivale a nombrarnos una ciudad donde hemos vivido algún tiempo; al punto rememoramos un clima, un olor peculiar de la urbe, un tono general de las gentes y un ritmo típico de existencia.

José ORTEGA Y GASSET: *El concepto de novela*

EJEMPLO

Este libro trata de cómo no llegó a escribirse otro libro que debería haberse titulado *La historia del silencio*. Aunque habitual, el fracaso es difícil de explicar. Hay personas admirables, capaces de realizar grandes esfuerzos que consiguen llevar a término empresas que parecían disparatadas. No es nuestro caso, por desgracia. Hace algo más de dos años comenzamos una investigación tan exhaustiva como desordenada. El resultado no pudo ser más

decepcionante. Lo que el lector sostiene entre las manos no es el tratado con el que habíamos soñado, sino más bien la historia de una renuncia. El propósito inicial era a todas luces desmedido. [...] Bastará como ejemplo de todo esto el de una amiga mundana y extremadamente locuaz –nuestra querida Olga–, que nos llamó un día para decirnos que había estado dos horas inmóvil sin abrir la boca en lo más desbocado de una fiesta, como callado y sincero homenaje a nuestra labor. A aquellas alturas, llevábamos ya mucho tiempo estudiando las infinitas posibilidades que nos brindaba el silencio. A falta de mejores ideas, habíamos incluso estado una semana entera sin hablarnos, con la sola intención de comprobar si podíamos soportarnos sin pronunciar palabra. Fui yo el que rompió la estupidez de nuestro pacto, por distracción, aunque Irene sigue sospechando que lo hice en un raptó de impaciencia.

Pedro ZARRALUKI: *La historia del silencio*

CLAVES DE LECTURA

Tan solo en el primer párrafo de su novela, Zarraluki nos presenta un resumen del argumento con el fin de crear la expectativa necesaria para capturar al lector desprevenido. El narrador en primera persona del plural y protagonista nos ubica en un lapso que nos da la referencia directa del tiempo en el que transcurren los hechos. El tema es obvio: la historia de una renuncia. Aporta detalles como la magnificación de la empresa que quisieron acometer el

protagonista e Irene, secundados por el esfuerzo de sus amigos, Olga, François y Silvia, a quienes se empieza a retratar en las primeras páginas. El silencio cotidiano les sirve a los protagonistas para sobrevivir en ese navegar a la deriva que es la escritura de una novela.

SE PARECE A...

Un animal cualquiera. Se compone de diversos órganos que están formados por muchas células, que tienen una membrana, una masa interior y un núcleo que palpita. Y, a su vez, ellas nacen de elementos básicos más pequeños (carbono, oxígeno...); y ellos también se componen de átomos; y, a su vez, los átomos tienen neutrones, electrones y protones. De lo más grande a lo más pequeño. Para crear un relato que sea casi un ser vivo, hay que hacer el camino inverso: de lo más pequeño a lo más grande.

DISFRUTA LEYENDO

J. R. R. TOLKIEN: *El señor de los anillos*

La trilogía de Tolkien, con el mago Gandalf, los hobbits Bilbo y Frodo, las guerras en la Tierra Media, el Poder Oscuro y los cientos de seres y geografías inventadas, ha supuesto el auténtico nacimiento de un género literario, el de los reinos míticos. No es que no existieran antes autores de literatura fantástica, de pueblos imaginarios y seres inventados, pero los libros de Tolkien han logrado crear un universo tan completo y compacto, que ningún autor del género puede desprenderse de su herencia.

PONTE A ESCRIBIR

La trama de una novela. Para ello primero tienes que resumir la historia en no más de tres líneas. Esa será la idea general, el resumen total. Luego, el argumento, amplificando la idea hasta que ocupe un folio de extensión. Ponles nombre a los personajes, sitúa los hechos en lugares concretos y cuenta los sucesos más relevantes de la historia, con sus núcleos y catálisis. Y por último, la trama, de cuatro folios, dividida en capítulos (no menos de diez ni más de treinta), y en el orden en que van a aparecer en el libro, no en los calendarios. Si la escritura de una novela, por término medio, necesita dos años, ¿no vas a dedicarle al menos una semana a construir las bases?

BIBLIOGRAFÍA

Thomas WOLFE: *Historia de una novela (proceso de creación)*, Madrid, Pliegos, 1993

Un novelista norteamericano, del primer tercio del siglo XX, reflexiona sobre la creación literaria y la construcción de la novela. Wolfe tuvo especial habilidad para describir las costumbres, lugares y retratos de sus congéneres. Su producción literaria fue realmente extensa para la corta vida que tuvo. Tenía 29 años cuando se publicó su primera novela, y murió a los 38.

RESUMEN

Tema, argumento y trama son los

1. andamios que debes levantar antes de comenzar un relato o una novela. No es la única manera de hacerlo, pero sí una de las más recomendables.

A veces el tema no aparece hasta que la escritura del libro está muy avanzada, pero eso no quiere decir

2. que no exista. No conviene obsesionarse con el tema, pero tampoco es recomendable que haya muchos temas.

Un argumento bien planificado y detallado permite que no existan tiempos muertos en la historia que

3. quieres escribir. Las novelas sin argumento previo se caen con demasiada frecuencia de las manos del lector.

La trama solo puede surgir a partir de un argumento detallado. Es la parte más difícil. Pero con una buena trama la escritura se convierte en un paseo delicioso.

19 Cómo espesar un argumento

Una buena idea germinal es importante para escribir un relato o una novela, pero no lo es todo. De momento solo es eso: una idea. Transformar esa idea, por muy buena que sea, en un relato que valga la pena es la tarea más difícil del proceso de la escritura. Muchos autores nunca llegan a ser geniales por la ausencia de ideas y temas apropiados sobre los que escribir. Pero el caso contrario, el de personas con ideas fantásticas que no las saben llevar a la práctica, es tan numeroso como desalentador. Hay millones de buenas ideas que simplemente se quedan en eso: buenas ideas. Algunas de ellas se transforman en malos relatos, y su único destino posible es la papelera, pero forman parte del proceso de aprendizaje de todo escritor; otras no llegan nunca a escribirse, a existir, porque muy pronto les llega el olvido (incluso de aquel que un día las imaginó). Un escritor debe escribir por encima de todo: incluso por encima de la escasez de ideas. Los hay que apuntan esos bocetos, apenas de una frase, para poder ser utilizados en un futuro. Ray Bradbury

(Zen en el arte de escribir) va más allá: «No deberíamos desdeñar el trabajo ni desdeñar los cuarenta y cinco o cincuenta y dos cuentos escritos en nuestro primer año de fracasos. Fracasar es rendirse. Pero uno está en medio de un proceso móvil. Entonces no hay nada que fracase. Todo continúa. Se ha hecho el trabajo. Si está bien, uno aprende. Si está mal, aprende todavía más. El único fracaso es detenerse. No trabajar es apagarse, endurecerse, ponerse nervioso; no trabajar daña el proceso creativo.»

La primera idea germinal puede surgir de cualquier sitio. A veces es un fragmento de una conversación escuchada al descuido en una parada de autobús; otras veces es una frase, una simple frase que escribimos un día, y que abrirá la puerta de muchas otras que están detrás esperando para ser escritas; puede ser una noticia en el periódico; o el personaje que sale en una fotografía o en un cuadro el que está pidiendo regresar al mundo a través de la literatura; muchas veces es un sueño que hemos tenido; o un recuerdo de la infancia; o la mirada de alguien que nos inquieta; o simplemente no lo sabemos, pero se presenta ante nosotros, pidiendo a voces que se le escuche. Muchos autores y autoras aseguran que no son ellos los que escogen las historias que tienen que escribir, sino que son las historias, por sí mismas, las que les salen al encuentro, las que se imponen y se convierten en una obsesión de la que solo se puede salir mediante el exorcismo de la escritura.

Sea como sea, a partir de una idea, mejor o peor, hay un proceso de elaboración y digestión. A lo largo de los días, a veces meses, o hasta años, esa idea va tomando forma, va perfilando los contornos, empieza a poblarse de personajes y situaciones que van conformando un argumento. Podemos acelerar el proceso con cualquiera de las técnicas creativas vistas en los capítulos anteriores, como los globos expansivos, la tormenta de ideas, el monólogo interior y hasta el binomio fantástico.

Las ideas que son válidas para un cuento (o para un cortometraje) y que se «inflan» hasta convertirse en novelas suelen fracasar. Les sobra espacio y les falta argumento por todas partes. Otra cosa distinta (y frecuente) es que un cuento ya escrito, y que refleja una obsesión primordial del autor, evolucione y dé lugar, después de algunos años, a una novela. El tema será el mismo, pero no el argumento (o solo un fragmento del argumento). La diferencia entre el cuento y la novela no es cuantitativa, sino cualitativa: los personajes, el ritmo de la narración, la evolución de la historia y las transformaciones son de otro orden. Ni mejor ni peor: solo distintas.

El siguiente paso es lo que Patricia Highsmith llama «espesar» un argumento. A partir del argumento y de la construcción de los personajes tiene que salir el resto. Unas veces el motor principal es el personaje protagonista, fuertemente caracterizado, con sus pequeños defectos y sus

virtudes, con sus manías, su historia, sus placeres y deseos. Otras veces son los hechos que ocurren en la historia los que van ampliándose, conectando y multiplicando poco a poco. Depende de la historia que estemos fraguando. Y también del género. De un modo general, de las novelas tendemos a recordar los personajes principales, porque en ellas suele haber una transformación (de aprendizaje o de destrucción) a lo largo de las páginas. El protagonista que aparece en la primera página no es el mismo que sale por la última: ha sufrido un cambio notable, y la novela básicamente cuenta la historia de esa transformación. En cambio, y hablo también en líneas generales, el relato tiene más que ver con un hecho puntual, una anécdota, una revelación o una pequeña historia mirada desde cerca, con microscopio, aislándola casi de lo que sucede a su alrededor, y el motor habitual es justamente un fragmento de vida, un argumento aislado.

Si entendemos una historia como un conflicto (dándole la vuelta: si no hay conflicto, no hay historia), nuestro trabajo a la hora de espesar un argumento es el de buscarle complicaciones al protagonista. Alguien quiere algo. Sí, pero... y ahí empiezan los contratiempos. Porque si alguien quiere algo y, simplemente, lo consigue, podemos felicitar al personaje por su buena suerte o por la felicidad en la que vive, pero no podremos escribir su historia. Una historia sin conflicto no es una historia, y ningún lector es capaz de

soportarla (aunque todos ellos en su vida privada querían que la suya transcurriera sin conflictos). Alfonso ama a Belén, y Belén a Alfonso. A sus familias y amigos les parece bien. Se casan, trabajan, son felices, tienen tres hijos y viven en un chalet adosado. Los niños crecen, son guapos, obedientes y estudiosos; se casarán. Después, Alfonso y Belén vivirán una vejez feliz y una muerte dulce rodeada de sus nietos. El plan de vida es estupendo, pero ¿dónde está la historia? Los únicos capaces de soportar esa felicidad son ellos mismos, y no pretenderán encima contarlo en una novela para que todos los demás nos enteremos de lo hermosa que es su vida y lo espantosa que es la nuestra.

Así que se trata de enredarles la vida a los personajes de nuestra historia. Ponles obstáculos, grandes y pequeños. Y eso se debe aplicar incluso para el caso de estar escribiendo una autobiografía, porque lo que queda después de la lectura de una novela no son las anécdotas, sino el ambiente, la construcción del personaje, el sabor de la historia. No podría recordar ahora mismo apenas nada de los hechos concretos que suceden en *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, y eso que es una de las novelas que más me han gustado. El protagonista se muere. Y poco más. Pero recuerdo bien el sabor a melancolía, los inviernos y la sensación de derrota que inunda sus páginas. Ya lo vimos en un capítulo anterior: para ser fiel a una historia, hay que inventar algunos hechos que la representen adecuadamente.

UNA SUGERENCIA

Conviene dotar a nuestro protagonista de unas cuantas manías. Y si de una novela hablamos, entonces hay que potenciar las historias secundarias y a los personajes que están alrededor del protagonista. Un relato puede ser la historia de un personaje ante un conflicto, pero en una novela habitualmente se precisa abrir más el ojo de la cámara, abarcar otros aspectos, otras historias que suceden a su alrededor y que, de un modo u otro, amplían el conocimiento que tenemos del protagonista. «Yo soy yo y mis circunstancias», decía Ortega y Gasset, y eso es una tremenda verdad en la novela.

CON VOZ PROPIA

Cuando escribo, lo que sucede antes de empezar a escribir es una idea general de mi deseo, de mi intención de lo que voy a escribir. Y automáticamente, yo sé, tiene que ser un cuento. O sé que es un primer paso hacia una novela. [...] En cambio, sé muchas veces que algunos elementos se van reuniendo y son mucho más amplios y complejos y exigen la forma de novela. 62 es un buen ejemplo en ese caso. Al principio yo partía de unas pocas nociones muy confusas: la idea de ese vampirismo psíquico que se traduce después en el personaje de Hélène. La idea de Juan como personaje, como hombre. Inmediatamente comprendí que eso no era un cuento, que eso se tenía que desarrollar de una manera mucho más amplia. Y fue entonces cuando pensé en el

capítulo 62 de *Rayuela*.

Evelyn PICON GARFIELD: *Cortázar por Cortázar*

EJEMPLO

«En el fondo podríamos ser como en la superficie», pensó Oliveira, «pero habría que vivir de otra manera. ¿Y qué quiere decir vivir de otra manera? Quizá vivir absurdamente para acabar con el absurdo, tirarse en sí mismo con una tal violencia que el salto acabara en los brazos de otro. Sí, quizá el amor, pero la *otherness* nos dura lo que dura una mujer, y además solamente en lo que toca a esa mujer. En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*. Cierto que ya es algo»... Amor, ceremonia ontologizante, dadora de ser. Y por eso se le ocurría ahora lo que a lo mejor debería habersele ocurrido al principio: sin poseerse no había posesión de la otredad, ¿y quién se poseía de veras? ¿Quién estaba de vuelta de sí mismo, de la soledad absoluta que representa no contar siquiera con la compañía propia, tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en la casa de los amigos o en una profesión absorbente o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los demás? Así, paradójicamente, el colmo de soledad conducía al colmo de gregarismo, a la gran ilusión de compañía ajena, al hombre solo en la sala de los espejos y de los ecos.

Julio CORTÁZAR: *Rayuela*

CLAVES DE LECTURA

Este es el modo de Cortázar para representar, en una novela

que es muchos libros con dos posibilidades de lectura, lo irracional, lo absurdo, lo humano. Oliveira reflexiona a lo largo de ese capítulo 22, luego de ser testigo de un accidente, sobre la soledad, la necesidad de afecto y de compañía. Al mismo tiempo el narrador ratifica esa sensación de búsqueda permanente de respuestas. Pero cuando se tienen todas las respuestas cambian las preguntas, y Cortázar no deja de formularlas en cada capítulo. La idea está ahí, pero no es suficiente: debe crecer, tomar cuerpo, mejorar, o, en palabras de Patricia Highsmith, «espesar».

SE PARECE A...

El crecimiento de un niño en el vientre materno. El óvulo fecundado es una presencia constante que crece día a día. Estamos atentos incluso al más pequeño de sus movimientos, lo alimentamos, controlamos que sigue estando en buen estado de salud y que sigue creciendo. Hay un largo proceso de gestación en el que a la idea primera se le van añadiendo detalles, órganos, paisajes, miembros, personajes, epidermis, voces... Hasta que finalmente nace con la escritura, en una explosión de letras imparables, rompiendo la cápsula y el aislamiento prenatal.

DISFRUTA LEYENDO

José Luis SAMPEDRO: *La sonrisa etrusca*

Sampedro es un escritor que siempre se ha situado al margen de los cenáculos de escritores y círculos de poder y que ha sabido llegar a sus lectores sin más artificio que sus novelas

de construcción férrea y sensibilidad asombrosa. *La sonrisa etrusca* emociona, en primer lugar, y sorprende después al comprobar que está escrita en primera persona y en tiempo presente. Un ejercicio magistral de control de la escritura.

PONTE A ESCRIBIR

No temas adentrarte en la tan denostada literatura emocional. Escoge un personaje y conviértelo en víctima de su propia intransigencia. Por querer llamar la atención de alguien, se excede y todo termina en una pesadilla que luego él (o ella) intenta resolver, pero solo logra que la situación se complique aún más. ¿Cómo piensa? ¿Es compulsivo? ¿Arremete verbal o físicamente contra sí mismo? ¿Contra alguien más? ¿Es un enfermo mental, o es víctima de las circunstancias, o de su pasado? Construye su historia: puede terminar en el psiquiátrico, en la tumba, en una secta, o casado con la princesa de Zamunda.

BIBLIOGRAFÍA

Patricia HIGHSMITH: *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona, Anagrama, 1987

La novelista de terror psicológico Patricia Highsmith demostró con este manual que sus novelas no eran fruto del azar, sino de una disciplina y cálculo asombrosos. Hay pocos como este, en el que se analicen los procesos de germinación, amplificación y corrección de un relato o novela. Aunque Highsmith lo aplica al suspense, sus consejos son válidos para cualquier tipo de ficción literaria.

RESUMEN

Las ideas para novelas o relatos son como alimentos que se rumian.

1. Primero llegan a tu mente como impresiones o percepciones, pero luego tienes que escribirlos para hacer la digestión.

2. Pon a fermentar tus ideas: deja que se transformen, que se les revuelquen los ánimos, que se contradigan, que se nieguen o que se afirmen. En cualquier caso, tienes allí todas las posibilidades para un relato. Deja que las ideas, como los personajes, crezcan o desaparezcan.

Mete a tus personajes en aprietos, hazles saltar obstáculos, resolver dilemas y tomar decisiones. Con ello

3. conseguirás insuflarles vida a esos seres, aunque sea en la realidad literaria.

Pero, por espeso que sea, tu relato no puede resultar inexpugnable. La densidad debe ser una cualidad, no un defecto. Recuerda que espesar un argumento es complicarles la vida a los personajes, no a los lectores.

20 Detrás de una nube

«Érase una vez un pescador que...». ¿Quién nos está contando la historia? ¿Quién nos cuenta la mayoría de las historias que leemos? No es nuestra abuelita, y tampoco es el escritor. La historia se cuenta a sí misma, desde tiempos inmemoriales, y los escritores y los lectores aceptan el pacto implícito de que existe un narrador, que no aparece por ninguna parte y que nos relata la historia. Estamos hablando, claro está, del narrador en tercera persona. La mayoría de las historias que se han escrito y que hemos leído a lo largo de la vida están escritas desde este punto de vista. Ni siquiera preguntamos quién cuenta el relato, porque cuando, en el lejano tiempo de la infancia, nos contaban un cuento, lo que importaba era la historia en sí (con el placer añadido, claro está, de tener a mamá, o papá, o la abuelita junto a la cama haciéndonos caso, todo hay que decirlo). Aquel dragón que se comió a la princesa sin pestañear existió, no cabe duda, y poco nos importó cuáles fueron las fuentes historiográficas que se utilizaron para que esa información confidencial llegara hasta nuestra almohada. El narrador en tercera persona es el narrador por excelencia

(podríamos decirlo así). Y no hay que confundirlo con el que escribió el del texto, el que cobra los derechos de autor y firma en la cubierta del libro, porque el narrador es una invención del autor (o el autor está al servicio del narrador, a modo de amanuense, depende de cómo se mire: Paul Auster reconoce que sirvió de escribiente de Walt, su personaje de *Mr. Vértigo*). Las historias contadas en tercera persona, omnisciente o equisciente, suelen dar mayor protagonismo a la acción que sucede en su interior, y algo menos a la construcción de los personajes. Los personajes, de hecho, pueden ser planos, tal y como veremos en el capítulo 23, actores al servicio de un argumento que se desarrolla de modo implacable. Lo que importa es lo que pasa, no tanto lo que piensan u opinan los personajes acerca de lo que pasa. Son historias más objetivas, con más acción, por lo general, donde el peso de la narración lo lleva la sucesión de acontecimientos. Pero convendría observar un poco más de cerca a este narrador en tercera persona, porque hay distintos tipos. Váyanos por partes:

Narrador omnisciente

Se sitúa donde nunca podemos verlo, pero él lo sabe todo. Conoce a todos los personajes, sabe lo que piensan, su pasado, lo que sienten, lo que no dicen y lo que pretenden. Es el narrador que se impuso en las novelas del siglo XIX y que, a juicio de algún crítico de Balzac, se asemeja a un jefe de policía que tuviese acceso también a los ficheros

celestiales. No solo es omnisciente (el que lo sabe todo), sino que además es omnipresente (está en todas partes), y ningún personaje puede escapar a su mirada. Si el narrador omnisciente no nos dice algo de un personaje, no es porque lo desconozca, sino porque nos lo oculta deliberadamente.

El narrador omnisciente ha sido, y es, el más utilizado en la literatura. Es, tal vez, el más cómodo, porque permite manejar a los personajes a nuestro antojo, pero es también el que nos puede hacer cometer más errores. ¿Qué tipo de errores? El primero acaba de ser apuntado en el párrafo anterior: si oculta algo, lo hace con premeditación, y, por lo tanto, el lector puede empezar a pensar que no solo juega con los personajes, sino también con los lectores, ya que en ocasiones oculta y disfraza informaciones vitales con el fin de conseguir que la trama no decaiga. El segundo problema es el de la posible manipulación: al estar los personajes atados de pies y manos ante el narrador, el autor, por medio del narrador, puede (y lo hace con frecuencia en las novelas decimonónicas) juzgar, manipular, distorsionar y obligar a los personajes a hacer, decir o pensar cualquier cosa que convenga a sus propósitos. El tercer problema es el de la credibilidad: todos los lectores somos seres humanos, y nos vemos obligados a descifrar la realidad que nos rodea, incluyendo a todas las personas que conocemos, a través de nuestros sentidos físicos (vista, oído, olfato, tacto...), y quizá, si se quiere, un sexto sentido intuitivo; pero nunca

nos es dada la capacidad para penetrar en la mente de los otros como si fuera la nuestra. El narrador omnisciente rompe las reglas y se sitúa por encima de todos nosotros, los lectores, con un discurso sobrehumano que, por sus mismas cualidades, puede hacernos desconfiar. Arturo Pérez-Reverte advierte: «Escuche, Corso: ya no hay lectores inocentes. Ante un texto, cada uno aplica su propia perversidad. Un lector es lo que ha leído, más el cine y la televisión que ha visto. A la información que le proporcione el autor [y yo diría que el narrador], siempre añadirá la suya propia. Y ahí está el peligro: el exceso de referencias puede haberle fabricado a usted un adversario equivocado o irreal.»

Un caso extremo del narrador omnisciente sería el del narrador superomnisciente, que no solo lo sabe todo, sino que además sabe lo que no sabe ni siquiera ninguno de los personajes (que un cáncer aparecerá en la matriz de Laura cuando cumpla cincuenta años, o que Alfonso está enamorado de Berta sin saberlo, o que Julián habría sido feliz si se hubiese trasladado a vivir a Tarragona).

Narrador equisiente

Es un narrador en tercera persona, pero que renuncia a los poderes extraordinarios de la omnisciencia. No sabe nada de lo que piensan o sienten los personajes, aunque los observa con detenimiento, muy de cerca, atento a los pequeños gestos que puedan traslucir pensamientos o sentimientos.

Es un narrador cinematográfico: cuenta lo que sucede como lo haría una cámara de cine. Y no es extraño que los primeros autores que utilizaron este narrador, escritores de la novela negra del primer cuarto de siglo XX en Estados Unidos, vieran sus historias frecuentemente trasladadas al cine: Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross MacDonal...

El narrador equisciente (a veces llamado aquisciente, o cuasi-omnisciente) conserva por lo regular los poderes de omnipresencia: está en todas partes. Pero no penetra en las mentes de los personajes, y no conoce el pasado ni el futuro de los mismos. Será el lector, en ese caso, el que vaya reconstruyendo el carácter y la historia de los personajes por los indicios que le va suministrando el narrador. Es un narrador algo más incómodo de manejar, pero al mismo tiempo es mucho más cercano a los lectores, porque utiliza los mismos recursos para interpretar la realidad que utilizan esos lectores: los sentidos físicos y la intuición. Ese narrador, por último, se verá siempre obligado a narrar acciones y mostrar a los personajes, en lugar de resumir e interpretar. El resultado suele ser de mayor vivacidad y autenticidad. Y de paso evita las largas digresiones y pensamientos de los personajes con la acción detenida, con lo que el relato siempre sale ganando en velocidad e interés.

UNA SUGERENCIA

Controla la omnisciencia, omnipresencia y omnipotencia del narrador. Si utilizas un narrador en tercera persona, aunque

sepa todo lo que piensa y siente cada uno de los personajes, esfuérgate en mostrarlos a través de los gestos que hacen y por lo que dicen. Una imagen vale más que mil palabras, y las descripciones visuales y de movimientos le darán a tu relato color y vivacidad. Puede que en el primer borrador no lo consigas, pero cuando hayas terminado tu relato, vuélvelo a mirar desde esa óptica y cambia las sensaciones y pensamientos por gestos y movimientos: tus lectores te lo agradecerán.

CON VOZ PROPIA

El efecto de distanciamiento tiene que ver con el papel del narrador en mis novelas: es omnipresente, omnisciente y habla de un tiempo que puede dislocarse. Sabe aquello que sus personajes ignoran, incluso lo que sucederá en el futuro. Entonces, organiza un sistema de iluminación en todas las cosas para impedir al lector identificarse con aquello contado. El lector posee una conciencia tan completa como la del propio autor o la del narrador de que todo cuanto narra es fabulación. Por tanto, no vale la pena convencer al lector de lo contrario y, para que su placer sea mayor, el narrador le muestra los trucos de construcción de la novela.

José SARAMAGO: recogido en *El placer de escribir*

EJEMPLO

Los cuarenta y seis hombres despertaron con un disparo de fusil. Los cuarenta y seis. Tres blancos caminaban junto a la trinchera desbloqueando las puertas una a una. Nadie dio un

paso. Una vez abierto el último cerrojo, los tres blancos desanduvieron lo andado y levantaron las barras, una a una. Y uno a uno los negros emergieron... rápidamente y sin el topetazo de la culata de fusil si llevaban allí más de un día, rápidamente y con el culatazo si, como Paul D, eran recién llegados. Cuando los cuarenta y seis estuvieron en fila paralelos a la trinchera, otro disparo de fusil indicó el ascenso al terreno de arriba, donde se extendían trescientos metros de la mejor cadena forjada a mano en Georgia. Los hombres se inclinaron y esperaron. El primero levantó el extremo y lo pasó por la presilla de su grillete de hierro. A continuación se irguió y arrastrando un poco los pies llevó la punta de la cadena hasta el siguiente prisionero, que repitió sus movimientos. Mientras la cadena pasaba, cada uno de los hombres se colocaba en el lugar del otro, hasta que todos los de la fila giraron de cara a las cajas de las que acababan de salir. Nadie le dijo nada al de al lado. Al menos con palabras. Los ojos tenían que expresar lo que había que decir: «Esta mañana ayúdame, estoy mal» o «Tengo que hacerlo» u «Hombre nuevo» o «Tranquilo, tranquilo».

Concluido el encadenamiento, se arrodillaban. Con toda probabilidad el rocío ya era neblina, a veces pesaba, y si los perros estaban en calma y se limitaban a respirar, se oían las palomas.

Toni MORRISON: *Beloved*

CLAVES DE LECTURA

Un narrador equiscente describe el despertar de cuarenta y seis esclavos negros. Apenas utiliza adjetivos. Las cosas son lo que son sin necesidad de adornos superfluos. Sin embargo, «la mejor cadena forjada a mano en Georgia» sí es descrita con detalle, porque la cadena es el símbolo del esclavo. En el resto del relato, la descripción se hace especialmente a través de los sentidos: la vista (casi podemos verlo), el oído (disparos de fusil, el silencio, el batir de las palomas...) y hasta podemos percibir la humedad y la intensidad de las miradas.

SE PARECE A...

La quiromancia, el tarot y la astrología. Un experto en cualquiera de estas prácticas esotéricas tiene la capacidad de «ver» aspectos del pasado, del presente e incluso del futuro de quienes le consultan. Puede saber, según las lecturas e interpretación de las rayas de la mano, los arcanos o las posiciones planetarias, si una persona ha estado enferma, si se le avecinan dificultades o si se va a enamorar, y puede conocer hasta los rasgos generales de ese futuro amante. No es extraño que ese oficio omnisciente provoque recelos fundados o infundados.

DISFRUTA LEYENDO

Clarice LISPECTOR: *La pasión según G. H.*

La escritora brasileña Clarice Lispector reflexiona con dureza y sin pausa sobre el amor, el tedio y la condición del hombre en esta novela dura e introspectiva. La protagonista, G. H.,

vive aislada del mundo que la rodea, pero termina encontrando el significado y el gusto por la vida.

PONTE A ESCRIBIR

Escribe una historia autobiográfica, pero en tercera persona, como si hablaras de otra persona que no eres tú. Sabes todo lo que hace esa persona, pero nada de lo que piensa y siente. Conviértete en un personaje que es observado (por ti) desde fuera. Imagina que te sigue una cámara de cine invisible. No conoces los pensamientos ni los sentimientos de nadie, ni siquiera de ti mismo. Solo puedes usar los sentidos corporales (vista, oído, olfato...), tal y como sucede en la realidad de cada día: recibes información de los otros a través de tus sentidos. Obsérvate así, como detrás de un objetivo. Utiliza el narrador equisiente.

BIBLIOGRAFÍA

Enrique ANDERSON IMBERT: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992

Un manual completo de teoría y técnica, tal y como anuncia en su título y uno de los mejores estudios que se han escrito sobre el cuento desde casi todos los puntos de vista. Sencillo de leer, pero riguroso y profundo al mismo tiempo. Aunque el objeto de estudio de este libro es el cuento, su propio autor nos advierte que lo que allí se dice vale también para la novela y otros géneros.

RESUMEN

Como el niño que quiere escuchar un

cuento antes de dormir, por lo
1. general el lector quiere escuchar una historia, y no una voz que se sitúe por encima de la historia.

El narrador en tercera persona se distancia de las situaciones y de los personajes, pero no por eso los
2. conoce menos. Es precisamente quien tiene la visión más completa de lo que sucede e, incluso, de lo que piensan quienes habitan la ficción.

El narrador omnisciente no ignora absolutamente nada del relato. Todo
3. está a su alcance: las reacciones, los sentimientos, los pensamientos, las percepciones, el pasado y el futuro.

Gracias a su conocimiento absoluto de los personajes del relato, el

4. narrador omnisciente puede opinar, reflexionar, adivinar, presagiar, sugerir, ocultar y hasta persuadir o manipular al lector para que tome partido por unos personajes y no por otros.

5. El narrador equisciente tiene una presencia más objetiva dentro del relato. Se limita a mostrar a los personajes en movimiento, sin alterar el ritmo de la acción.

21 Yo estaba allí

Hemos hablado en el capítulo anterior del punto de vista del narrador en tercera persona. Otro narrador utilizado con frecuencia es el narrador en primera persona. Narrar una historia en primera persona no es mejor ni peor que hacerlo en tercera, pero sí que es diferente. La historia cambia (sus intenciones, su inmediatez, su credibilidad, su tono y su estructura). Tal y como sucedía con el narrador en tercera persona, el narrador en primera persona puede leer los pensamientos del protagonista (porque se trata de él mismo), o debe limitarse a narrar fiándose de los indicadores externos de sus sentidos corporales (él no es el protagonista, sino un testigo o personaje secundario).

Los relatos o novelas escritas en primera persona, tanto si se trata de protagonistas como de testigos narradores, suelen, por lo general, poner más peso en la construcción y evolución de los personajes (al menos, los principales), dándole algo menos de importancia al argumento en cuanto a sucesión de hechos ocurridos. Por supuesto, el lector podrá encontrar unos cuantos centenares de relatos y novelas que contradicen lo que acabo de decir aquí, o,

cuando menos, encontrar historias excelentes donde la construcción de los personajes y el argumento están equilibrados, pero tiene sentido pensar que una mayor cercanía, dada por la escritura en primera persona, tienda a favorecer las historias donde lo que se narra es la evolución psicológica de un personaje desde el interior; mientras que una historia narrada desde fuera, desde una tercera persona que no convive con los personajes de la historia, tenderá a narrar más los acontecimientos vividos que la psicología de los personajes.

En todo caso, conviene distinguir, tal y como hicimos con el narrador en tercera persona, dos tipos de narradores bien diferentes en primera persona:

Narrador protagonista

Es el que cuenta una historia supuestamente autobiográfica. Nos cuenta su historia, lo que le pasó, lo que le ocurrió a él (o a ella). Este narrador ha crecido visiblemente en el siglo XX, pero no es un invento reciente: ya en el siglo XV el *Lazarillo de Tormes* se escribió en primera persona («Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes...»), con la pretensión de hacer creer a los lectores que se trata de una historia autobiográfica, al estilo de las cartas auténticas que circulaban en aquella época.

La narración en primera persona, con la voz del protagonista, puede tener forma de cartas que escribe un personaje a otro, a modo de diario autobiográfico o confesión. En cualquier

caso, la primera persona narrativa dota a las historias de una mayor inmediatez (no hay un narrador interpuesto entre el protagonista y el lector, ya que es el protagonista el que habla directamente), y la posibilidad de identificación del lector con ese narrador es mayor que en el caso de la tercera persona. Y eso aun en los casos en los que la primera persona sea la de un personaje insólito y no dotado de lenguaje humano (una ballena, un extraterrestre o la pistola de un gángster).

No nos puede causar el mismo efecto que alguien nos diga: «Alberto tiene cáncer, y los médicos le han dicho que morirá en menos de seis meses» –en tercera persona–, a que sea el propio Alberto quien nos dirija la palabra y nos diga: «Tengo cáncer, y los médicos me han dicho que moriré en menos de seis meses» –en primera persona–. El efecto emocional es muy distinto. Dependiendo de la historia que se quiera contar, el escritor escogerá un punto de vista u otro, en función de la cercanía con la que quiera que el lector se acerque a la historia. La tercera persona pretende, o simula, ser más objetiva. El narrador está fuera de la historia, y nos la cuenta sin necesidad de emocionarse ni de implicarse en ella. Su lenguaje será, en general, neutro, directo y correcto. En cambio, la primera persona narrativa siempre contará una historia de modo subjetivo (no tiene otra opción), aunque sus juicios de valor sean más o menos acertados. El lenguaje del narrador en primera persona puede

(y debe) ser específico de ese personaje. No deberíamos escribir un supuesto diario de un niño de seis años con el lenguaje de un notario o de un biólogo molecular, a no ser que nuestro propósito sea claramente el de escribir un relato de humor disparatado. El narrador en primera persona puede juzgar y valorar lo que sucede a su alrededor, porque, a fin de cuentas, lo que está contando es *su* historia. Escribir ficción siempre es meterse en otras vidas, en otros cuerpos, pero muy especialmente en el caso de escribir en primera persona, porque en ese caso debemos fundirnos hasta confundirnos con el personaje que habla y narra su historia a través de nosotros.

Narrador testigo

Es un narrador en primera persona, pero no protagonista. Es un observador que está dentro de la historia y que cuenta lo que le ha pasado a otro. Un personaje secundario que, en ocasiones, apenas aparece en el relato o la novela, pero que decide contar lo que le ha sucedido a los protagonistas. De algún modo, se parece al narrador equiscente, porque no tiene acceso a los pensamientos del resto de los personajes, pero en este caso tampoco está dotado de omnipresencia. A cambio, y a diferencia de lo que ocurre con el narrador equiscente, el narrador testigo puede tener un lenguaje particular (a fin de cuentas, es una primera persona que está hablando, y puede cargar toda su subjetividad y utilizar su propia jerga). El narrador testigo es, tal vez, el más incómodo

de utilizar, porque necesita conocer la historia que va a contar a través de sus observaciones parciales (no es el protagonista, y no puede estar en todas las ocasiones en las que el protagonista actúa). Deberá recoger datos fragmentados de lo que ve, de lo que escucha, de lo que otros le cuentan.... Y, por último, podrá contar lo que imagina. En realidad, reconstruye la historia de otro para ofrecérsela al lector, a modo de investigador o historiador. La historia de otro o, más frecuentemente, la versión personal suya de la historia de otro. Dos ejemplos entre mil: *El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti, y *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina.

El acceso a las informaciones necesarias para completar la historia que debe relatar es uno de los problemas a los que se enfrenta el narrador testigo, pero, al mismo tiempo, genera una serie de recursos literarios que pueden dar mayor vivacidad a la historia: conversaciones, cartas, noticias, interrogatorios y suposiciones. Ese narrador, situado como un espía insistente detrás de cada ventana, necesita justificar cómo sabe lo que sabe, aunque sea por un procedimiento tan extraño como declarar «No he querido saber, pero he sabido...», del comienzo de *Corazón tan blanco*, de Javier Marías. El doctor Watson, compañero inseparable de fatigas de Sherlock Holmes, será siempre un narrador testigo, artimaña que le permitió a Conan Doyle dosificar la información que tenía Holmes en la cabeza a

través de las confidencias que le hacía a su amigo médico y biógrafo.

UNA SUGERENCIA

Sal a la calle, queda con tus amigos, siéntate en una cafetería concurrida y observa cómo habla la gente a tu alrededor. Fíjate en cómo el mundo está completamente lleno de voces que cuentan cosas, en primera persona, y en cómo esas voces se alternan con otras, con las de quienes se encuentran a su alrededor; y en cómo citan, además, palabras de otros –tomadas de otros, literalmente, en ocasiones– dentro de las tuyas. «Ayer, cuando volvía medio zombi del curro, se me caló el coche en Goya, y el que venía detrás de mí me dijo: ‘¿Por qué no os vais tú y esa mierda de cacharro al desguace?’».

CON VOZ PROPIA

Hay un momento en *El cuarteto de Alejandría* en que el narrador recuerda a Justine sentada frente a un espejo de varias lunas y exclamando:

«–¡Mira! Cinco imágenes distintas del mismo sujeto. Si yo fuera escritora, trataría de conseguir una presentación multidimensional de los personajes, una especie de visión prismática. ¿Por qué la gente no muestra más que un solo perfil a la vez?»

De esta visión plural o *prismática* (tan definida en el mismo Durrell) nace un nuevo modo de conocimiento novelesco, suma de conocimientos parciales –rara vez coincidentes, a

menudo disidentes y hasta contradictorios— de gran riqueza e interés para una comprensión más honda del drama, pero ceñida a un modo normal de percepción.

Óscar TACCA: *Las voces de la novela*

EJEMPLO

Uf, al fin. No está mala la idea. ¿Salió, salió?, el muy maldito. ¿Y quién primero?, porque a mí se me fueron las ganas con tanto ruido que hace. Aquí hay un hilo para el pico. Serrano, no la sueltes que a lo mejor se vuela. ¿Hay un voluntario? Cava la tenía por los sobacos, el Rulos le rogaba no muevas el pico que de todas maneras te lo embocan y yo le amarraba las patas. Entonces, mejor sorteamos, quién tiene fósforos. Córtales la cabeza a uno y enséñame los otros, estoy muy viejo para que me hagan trampas. Le va a tocar al Rulos.

Mario VARGAS LLOSA: *La ciudad y los perros*

CLAVES DE LECTURA

El narrador omnisciente, con el que comienza *La ciudad y los perros*, va cediendo terreno, mientras que los personajes van tomando por su cuenta la responsabilidad de la narración directa. Y también ellos se ceden la palabra los unos a los otros: cada cual, en primera persona, permite la entrada de las voces de sus compañeros.

En la novela, el colegio militar es el reflejo de la ciudad, y ambos imponen sus férreas leyes a los personajes. Los perros son los alumnos novatos, inmersos en la degradación social que les ha tocado en suerte, los chicos desafían las

normas, esta vez colándose en el corral de las gallinas situado tras el galpón de los soldados. Las visiones de esos personajes van alternándose, y el resultado es un texto enormemente rico, cargado de matices, de tonos diversos, en el que ellos se expresan a través de acciones, de palabras, de percepciones suyas que se van sucediendo en el texto.

Como señala Óscar Tacca, en ciertas ocasiones no es tan sencillo reconocer las voces de los personaje sin intermediario alguno. Y es por el afán de mantener el relato en el nivel de una absoluta equivalencia entre narrador y personajes por lo que Vargas Llosa adopta esta técnica en *La ciudad y los perros*. «Más que como diálogos –de los que se ha eliminado todo signo tipográfico que permita identificarlos como tales–, el párrafo cobra la apariencia de una yuxtaposición de monólogos personales».

SE PARECE A...

La vida. En realidad, es igual de sencillo e igual de complicado. Todos tenemos algo de personajes, de seres que actúan movidos por sus características, por sus pasiones, por sus circunstancias... Y todos, muchas veces, contamos cosas que también nosotros hemos vivido; entonces somos, al mismo tiempo, narradores y personajes. Y dejamos hablar a los otros, también, y los otros nos cuentan su propia experiencia, y tanto nosotros como ellos vamos introduciendo voces de algunos otros personajes que no están, cediéndoles el turno de esta manera.

DISFRUTA LEYENDO

J. D. SALINGER: *El guardián entre el centeno*

Una de las mejores novelas de la historia de la literatura. Holden Caulfield, un adolescente que cuenta su propia historia en primera persona, lo hace con tal sinceridad que logra transmitir al lector mucho más de lo que el propio Holden sabe de sí mismo. Su comienzo: «Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso».

PONTE A ESCRIBIR

Comienza tu historia de la mano de un narrador que cuente en primera persona. Y después, según vayan introduciéndose en la narración otros personajes, deja que esa voz narrativa inicial permita también el paso de algunas de las otras: que otros personajes narren, en primera persona, fracciones de la historia. Procura que cada uno de estos personajes ejerza el papel de narrador en algún momento. Trata de que en cada fracción de historia contada en primera persona se introduzcan las voces de quienes en ese momento no narran pero sí actúan, de manera que la imagen de cada uno de ellos vaya haciéndose más rica, honda y compleja gracias a esa suma de perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

Javier MARÍAS: *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993
En esta colección de 41 artículos, ensayos y prólogos, Javier Marías recopila buena parte de sus escritos referidos a su visión particular de la escritura, el uso de los tiempos verbales en la narración, la traducción, algunos autores que lo marcaron y otros muchos temas relacionados con el oficio de escribir. Son las reflexiones sobre la creación, de la mano de un buen novelista.

RESUMEN

En la narración en primera persona
1. se fortalece el sentido de subjetividad del relato.

El narrador en primera persona crea empatía con el lector, lo que no debe entenderse como antipatía ni
2. simpatía. Le hace partícipe de sus vivencias, de sus sentimientos y presentimientos, como protagonista u observador.

El narrador en primera persona

refuerza la intención del autor de
3. implicar aún más al lector, de envolverlo en la trama, a través de la identificación con esa voz que puede ser la propia.

El lenguaje y la manera de expresarse del narrador en primera
4. persona deben pertenecerle tanto como su historia, deben caracterizarlo en un tiempo y un espacio.

El narrador protagonista hace del lector un cómplice de su manera de ver y de sentir, mientras que el
5. narrador testigo pretende ser un observador externo que de algún modo casual presencié, investigó, imaginó, reconstruyó y finalmente

escribió la historia que leemos.

22 Otros narradores

Hemos visto en los capítulos anteriores los cuatro puntos de vista más frecuentes del narrador: el narrador en tercera persona, omnisciente y equisciente, y el narrador en primera persona, protagonista y testigo. Pero no son los únicos posibles. Aunque mucho menos frecuentes, podemos encontrar y utilizar unos cuantos modelos más:

El narrador en segunda persona

Las narraciones en cartas, con las que se han escrito decenas de novelas, no siempre son narraciones en segunda persona, sino en primera (la persona que habla y escribe la carta), aunque esté dirigida a un *tú* concreto, y no a un lector genérico. No debemos confundir al *destinatario* de una narración (el receptor de la carta, el *narratario*) con el *protagonista* ni con el del *narrador*. Para que la narración sea verdaderamente en segunda persona, el narrador no solo le habla a un *tú* que tiene delante (o al otro lado del teléfono, o del correo), sino que además lo que cuenta es la historia de ese *tú* al que le habla. Un ejemplo magnífico: *Aura*, de Carlos Fuentes.

Los tiempos del pasado son los naturales para la narración,

tanto en primera como en tercera persona. Pero para el caso de la segunda persona hay ciertas peculiaridades. ¿Cómo o para qué contarle a alguien (*tú*) su propia historia? ¿No se supone que ese alguien debe conocerla mejor que nadie? Pues en general sí, pero no siempre. En muchas novelas policiacas, la segunda persona (*tú*) miente conscientemente, y otro personaje (el detective, el abogado, el que está a punto de morir o a punto de matarlo) le dice la verdad, lo descubre ante todos (especialmente ante la policía, la prensa o el juez), o justifica su afán vengador antes de apretar el gatillo. Supón que alguien ha tenido un accidente o ha recibido un golpe y pierde la memoria. Ahí tenemos a un personaje que necesita que otro (el narrador) le diga quién era y qué hacía. Esa hipótesis permite, además, que el narrador mienta y le invente un pasado falso al amnésico en beneficio propio.

Un relato en segunda persona tiene al menos tres posibilidades con tres tiempos verbales distintos:

Segunda persona y futuro: tiene siempre un cierto tono de promesa o amenaza.
Estarás esperando.

- *Le oirás llegar, abrir la puerta y colgar su abrigo en el perchero. Tú no querrás hacer ruido, cerrarás los ojos y notarás...*

Segunda persona y presente: se acerca muchas veces a unos consejos o instrucciones de uso. *Luego sigues avanzando hasta que llegas a una verja muy alta. La saltas con dificultad y te cuelas dentro. Te*

-

acercas a la puerta...

Aunque también
se puede utilizar
como

desdoblamiento
de un personaje
que habla
consigo mismo:

Tú eres tonto.

*La próxima vez
te plantas frente*

*a él y le
sacudes. Pim,*

*pam. Y luego te
vas silbando.*

Así...

Segunda persona y
pasado: supongamos

que alguien ha perdido la memoria, o que ha mentido antes, y otro (el narrador) le dice la verdad, se lo reprocha, y lo descubre ante todos.

Tú fuiste el que mató a Carlota. Te acercaste por la espalda y la empujaste al vacío.

El narrador disfrazado

En realidad, es un narrador en primera persona, pero disfrazado de tercera. Ese narrador sabe lo mismo que el personaje del que habla, ni más ni menos. Lee su pensamiento, pero no el de los demás personajes. Y no tiene omnipresencia: solo ve y escucha lo que el personaje sería capaz de ver o escuchar. En muchos casos la historia ha sido escrita en primera persona, y luego, con un sencillo cambio

de las formas verbales, ha pasado a tercera. Esto es lo que ocurre en *Plenilunio*, de Muñoz Molina.

El narrador editor

El autor finge que ha encontrado unos papeles manuscritos de forma más o menos fortuita, y que los entrega al editor sin modificaciones, a excepción de las explicaciones previas y posteriores en las que trata de hacer creíble ese hallazgo y la necesidad de publicar esos manuscritos. Incluso Cervantes utilizó esta técnica en el Quijote, a través de unos manuscritos supuestamente escritos por Cide Hamete Benengeli. *La familia de Pascual Duarte*, de Cela; *La pasión turca* y *El manuscrito carmesí*, de Antonio Gala; *Cien años de soledad*, de García Márquez, y *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, utilizan este recurso literario para saltar de la voz de un narrador ajeno a la historia a la voz del protagonista.

El narrador en primera persona del plural (nosotros)

Menos frecuente que los anteriores, porque tiene la desventaja de que hablar en plural (aunque sea en nombre de una pareja o un colectivo muy bien avenido) hace que no existan muchas particularidades propias de un único personaje narrador, sino solo las que tiene en común con los otros que forman el «nosotros». Y aun así, podemos encontrar algunos ejemplos de este narrador, como es el caso de *Casa tomada*, de Julio Cortázar, donde los dos habitantes de una casa van cediendo terreno poco a poco y

abandonando las habitaciones para huir de una presencia intangible; o *Caballeros de fortuna*, de Luis Landero.

Los narradores múltiples o multiperspectivistas

Se van quitando la palabra unos a otros, hablando siempre en primera persona. Cada personaje aporta un punto de vista diferente de una misma historia, y entre todos, con sus versiones contradictorias incluidas, consiguen que el lector sea el único que tenga todos los datos. Como ejemplos *Atlas de geografía humana*, de Almudena Grandes; o *Hablando del asunto*, de Julian Barnes.

Los narradores mixtos

Van intercalándose entre la primera y la tercera persona. A veces, el cambio se realiza entre capítulos pares e impares, y en otras hay un primer bloque escrito en tercera persona, y un segundo, en primera (por ejemplo: *La soledad era esto*, de Juan José Millás). En casos extremos, como el comienzo de *Las babas del diablo*, de Cortázar, el narrador cambia de manera vertiginosa: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: *yo vieron subir la luna*, o: *nos me duele el fondo de los ojos*, y sobre todo así: *tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros*. Qué diablos».

El narrador inexistente

No existe nadie que cuente la historia. Su autor se las ingenia para presentar ante el lector una serie de materiales en crudo (informes, monólogos interiores, diálogos sin acotaciones, cartas), sin que nadie los comente ni los hile. Deberá ser el lector el que supla la ausencia del narrador, y con los materiales que se le ofrecen, construir la historia que subyace. Un ejemplo magnífico: *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig.

UNA SUGERENCIA

No le amargues la vida al lector con cambios de narradores. Como estructura narrativa puede tener algún interés para los teóricos de la literatura, pero el relato suele sufrir enormemente con esos excesos. Solo los narradores muy experimentados pueden lograr que un relato o una novela no se caiga de las manos del lector cuando el narrador va cambiando. Si te atraen los cambios de narrador en la historia que quieres escribir, plantéate que tal vez sea porque esa historia no tenga suficiente fuerza o interés en sí misma, y necesitas adornarla con fuegos de artificio.

CON VOZ PROPIA

El *tú* podría ser un narrador omnisciente exterior al mundo narrado, que va dando órdenes, imperativos, imponiendo que ocurra lo que nos cuenta, algo que ocurriría en ese caso merced a su voluntad omnímoda y a sus plenos poderes ilimitados de que goza ese imitador de Dios. Pero también puede ocurrir que ese narrador sea una conciencia que se

desdobra y se habla a sí misma mediante el subterfugio del *tú*, un narrador-personaje algo esquizofrénico, implicado en la acción pero que disfraza su identidad al lector (y a veces a sí mismo) mediante el artilugio del desdoblamiento.

Mario VARGAS LLOSA: *Cartas a un joven novelista*

EJEMPLO

Contra Jaime Gil de Biedma

De qué sirve, quisiera yo saber,
cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación –y ya es decir–,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido
con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?
Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las
floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,

y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.
Podría recordarte que ya no tienes gracia,
que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
—seguro de gustar— es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

Jaime GIL DE BIEDMA: *Las personas del verbo*

CLAVES DE LECTURA

El escritor se marcha de viaje —ya no es él mismo— desde el mismo momento en que se coloca frente al papel. Ha de saber ponerse en el lugar del otro, ha de aprender a cambiar de identidad mientras está escribiendo: se ve obligado a identificarse con sus personajes: va a tener que entenderlos si es que quiere seguirlos, si quiere construir seres cabales, coherentes, dentro de sus historias. Y en ciertas ocasiones,

por otro lado, alguno de esos personajes va a ser él mismo: ese otro yo a quien se puede dirigir como si fuera un tú, como si se mirara en un espejo, guardando una sutil distancia que en realidad está cargada de complicidades, de intimidades excesivas, de confianzas y de recelos, al mismo tiempo.

SE PARECE A...

Ataviarse, por dentro y por fuera, para alguna ocasión especial; a disfrazarse, aunque no de cualquier manera, claro, sino teniendo en cuenta para quién y por quién –con qué intenciones– va uno a componerse o a desaliñarse. Y se parece, en ocasiones incluso al mismo tiempo, a desnudarse...

DISFRUTA LEYENDO

Carlos FUENTES: *Aura*

Este inquietante relato, escrito en segunda persona, cuenta cómo Felipe Montero, un joven historiador sin empleo, es contratado por una anciana viuda para que redacte las memorias inconclusas de su difunto esposo, el general Llorente. Para ello deberá alojarse en la casa de la mujer. No tardará mucho en enamorarse de su enigmática sobrina, Aura, que da nombre a la historia. La anciana, la sobrina y toda la casa en general están envueltas en un halo fantasmal de misterio y sobresalto.

PONTE A ESCRIBIR

nventa, en primer lugar, un personaje con características

específicas. Alguien que resulte coherente pero que tenga también sus contradicciones internas. No nos expliques cómo es, no lo describas sobre la página; ese perfil del personaje que está en tu imaginación no debe darse de manera explícita en el papel.

Una vez que tengas una imagen mental, medianamente definida, de cómo es él o ella, sitúalo frente a un espejo, y ponlo a hablar consigo mismo, en segunda persona, para que se defina mientras habla, para que llegue a algún lugar oculto de sí mismo, como si poco a poco –como en un rito– se fuera desvistiendo, quitándose esas prendas que tú le habías puesto.

BIBLIOGRAFÍA

Daniel CASSANY: *La cocina de la escritura*, Barcelona, Anagrama, 1995

No existen recetas para escribir, pero sí consejos útiles, y este manual de Cassany es de los más completos y acertados. Incluso el título es una de las mejores metáforas de la creación: *La cocina de la escritura*. Todo un clásico entre los manuales de escritura creativa, nada pretencioso y muy práctico. Para tenerlo cerca en un estante de la biblioteca.

RESUMEN

Escoger la visión narrativa es condicionar la lectura: si en los

primeros modelos encontraste voces estridentes de la objetividad y la subjetividad, en los de este capítulo

1. probablemente identifiques la armonía de poder jugar con los tiempos verbales, las conjugaciones, las perspectivas, los recursos para dar credibilidad, y hasta con el silencio del narrador.

El narrador tiene todas las prerrogativas del autor: en segunda persona cuenta la historia y se dirige a otro; se convierte en amplificador de una voz en primera persona en el narrador disfrazado; selecciona y explica la importancia de lo sucedido o encontrado en el narrador editor;

2. habla por todos, por algunos o por

pocos, pero en todo caso, en plural; es varias personas que hablan desde su propia perspectiva; pasa del yo al él para forzar la lectura; o se esconde, calla su voz y oculta su identidad para responsabilizar al lector.

23 Los actores de la historia

Hay muchos tipos de personajes. Pueden ser animales, sombras, virtudes teologales, asteroides o letras del abecedario, pero siempre serán, de un modo u otro, trasunto de nosotros mismos, los seres humanos. Algunos son complejos, y otros, simples. Unos están más cerca, tienen una presencia más constante, y otros aparecen muy de cuando en cuando. Como la vida misma, dirás. Vamos a intentar clasificarlos al menos en dos grandes grupos, siguiendo los criterios que E. M. Forster aplicó en *Aspectos de la novela*, todavía vigentes:

Personajes redondos

Suelen ser los protagonistas, y habitan más en las novelas que en los relatos, porque su complejidad exige un desarrollo mayor que el relato corto no puede concederles. Pueden ser contradictorios, no tienen comportamientos siempre predecibles, y evolucionan en algún sentido a lo largo de la novela (cambian de actitud, aprenden, se hacen más tolerantes o intolerantes, crecen...).

Los personajes redondos suelen ser los motores de las historias. Lo que se cuenta no es tanto una serie de acontecimientos que, encadenados, forman una historia, sino una serie de cualidades, pensamientos, actitudes y respuestas de ese personaje ante los problemas. Un personaje redondo sufre una transformación entre la primera y la última página. Ha sufrido un cambio dentro de la novela, y ese cambio le ha afectado de tal forma que ya no es el mismo del principio, sino otro más sabio, o más tonto, o más resentido, o más generoso. La historia que se cuenta, en ese caso, es la de ese cambio.

Personajes planos

No revisten tanta complejidad. Todos los secundarios suelen ser planos. Tienen una o dos cualidades especiales que los hacen predecibles en sus comportamientos. Como es lógico, son, en conjunto, mucho más numerosos que los personajes redondos, y, al contrario que estos, no funcionan por sí mismos, sino que están al servicio del argumento de la historia. Son actores secundarios y extras trabajando en una película. Los relatos, por imperativos de extensión, utilizan casi siempre personajes planos, unidimensionales. Y también son planos la mayoría de los personajes (incluidos los protagonistas) de los cuentos de hadas, las novelas de aventuras, policiacas, infantiles, de reinos mágicos o de ciencia-ficción. Hay que hacer notar que un personaje plano no es mejor ni peor que un personaje redondo. La diferencia

está, en todo caso, en la mayor o menor cantidad de libertad que tiene ese personaje, o en si es contradictorio (como los humanos) o preprogramado (como los robots).

Hay novelistas que han utilizado personajes planos (un egoísta, un personaje infantilizado, otro desesperado...) para escribir novelas morales. Entre los mejores ejemplos están Dickens y Galdós.

También hay personajes que nacen como si fueran planos, unidimensionales, y luego crecen y se hacen complejos con el transcurso de los años. Ese sería el caso de Alonso Quijano, que, para los lectores del Quijote, fue un personaje plano durante varios siglos, hasta que los críticos pudieron ver que había mucha más complejidad en Quijote y Sancho de la que vieron en ellos sus contemporáneos, porque a lo largo de las dos entregas del Quijote, sus dos arquetipos en contacto permanente sufren un proceso de contaminación mutua y, finalmente, Alonso Quijano es un poco Sancho, y Sancho, a su vez, se quijotiza. En la vida real también suceden esos dos tipos de procesos: por un lado, hay personas que nos parecen planas, sin ninguna complejidad, y que podrían definirse con cuatro palabras, al menos en una primera impresión (que puede durar años), pero con las que luego mantenemos una relación más frecuente o más estrecha, y que de pronto nos muestran otras facetas que en un principio estaban ocultas a nuestra vista; y esas personas de pronto pasan a tener una complejidad que

nosotros desconocíamos. Y, en segundo lugar, las personas cambian. No todas, pero algunas sí, para bien o para mal. No necesitamos conocer a todas las personas y personajes de una manera compleja. No tendríamos tiempo ni fuerzas aunque viviéramos cien vidas. Hay personas cercanas, queridas u odiadas, con las que establecemos estrechos vínculos familiares, amistosos o laborales, y que revisten toda la complejidad de los personajes redondos; pero hay otras muchas que no necesitamos conocer a fondo ni que nos conozcan a nosotros: compañeros de colegio, familiares de segundo grado, amigos-pero-no-tanto, clientes, vecinos... Para ellos, nosotros somos, con toda probabilidad, personajes planos, como lo son ellos para nosotros. Eso no afecta a la esencia de las personas ni a la de los personajes, sino a las vidas y a las novelas. En nuestra vida, ellos son planos (y en su vida lo somos nosotros para ellos), pero si tuviéramos que escribir una novela no nuestra, sino sobre ese personaje que apenas conocemos (un vecino, por ejemplo), tendríamos que empezar a «redondearlo», a darle un mayor número de rasgos de personalidad, a conocer o inventar su pasado...

Protagonistas

Son los verdaderos hacedores (o sufridores) de la historia. Más que protagonistas, en plural, se debería hablar de protagonista, en singular, porque siempre hay un protagonista que destaca por encima de todos los demás.

Caperucita es la protagonista del cuento que conocemos, y el lobo es un secundario (necesario para la historia, qué duda cabe, y hasta casi coprotagonista), porque si el protagonista fuera el lobo, la historia sería otra muy diferente.

El o la protagonista no tienen por qué ser los personajes más interesantes de la historia, y no tienen por qué ser redondos. Pueden perfectamente ser personajes planos que actúan al servicio de un argumento, como Indiana Jones, Manolito Gafotas, los detectives de la novela negra anteriores a Patricia Highsmith, etc. Aunque, si hablamos de novelas, lo deseable es que el protagonista sea un personaje redondo.

Personajes secundarios

No tienen posibilidad apenas de ser redondos, porque si adquirieran esa complejidad empezarían a competir con el protagonista. De hecho, hay que tener cuidado y vigilarlos de cerca, porque en ocasiones crecen sin medida y se apoderan de la historia que el autor está intentando escribir. No conviene dejar que se excedan, y si lo están pidiendo a gritos (lo cual no es infrecuente), entonces es porque necesitan salir al ruedo y contar su historia, no como secundarios, sino como protagonistas. Pero eso es otra novela.

Los personajes secundarios no son decorativos. Su presencia hace más real y verídica la historia del protagonista, pero si su desaparición no afecta a la historia

central, entonces sobran. Se han colado por la puerta de atrás, sin pedir permiso, y están allí, en medio de la escena, como floreros (que sí, son muy bonitos, pero solo tienen una función ornamental). Como decía Borges: «Hay que aprender a sacrificar lo insólito a lo eficaz.»

UNA SUGERENCIA

Clasifica de manera razonada, según lo dicho, a los personajes de la última novela que hayas leído, o a los de alguna otra que recuerdes bien. Para ello, anota si los personajes evolucionan o no a lo largo de la obra, si resultan convincentes, si en torno a ellos el narrador ha creado imágenes significativas, si es posible conocerlos a fondo o solo de manera superficial, si actúan de manera imprevisible —aunque verosímil— en ocasiones o si su comportamiento es predecible.

CON VOZ PROPIA

En ficción me siento más inteligente, y más libre, y más entusiasmada cuando mis personajes son gente totalmente inventada. Eso es parte de la excitación. [...] Yo los controlo. Son imaginados de manera muy cuidadosa. Siento que sé todo lo que hay para saber de ellos, hasta cosas que no escribo... como la manera en que se peinan. Son como fantasmas. No tienen nada en la cabeza salvo ellos mismos, y no están interesados en nada salvo en ellos mismos. Así que no se les puede permitir que escriban el libro en lugar de una. He leído libros en los que sé que eso es lo que ha

ocurrido... un novelista ha sido totalmente invadido por un personaje. Yo quiero decir: «No puedes permitirlo. Si esa gente pudiera escribir libros, lo harían, pero no pueden. Tú puedes». Entonces una tiene que decir: «Cállate. Déjame tranquila. Yo soy la que está haciendo esto».

Toni MORRISON: *Confesiones de escritores (Las entrevistas de The Paris Review)*

EJEMPLO

Ana, en pie en medio de la habitación, le miró fijamente por toda respuesta. Él le dirigió una rápida mirada y, arrugando la frente, continuó la interrumpida lectura de una carta.

Sin pronunciar palabra, ella dio media vuelta y salió lentamente de la habitación.

Vronski no se decidía a detenerla: la dejó llegar hasta la puerta sin decirle nada y, entre tanto, sólo se oyó el ligero ruido que produjo Vronski al volver la hoja de la carta.

Pero cuando Ana estaba a punto de cruzar el umbral le dijo: –¿Así, es cosa decidida que nos marchamos mañana?

Ella respondió:

–Tú, sí; yo, no.

Lev Nicolaievich TOLSTOI: *Ana Karenina*

CLAVES DE LECTURA

Sin duda, es cierto que un personaje puede llegar a revelárenos en toda la profundidad de su vida interior, que puede ser comprendido por los lectores hasta el sentido de sus gestos de apariencia más insignificante, sentido que

pasaría inadvertido en un vistazo rápido o superficial. Y Ana Karenina es una prueba incontestable de ello. Conocemos a Ana, a través de la novela de Tolstoi, por sus acciones, por sus palabras, por sus gestos, por sus costumbres...; y también por sus miedos; por cuanto dice, hace, piensa y siente. Ella no solo es la protagonista de la historia que lleva por título su nombre, sino que es también un personaje redondo, pleno, humanísimo, tan cierto que parece haberse quedado a vivir entre nosotros. El análisis que lleva a cabo Tolstoi sobre la protagonista de su novela –también de otros personajes, pero muy en especial de Ana– es tan hondo y certero que, como señala Isabel Cañelles en *La construcción del personaje literario*, estamos ante un striptease psicológico tan tremendo que la lucha de ella se hace también nuestra. Y es imprescindible que observemos que ese análisis no está solo en las palabras con las que el narrador saca a la luz el interior de Ana, sus más ocultas emociones, sino también –sobre todo– en cada uno de los movimientos de ella, en todo lo que hace, por nimio que parezca.

SE PARECE A...

Los personajes redondos se parecen a aquellas personas que nos resultan particularmente interesantes y que además conocemos bien; los planos, a quienes no nos dicen nada, quizá porque nada sabemos de ellos, quizá porque sencillamente no nos interesan. Y hay personajes planos que

—como las personas— a veces pareciera que están a punto de redondearse...

DISFRUTA LEYENDO

John Kennedy TOOLE: *La conjura de los necios*

Una novela que deja huella por su protagonista, Ignatius Reilly, un seudodetective que se ve envuelto en una trama casi inimaginable. Pero si la intriga en sí, a medio camino entre el suspense y el humor, vale la pena, la construcción de este personaje es una de las grandes aportaciones literarias de las últimas décadas. Su autor se suicidó sin ver su novela publicada.

PONTE A ESCRIBIR

Inventa un personaje y ponlo de inmediato en movimiento. Mantén su imagen encubierta —esa idea que tú tienes acerca de cómo es, física y psicológicamente— de momento. Sitúalo en un espacio concreto, en un tiempo específico, y déjale que se nos muestre de manera escenificada, mientras se desarrolla alguna acción de la que es protagonista. Se trata solo de crear una escena, en este caso, pero una escena significativa, en la que el personaje exhiba alguna particularidad suya que resulte realmente curiosa por alguna razón.

BIBLIOGRAFÍA

Isabel CAÑELLES: *La construcción del personaje literario*, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999

Posiblemente, el mejor estudio de construcción de personaje

escrito hasta la fecha. Con múltiples ejemplos, Cañelles nos conduce desde la persona hasta el personaje, mostrando el modo de construir a través de la inmersión, acción, función, narración y esencia de los personajes. Eloy Tizón dice en el prólogo: «Con este libro, Isabel Cañelles enseña cómo hacer que un personaje que está clínicamente muerto resucite, haciéndole el boca a boca, mediante una transfusión de palabras.»

RESUMEN

1. Según señala E. M. Forster, la complejidad o ambigüedad de un personaje puede clasificarlo como personaje redondo o plano.

2. Los personajes redondos son los más parecidos a las personas; aunque nunca lleguen a tener tantas facetas diferentes como las de una persona real, sí que intentan aproximarse al modelo humano.

Los personajes planos y los

secundarios, no son extras o «relleno» de la narración. Por el contrario, pueden llegar a reforzar tanto el argumento, que cobran tanta importancia como aquel a quien desde un principio se presentó como el más complejo o se le identificó como actor principal de la historia.

Para concluir este resumen, una máxima de Antonio Muñoz Molina:

4. «Un mal personaje sólo se parece a su autor o a su modelo: un personaje logrado se parece a cada uno de sus desconocidos lectores.»

24 Cómo presentara un personaje

Un buen relato necesita dos elementos básicos: unos personajes bien definidos y un argumento interesante. Si consigues que tus personajes fascinen al lector, tendrás la mitad del camino recorrido.

Para hacer el retrato de un personaje, primero selecciónalo, imagínalo. Puede ser alguien cercano o, mejor, casi desconocido. Humano, animal o fantástico. Cierra los ojos y comienza a ver detalles de su persona: cómo viste, su cabello, su nariz, sus ojos, a qué huele, su timbre de voz, qué tiene en las manos, qué gestos hace. Utiliza los cinco sentidos (vista, olfato, oído...), y después utiliza el sexto (la intuición). Fíjate bien en los detalles pequeños: un diente torcido, una forma especial de ladear la cabeza, zapatos rotos, un anillo en el dedo meñique, un tic nervioso... Esos son los detalles que de verdad identifican y dan vida a tu personaje.

Antes de empezar a escribir debemos ver con nitidez a nuestros personajes (al menos a los principales). Le haremos

una ficha a cada uno con los datos más significativos de su historia, carácter y deseos. Pero esos son datos que no debemos soltar de golpe en el relato, como si nos quemaran en las manos, sino de un modo equilibrado, poco a poco, tal y como vamos conociendo nosotros a las personas que nos rodean: día a día. Los que se inician en el proceso de la escritura creativa suelen presentar a los personajes de golpe y desde fuera: *Luis tenía 16 años, y era un muchacho inquieto, poco aficionado al estudio y enamorado secretamente de Virginia...* Describiendo al personaje desde el exterior y con etiquetas psicológicas como las que acabamos de ver, lo que sucede es que la narración de los hechos se detiene. Parece como si el autor, ante la aparición de ese personaje, detuviera toda la escena para dar explicaciones: *¡Todos quietos, que quiero presentaros a un nuevo personaje!: Se llama Luis, tiene 16 años y...* Con ello, lo que consigue es que el lector pierda por un momento el ritmo de la narración para escuchar las observaciones del narrador. ¿Puedes imaginarte esa escena en el teatro? Cada vez que entra un nuevo actor en la escena, el autor salta al escenario y le da explicaciones al público: *Verán ustedes, este muchacho tan guapo es el sobrino de Alberto, ese de allí que tiene unos bigotes gigantescos...* Piensa que ni siquiera en la vida real sucede así. Si un amigo nos presenta a su hermana, simplemente nos dirá su nombre y algo más (lo que estudia, o en qué trabaja, y tal vez alguna afición que

sabe que compartimos los dos), pero poco más. La discreción es una virtud, y no sería oportuno que nuestro amigo nos contara en el primer momento, de sopetón, que su hermana acaba de romper con el novio, que iba a casarse y que incluso tenía el vestido de novia en casa.

Así que te recomendamos otras fórmulas sacadas de la vida real. Para dar a conocer a un personaje se pueden utilizar técnicas muy variadas. De este modo se evita la monotonía de presentar siempre a los personajes describiéndolos. Estas son algunas posibilidades:

Por lo que hace. Por ejemplo, si hacemos que nuestro personaje cierre la puerta de un portazo, le estamos caracterizando mejor que si decimos, sencillamente, que era una persona violenta. Esa es la diferencia entre mostrar y narrar. Si decimos lo que hace, lo estamos mostrando; si decimos cómo es, lo estamos narrando. Y tiene más fuerza mostrar,

no lo dudes.

- Por lo que piensa. Decimos que el personaje piensa que todo el mundo lo odia; de este modo podemos transmitir la idea de que es una persona insegura
- y un poco desequilibrada. Podemos incluso escribir un monólogo interior, y de ese modo se presentará a sí mismo ante los lectores, sin ningún narrador interpuesto.

- Por lo que dice. Nuestro personaje es alguien muy tímido: podemos
- mostrarlo ante el lector haciendo que en una conversación solo participe mediante monosílabos.

Por cómo habla. La forma de hablar particular de las personas es uno de los elementos más definitorios, tanto

de su nivel cultural como de su origen geográfico. El modo particular de hablar, su idiolecto o jerga, si está bien conseguido, retrata mucho mejor a un personaje que todo lo que de él podemos decir.

Por una peculiaridad. Imagina a alguien muy inseguro y nervioso: podemos caracterizarlo haciendo que se ría después de cada cosa que dice. E, incluso, que se tape la boca con la mano cuando lo haga.

Por lo que opinan otros personajes. Uno de ellos puede estar hablando con un tercero y comentarle: *Ayer conocí a Laura. Es una chica preciosa, pero un poco extraña. Me dio la sensación de que no se sentía a gusto consigo*

- *misma, o como si pensara que los demás solo fueran capaces de ver su aspecto físico.* De ese modo, cuando Laura aparezca de modo directo en el relato, el lector ya sabrá algunas cosas de ella. ¿No te ha sucedido eso a ti montones de veces?

Y, por último, el problema de los nombres: ¿cómo se llaman? Hay autores que escogen casi al azar los nombres para sus personajes. Simone de Beauvoir dice: «Cuando busco nombres uso la guía telefónica o trato de recordar los nombres de antiguos alumnos míos.» Simenon hacía lo mismo. Otros muchos se inventan el nombre, o deforman uno ya existente en el que se basan. En *El nombre de la rosa*, el bibliotecario ciego, Jorge del Burgo, no es otro sino Jorge Luis Borges. Cortázar llega a denominar a un personaje de *El libro de Manuel* como «el que te dije» a lo largo de toda la novela. Pero los nombres no pueden ser aleatorios. ¿Puede imaginarse uno a un personaje que represente a un niño deslenguado y pobre bajo el nombre de Prudencio de Mazarambroz? ¿Y a un arzobispo llamado Paco Porras? Y eso al margen de que Prudencio de Mazarambroz haya tenido que ser, por obligación, niño (tal vez pobre y deslenguado,

no viene al caso); y Paco Porras tiene derecho, como cualquier otro, a aspirar a ser arzobispo, mariscal o astronauta. De hecho, tan es así, que a veces un relato consiste nada más que en la lucha de un personaje contra su nombre. ¿Cómo pudo sobrevivir a la infancia y al colegio el pobre Prudencio? Ese puede ser el germen de una historia.

Además, los personajes pueden tener un nombre simple (Ana, Juan, el doctor Gálvez) o presentarse con nombre, dos apellidos y alias, tal y como hacen Cela o García Márquez con frecuencia. Eso depende no de la profundidad del personaje, sino de su esencia. De hecho, tal vez sea más frecuente utilizar nombres compuestos y alias para personajes secundarios que para los principales. Los nombres, en estos casos, pueden ser más que nada simbólicos, como lo eran los nombres de las novelas de caballerías o de las de Galdós. Por supuesto, en esto no hay límites: un gato se puede llamar *don Antonio*; un terrateniente, J. R., y una niña, Jorge (como en el Club de Los Cinco). El propio Cervantes era consciente del peso de los nombres cuando dice en el Quijote: «... bien querría, oh Sancho, que nos convirtiésemos en pastores [...], y llamándome yo el pastor Quijótiz y tú el pastor Pancino, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos, o de los caudalosos ríos».

UNA SUGERENCIA

Párate a recordar cuáles son los detalles que contienen las presentaciones de las que tú mismo has sido objeto últimamente: cómo la persona que te ha presentado ante otro ha seleccionado los datos más significativos de tu persona para dárselos a conocer a ese alguien que nada sabe de ti; fíjate en que esa selección depende de tu propia relación con quien te presenta –de en qué medida y en qué sentido os conocéis–, de a quién se dirige, de la intención con la que eres presentado...

CON VOZ PROPIA

Exagerar un rasgo de carácter y convertirlo en personaje o acudir a modelos inconscientes de personas (¿cómo nos imaginamos a un funcionario de Correos que lleva treinta años en el oficio? ¿qué características tendría un empresario adinerado que en sus tiempos fue progre?) es imprescindible a la hora de escribir cuentos.

[...] De ese modo el escritor consigue, con pocas palabras, que el lector se identifique con su personaje, pues aprovecha no sólo su propia visión del personaje (su singularidad), sino todas las implicaciones que ese tipo de persona generará en el lector. Por eso esta clase de personajes resulta muy productiva en un género breve como es el cuento: con la mitad de palabras se duplica el reflejo del personaje en la mente del lector.

Isabel CAÑELLES: *La construcción del personaje literario*

EJEMPLO

Se decía que en el paseo marítimo había aparecido una cara nueva: una señora con un perrito. Dmitri Dmitrich Gurov, que llevaba quince días en Yalta y era de los habituados, empezaba también a interesarse por las caras nuevas. Sentado en el restaurante de Vernet, vio pasar por la explanada a una señora joven, rubia, de mediana estatura y tocada de boina. Tras ella corría un perrito de Pomerania blanco. [...]

–Si está aquí sin el marido y no tiene amistades –pensaba Gurov–, valdría la pena trabar conocimiento con ella.

Antón CHÉJOV: *La señora del perrito*

CLAVES DE LECTURA

Este fragmento de *La señora del perrito* es el que da comienzo al relato de Chéjov. Entrevemos en él una primera imagen significativa, la de Ana Sergejevna ante la mirada de Dmitri Dmitrich Gurov, que se sitúa en un espacio concreto. En esa imagen, los lectores nos encontramos ante los dos personajes principales, y entramos de inmediato al centro mismo del conflicto que desarrollará la narración: la relación entre Gurov y Ana. Y el pensamiento de Gurov que sucede a esta primera visión de Ana define con suficiente claridad la orientación que van a tomar los acontecimientos.

Más adelante, los personajes se irán *singularizando* cada vez más, se irán concretando progresivamente: mientras ellos se mueven, hablan, gesticulan..., mientras los

acontecimientos se suceden, iremos conociendo a los personajes, en ocasiones, a través de resúmenes con los que el narrador nos proporciona datos sobre ellos, y en ocasiones, a través de escenas en las que tendremos la oportunidad de verlos en acción, de fijarnos en cómo hablan, en cómo reaccionan... De esta manera, la presentación inicial de Ana y de Gurov dice lo justo y necesario para que nos pongamos en situación, para plantear la historia con claridad y buen tino; pero los personajes continúan creciendo mientras la historia se desarrolla: los vamos conociendo al compás de los acontecimientos, al mismo tiempo que ellos van mostrándose y también, poco a poco, evolucionando.

SE PARECE A...

Presentar a alguien ante cualquiera que todavía no le conozca. Esto implica una selección de detalles: una mirada intencionadamente orientada por parte de quien presenta – según a quién, por qué...– y cierto extraño sometimiento a la visión de los otros –a la imagen que de uno tienen o se están formando, también en ese mismo instante, los demás– por parte de quien es presentado.

DISFRUTA LEYENDO

Malcolm LOWRY: *Bajo el volcán*

Hay personajes inquietantes que parecen vivir al borde de un abismo, como si tuvieran fuerzas telúricas luchando en su interior. Una novela densa de un cónsul honorario en

Méjico, siempre borracho, a la sombra de un volcán. Para Lowry, la lucidez desemboca inevitablemente en la soledad. Un presagio nada halagüeño, pero confirmado con demasiada frecuencia. La lectura de esta novela no podrá dejarte indiferente.

PONTE A ESCRIBIR

Recupera al personaje del puente a escribir del capítulo anterior. Tenemos ya una primera imagen. Ahora se trata de continuar con el relato, de desarrollar la historia a partir de esa imagen inicial, cuidando de manera muy especial al personaje. Tendremos que fijarnos en el desarrollo de la acción, pero esa acción irá centrada –en este caso– alrededor de ese personaje, en el que los acontecimientos deberán provocar algún cambio que dará lugar al desenlace. Al personaje tiene que sucederle algo, por lo tanto, algún suceso que lo lleve a evolucionar, que le haga reaccionar de manera personal y, además, imprevista, sin descuidar la verosimilitud de los sucesos y la del propio personaje.

BIBLIOGRAFÍA

Fernando SAVATER: *Malos y malditos*, Madrid, Alfaguara, 1998

Los buenos no existen sin los malos. Y lo cierto es que en la literatura (especialmente en la literatura infantil), los malos son los verdaderos artífices de la historia, los que mantienen la intriga, los caracteres más fuertes y mejor definidos, y los que literariamente son más interesantes. Piensa en Cruella de

Vl, en el Capitán Garfio, en el lobo o en Alien. ¿No son más interesantes que sus enemigos? Para Savater, sí.

RESUMEN

En tu relato puede haber *fulanos*, *zutanos*, *menganos* y *perenganos*,
1. pero para pasar de ese primer nivel de desconocimiento, debes «bautizar» a tus personajes.

Nombrar a los personajes es elegirlos: sacarlos del anonimato.
2. ¿Qué harías tú si para llamarte te chistarán todo el tiempo?

Evita que los nombres redunden en relación con las características que has descrito para tu personaje.
3. Si es de una clase social alta y de gran tradición familiar, sobra que llames a ese chico «Patricio».

4. Hay nombres que se ponen de moda por épocas. Si tu relato se circunscribe a un período determinado, investiga sobre los más comunes.

5. También tienes licencia para inventarte los nombres. Si quieres un «Sin tocayo», dale rienda suelta a tu imaginación.

6. No te detengas excesivamente en la presentación de un personaje, pues detienes la acción.

25 Un reloj de mentira

Tiempos de producción

Hay un tiempo durante el cual el autor está escribiendo una historia. Ese tiempo es muy variable, porque depende de la extensión de la historia (no será lo mismo un relato de dos páginas que una novela de ochocientas) y, también, de la velocidad de escritura y de la dedicación. Por término medio, una novela de 250 páginas puede tardarse en escribir y corregir cerca de dos años. Si el escritor se dedica en exclusiva, ocho horas diarias, a la escritura de esa novela, entonces el tiempo de producción puede ser de tres o cuatro meses. Aunque siempre habrá escritores capaces de escribir novelas en una semana (Jordi Sierra y Fabra, Simenon, Corín Tellado...), no es lo normal. Como tampoco es normal que Ernesto Sábato tarde trece años en escribir cada nueva novela. Pero si alguien tarda más de cinco años en escribir una novela, entonces es que han pasado meses y años completos sin tocar una línea del manuscrito. Si yo hoy escribo los cuatro primeros versos de un soneto, y dentro de veinte años escribo los diez siguientes, supongo que mentiría si afirmara que he tardado veinte años en escribir el

soneto, aunque ese haya sido el plazo entre el inicio y el fin. Página a página, digamos que una velocidad razonable es la de una página cada tres horas. Habrá páginas escritas en veinte minutos, y otras que se resistan y tarden cinco o seis horas en ser escritas. Si nos damos vacaciones entre página y página, aunque nos sean necesarias, no deberíamos contar ese tiempo como tiempo de producción, sino, en todo caso, de gestación. Lo que, al margen de la historia, le ha ocurrido al autor en su vida real mientras escribe no debe afectar a los personajes que viven en el interior del texto. Son universos con tiempos divergentes, los del autor, los personajes y el lector, y cada uno de ellos obedece solo a sus propias leyes y a sus calendarios particulares.

Hay otro tiempo que atañe a la escritura, y es el tiempo de lectura. El tiempo que tarda un lector en leer un libro. Y pasa un poco lo mismo: no vale decir que una persona tardó en leer *La metamorfosis* quince años, porque su tiempo de lectura (y ahí sí depende de la velocidad de lectura) varía entre la media hora y las dos horas. No más. El tiempo de lectura es importante, y debe ser tenido en cuenta por el escritor, tal y como advierte Edgar Allan Poe cuando habla de la unidad de impresión. El ritmo interno de un relato o novela no depende de lo que hayamos tardado en escribir, sino de la lectura convencional de un lector medio.

Tiempo interno

La historia que se narra, desde que empieza hasta que

termina, transcurre en un espacio de tiempo determinado: unos minutos, horas, días o años. El *Ulises* de Joyce transcurre en un solo día (el 16 de junio de 1904, en la ciudad de Dublín), mientras que *Cien años de soledad* se extiende a lo largo de un siglo completo. Es el tiempo interno del relato o novela.

Habitualmente, el tiempo de lectura es inferior al tiempo interno del relato, porque los acontecimientos que en él se narran se comprimen, hay elipsis y saltos temporales, y el narrador solo nos cuenta los acontecimientos pertinentes para la comprensión de la historia. Los personajes se echan a dormir y se despiertan en la línea siguiente. No hace falta describir en detalle las vueltas que da en la cama, los ronquidos y los sueños que no recordará.

En ciertas ocasiones, el escritor intenta que el tiempo de lectura coincida con el tiempo interno del relato. Es el caso del *Ulises*: si alguien lo leyera sin interrupciones (ni siquiera para comer), tardaría aproximadamente en leerlo el tiempo que Leonardo Bloom pasa en su recorrido errático por las tabernas de Dublín. O *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, donde el lector puede acompañar en tiempo real a Carmen en ese largo monólogo ante el cadáver de su marido. Y, por último, y bastante más infrecuente, la narración puede ocupar un tiempo inferior al de lectura. Los acontecimientos pasarán muy lentamente ante el lector, con la sensación a veces de que el tiempo se ha detenido. Es difícil no cansar al

lector con este tiempo lento, en el que apenas hay movimientos, y las descripciones y pensamientos de los personajes invaden las páginas.

Los sucesos que se narran, según si siguen un orden histórico o no, conforman el tiempo interno del relato –lineal, inverso, circular, comienzo *in media res* (la historia empieza en un punto intermedio), con o sin retrospectivas, etc.–. Es el orden de las secuencias que va hilando el narrador lo que condiciona la estructura de la narración, mucho más que el punto de vista o el espacio.

Las oraciones simples, los verbos de acción y el tiempo verbal presente dan más sensación de apresuramiento y velocidad. Las oraciones largas, subordinadas y el tiempo verbal pasado, por contra, favorecen la idea de la morosidad temporal.

En vez de marcar literalmente los saltos temporales (*Cinco años más tarde, Antonio regresó a casa...*), puedes hacer sentir el paso del tiempo por otros factores externos y visibles (*Cuando Antonio regresó a casa, el barrio había crecido sin control, y un pretencioso edificio de aluminio y cristal ocupaba el lugar de la antigua fábrica de lejía...*). Los personajes envejecen, regresa la época de las nieves, los niños crecen y las arrugas se multiplican.

Tiempo objetivo y tiempo subjetivo

Dentro del tiempo interno del relato hay que distinguir también dos tipos de tiempo muy diferentes. El tiempo

vivido por los personajes puede ser objetivo (cronológico), marcado por la medición imparcial de los relojes. Sería un tiempo histórico y externo. Una escena puede comenzar a las nueve de la mañana y terminar a las nueve y cuarto, y habrán pasado quince minutos en los relojes de los personajes. Y el tiempo subjetivo (psicológico), en el que, al igual que nos sucede a nosotros en la vida real, unas veces parece que transcurre más deprisa, y otras nos desespera por su aparente lentitud. Dos personajes, simultáneamente y en el mismo lugar, pueden tener dos percepciones del paso del tiempo radicalmente distintas: para uno de ellos, que está esperando la nota de un examen final, ese cuarto de hora puede durar muchísimo, mientras que otro puede estar desahogándose en la cama sin conciencia del transcurso del tiempo.

Para dar la sensación de que el tiempo transcurre lentamente, no es suficiente con decirlo (*las horas pasaban lentas y vacías en la soledad del castillo...*). Es preferible acumular gestos repetidos y monótonos para que el lector perciba la lentitud del tiempo (*Sacó la pitillera de plata, desgastada por el uso, y empezó a liar otro cigarrillo con gestos mecánicos y parsimoniosos. Ya no recordaba cuánto tiempo llevaba allí sentado, pero debía de ser bastante, a juzgar por el agarrotamiento del muslo izquierdo...*).

UNA SUGERENCIA

Cuando escribas, ten siempre en cuenta el plan que

previamente te has trazado, aunque sea solo un proyecto aproximado de esa historia que cuentas. Y no pierdas de vista en ningún momento lo que ha pasado antes y lo que va a pasar después. Medita sobre qué detalles del pasado o del futuro podrás darle a conocer al lector en cada instante del presente de la narración, y en qué medida –si total o solo parcialmente– conviene que vayas entregándoselos. Aprende a ponerte en el lugar del lector: trata de prever sus reacciones ante cada uno de esos cambios.

CON VOZ PROPIA

Emma [Madame Bovary], prisionera de su pequeña vida provinciana, alberga el sentimiento de que los días y los meses se acumulan unos sobre otros como los varios pisos del gorro de Charles o del pastel de bodas: un tiempo cíclico ritmado por el tintineo de la campana rajada o por el paso de las estaciones y del que ella sólo podrá evadirse con el suicidio. Pero, además de esta oposición de tiempo cíclico vivido y de tiempo imaginario proyectado, Flaubert utiliza con virtuosismo los aceleramientos (el recorrido en coche de punto de Emma y Leon), los remansamientos (el cortejo fúnebre del final, en oposición al cortejo nupcial del comienzo) o los cambios de ritmo (la escena de los comicios agrícolas).

R. BOURNEUF y R. OUELLET: *La novela*

EJEMPLO

A lo largo de mi vida, he sentido de un modo perenne y casi

físico la envoltura del tiempo dentro del cual me muevo inarmónicamente, como en un traje no adaptado a mi medida. Ya veces me he revuelto contra tanta incomodidad.

Otros han adaptado el tiempo a su medida, lo cual quiere decir que han conseguido olvidarlo. No sienten esa ropa sofocante y embarazosa porque no les cuelga por todas partes ni les tira en las costuras, como a mí. Esto consiste en que han llenado los huecos de su tiempo, lo han empleado.

La primera tentativa voluntaria de emplear mi tiempo se registra más o menos a los diecinueve años, cuando Bernardo ya llevaría unos tres ganando dinero. Quise buscar un empleo también yo: el que fuera. Se trataba de echar al tiempo otra comida cualquiera para defenderme de su merodeo y zarpazos sobre mí mismo.

Un día fui a ver a Bernardo, que trabajaba en una librería de la calle de Narváez, y le comuniqué mi decisión. Se quedó muy confuso y, al pronto, no me contestó.

Carmen MARTÍN GAITE: *Ritmo lento*

CLAVES DE LECTURA

La historia de David –la que relata Carmen Martín Gaité en *Ritmo lento*– incluye muchas de las desesperadas reflexiones que sobre sí mismo hace el narrador protagonista. La subjetividad del personaje saca a la luz en este fragmento su atormentada relación con el tiempo dentro de esa compleja formulación psicológica que expresa su manera de estar, de sentirse en el mundo que lo rodea,

distinguiéndose en su discurso esos dos planos: uno de ellos, existencial, que implica un comportamiento subjetivo ante un mundo abierto que lo compromete, el mundo cotidiano en el que agoniza; otro, meramente narrativo, de distancia, en el que toca asuntos cerrados, acciones que comenta pero que no le afectan, con las que él no tiene que jugarse nada.

SE PARECE A...

La hipnosis, un estado en el que es posible volver a través del tiempo e indagar en el subconsciente y en la memoria. Las imágenes se hacen vívidas, y muchos recuerdos perdidos surgen, como si por primera vez se experimentaran. O a la bola de la bruja: saber no solo lo que ha sucedido, sino también lo que sucederá. Dejarse transportar hasta el futuro, para después volver, y saltar otra vez hacia delante, y de nuevo hacia atrás. Como si poseyéramos los secretos de una enigmática máquina del tiempo.

DISFRUTA LEYENDO

Albert CAMUS: *El extranjero*

Un ejemplo de tiempo de lectura inferior al tiempo interno. En Argelia, un hombre mata a otro en una playa sin que los motivos estén claros. La ausencia de valores existenciales del protagonista es la misma que se vive en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Hay una atmósfera de pesimismo y nihilismo que atraviesa todas las páginas de esta breve novela, en las que la muerte final del personaje no

es diferente al resto de su vida devorada por lo cotidiano y por la ausencia de responsabilidades.

PONTE A ESCRIBIR

Describe un momento de tensión, de apenas un minuto, pero vivido con lentitud exasperante. Un momento de duda, de amenaza, de tránsito, de toma de decisiones, de dolor o de espera. Muestra el titubeo, los gestos nerviosos y la indecisión. Planifica tu historia, primero en orden cronológico, y haz un esquema sobre los acontecimientos que vas a incluir. Piensa después qué piezas de cada una de esas partes podría convenir cambiar de sitio, adelantarlas o retrasarlas. Después, elabora un esquema definitivo con ese nuevo orden y párate a pensar también qué partes sería preferible narrar solo por encima, a toda velocidad, y qué otras te interesaría contar de manera detenida, con todo detalle.

BIBLIOGRAFÍA

Mario VARGAS LLOSA: *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix-Barral, 1995

Además de ser un magnífico novelista, Vargas Llosa es un crítico lúcido y profundo. En *La orgía perpetua* analiza el modo de trabajo de Flaubert, la construcción matemática de *Madame Bovary*. Si existe un «método» apropiado para escribir novelas, no cabe duda de que es el que aquí se analiza y expone.

RESUMEN

A la hora de escribir, conviene que tengas bien diferenciados los relojes que marcan los distintos tiempos: el de producción, el de gestación de la historia, el que marca el ritmo del relato y el que emplea el lector. El tiempo interno del relato o novela pocas veces coincide con el de la lectura.

Una prosa distribuida en frases cortas, en tiempo presente y con verbos de movimiento dará la sensación de agilidad, mientras que las oraciones compuestas, el uso del tiempo pasado y los verbos de pensamiento evocarán un paso del tiempo más lento.

Deja que las descripciones hablen

3. del paso del tiempo. No cronometres los hechos ni caigas en los extremos de atropellar o amodorrar al lector.

- Convierte tu relato en una máquina programada para llevar al lector a un
4. viaje placentero a través del tiempo en tu relato.

26 ¿Desde dónde se cuenta la historia?

Otra de las decisiones que tiene que tomar el autor antes de escribir el primer párrafo es el tiempo verbal que va a utilizar en la narración. Lo normal, tanto si se escribe en primera persona como si se hace en tercera, es escribir en pretérito indefinido (yo canté, él bebió, Ana dijo...). Un ejemplo de Luis Martín Santos: «Llenó la jofaina. Agua fría del jarro. Llenó de agua toda su cabeza. Se miró en el pequeño espejo rajado. Dio una vuelta sobre sí mismo...».

El pretérito indefinido, a diferencia del pretérito imperfecto, presenta las acciones como terminadas, por lo que es el más adecuado para narrar acciones que ya han sucedido. Es muy frecuente entre los autores que comienzan a escribir el utilizar el tiempo verbal de modo incorrecto (desde el punto de vista narrativo, no gramatical), y narrar las acciones con el pretérito imperfecto cuando deberían hacerlo con el indefinido. El imperfecto tiene un aspecto durativo, y es el adecuado para relatar acciones habituales, no puntuales, así como la descripción de hábitos y costumbres de los

personajes. Otro ejemplo de Martín Santos: «Alegres transcurrían los días en aquella casa. Sólo pequeños nubarrones sin importancia obstruían parcialmente un cielo por lo general rosado. Gentleman-farmer Muescasthone visitaba sus criaderos por la mañana [...] Emitía órdenes con gruñidos leves que el personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso-facto.»

Las narraciones que comienzan con el pretérito imperfecto y se alargan unos cuantos párrafos sin entrar en el indefinido dan la sensación de que no llegan a concretarse. Las acciones que se narran, por la propia esencia del tiempo verbal, son leídas como acciones habituales, que aún no pertenecen esencialmente a la historia que se pretende contar, puesto que no es un tiempo acabado, sino durativo. Son acciones repetidas, en las que el elemento de suspense no existe. Nada importante puede suceder, de momento, mientras esté sucediendo lo mismo de todos los días. Solo cuando el narrador salte al indefinido comenzará realmente el nudo del relato: *Yo era feliz en aquella época. Mis días transcurrían tranquilos entre el juego y el estudio, hasta el día en que mi padre se fue de casa.* Tras la primera frase podrían seguir mil o dos mil más relatando las delicias de la infancia, las características del pueblo y generalizando de modo infinito acerca de los personajes y sus acciones cotidianas. Pero eso terminaría con la paciencia de cualquier lector. Y lo malo es que, en muchos casos, el salto a la acción

concreta, puntual, que marca un cambio, o un punto de giro en la inmovilidad de la historia, no llega a suceder nunca, sin que su autor se explique dónde ha cometido el error imperdonable de aburrir a los lectores. Una historia se debe basar en la narración de unos hechos concretos, no en unos recuerdos generales de ambiente.

¿Cuál es el motivo por el que debe ser el pasado el tiempo de una narración, y no el presente o el futuro? Se supone que el narrador, en un momento preciso, se sienta a escribir una historia que recuerda, o que ha imaginado, pero que ya está terminada antes de escribir la primera línea. *Érase un vez, en un país muy lejano...* Pero a nadie se le prohíbe escribir en tiempo presente. Hay muchas novelas y relatos escritos en este tiempo verbal, y lo único que se le exige es que mantengan, como en el tiempo pasado, la «suspensión de incredulidad». Y eso es algo más difícil de conseguir en presente que en pasado.

Si la narración está escrita en primera persona y en presente, al lector le da la sensación de que el protagonista-narrador está hablando al mismo tiempo que actúa, como si tuviera un locutor en su boca o un grave problema de verborrea imparable. El efecto es un tanto artificial, sobre todo si está ejecutando acciones con movimiento (*Cruzo la calle. El policía me sigue. Trato de despistarlo entrando en una cafetería, pero no lo consigo...*). Al principio suena extraño, pero es una convención como otra cualquiera, y el lector

terminará por acostumbrarse a aceptar la escritura en tiempo presente. Son muchas las novelas, y aún más los relatos, escritos en presente. Dos entre las mejores: *La sonrisa etrusca*, de José Luis Sampedro, y *Las cenizas de Ángela*, de Frank McCourt.

Ese uso del presente de indicativo proporciona una mayor velocidad al relato. La inmediatez es absoluta, y más aún si se le suma el uso de la primera persona narradora, pero es muy poco apropiado para las reflexiones y para la escritura de frases subordinadas con una cierta elaboración. Por lo general, el tiempo presente exige velocidad y frases cortas, y es muy adecuado para historias de mucho movimiento.

Hay autores (empezando por el mismísimo Julio César en *La guerra de las Galias*) que saltan del pretérito al presente en algunas escenas de mucho movimiento. Es lo que se ha dado en llamar el «presente histórico», y tiene su justificación en la mayor velocidad del relato en esos instantes. Ese cambio sucede incluso en las narraciones orales de los niños, cuando están contando una aventura que han vivido, y que intuitivamente salta al presente cuando la acción se hace más intensa o peligrosa: *Salimos de la tienda de campaña y nos fuimos hacia el estanque. Juan nos estaba contando un chiste, cuando de repente apareció un perro gigante con espuma entre los dientes. Suelto la mochila, salgo corriendo y busco un árbol para subirme. El perro me persigue; está a punto de morderme...*

La narración que salta al presente, en este caso, tiene una razón de ser por la propia escena que se narra. En otros casos suele estar inmotivada, y no hace sino perjudicar el ritmo y la credibilidad del relato.

Las narraciones en tiempo futuro son más escasas, y casi siempre revisten un carácter adivinatorio (*Moriré en París, en una tarde lluviosa de la que ya guardo memoria*), apocalíptico (*Un meteorito destruirá la Tierra*), de promesa (*Te subiré el sueldo el mes que viene*) o de amenaza (*Ganarás el pan con el sudor de tu frente*).

Retrospección, digresión y elipsis

El tiempo interno de una narración puede tener saltos hacia delante o hacia atrás. Los personajes a veces recuerdan una anécdota del pasado, y vuelven por un momento en el tiempo, para luego retomar la acción que estaba sucediendo antes del salto de la memoria. Son las *retrospecciones*, *analepsis* o *flash-back*, y el autor recurre a estos saltos para explicar mejor los comportamientos de un personaje en el presente. Cuando el salto se hace hacia el futuro, adelantando acontecimientos que aún no han sucedido, hablamos de *anticipación* o *prolepsis*.

Las *digresiones* son reflexiones de un personaje, pero no siempre tienen una conexión directa con los sucesos que están ocurriendo en la historia: la detienen momentáneamente, en una pausa temporal.

Las *elipsis* son agujeros en el tiempo, partes de una historia

que no se narran (*Una semana después, Marcos llamó a Liliana y...*), y actúan de puente entre dos situaciones distanciadas en el tiempo. Es preferible marcar las *elipsis* por indicios externos: la ciudad cambia, la barba crece, llega el invierno... La *elipsis* más famosa de la historia de la literatura la podemos encontrar en *Madame Bovary*, cuando Emma y Leon dan vueltas por Ruán y el narrador se niega a mirar y contar qué es lo que sucede en el interior del coche de tiro donde los dos amantes mantienen una relación apasionada.

UNA SUGERENCIA

Cuando hagas una *elipsis*, retrospección, pausa, descripción o digresión, y con ello detengas por unos momentos la narración principal y el tiempo en tu historia, procura no interrumpir los momentos de acción o las conversaciones reveladoras. Reserva estas alteraciones de tiempo para situarlas dentro de la narración en escenas lentas, donde no esté sucediendo nada trascendental y donde los personajes estén en un tiempo muerto.

CON VOZ PROPIA

El presente de indicativo es un tiempo verbal que, pese a sus ilustres antecedentes históricos, yo rechazo en principio (todo escritor, si rechaza algo, debe hacerlo sólo en principio) como tiempo impropio de la narración, más aún en la actualidad, cuando se está abusando de él hasta la náusea. Personalmente me parece fatigoso, demasiado reminiscente de las acotaciones teatrales y de los guiones

cinematográficos, fácilón como recurso y –por si todo esto fuera poco– abocado a propiciar casi exclusivamente un tipo de párrafo corto, poco construido y de difícil vuelo.

Javier MARÍAS: *La muerte de Manur*

EJEMPLO

El doctor Juvenal Urbino solía contar que no experimentó ninguna emoción cuando conoció a la mujer con quien había de vivir hasta el día de la muerte. Recordaba el camisón celeste con los bordes de encaje, los ojos febriles, el largo cabello suelto sobre los hombros [...].

Lo creía de veras, y ella iba a saber muy pronto y por el resto de su vida que el tema de la música era casi una fórmula que él usaba para proponer una amistad, pero en aquel momento lo interpretó como una burla.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *El amor en los tiempos del cólera*

CLAVES DE LECTURA

Muy pocas veces el orden de la trama de un relato reproduce el orden lineal que los acontecimientos siguen realmente. Por diferentes motivos, pero sobre todo para sustentar la intriga, el narrador infringe el orden lógico de los sucesos: narra por medio de lo que llamamos, en conjunto, *anacronías*. Toda anacronía introduce un relato segundo dentro del primero, el fundamental; y entre ambos debe haber algún tipo de relación, porque de otra manera no podría explicarse la interrupción del relato principal para

incluir esa especie de microrrelato.

En este fragmento de García Márquez se producen varias infracciones respecto al orden temporal de los acontecimientos. Cuando el narrador omnisciente dice «con quien había de vivir hasta el día de la muerte», y también cuando dice «iba a saber muy pronto y por el resto de su vida», está anticipando algo que, según el orden lógico, debería contar más adelante. Lleva a cabo una *prolepsis* o *anticipación*. De esta manera, se atreve a destruir ciertas incógnitas importantes para, a cambio, abrir expectativas hacia el futuro y crear una especie de memoria textual que mantendrá atento al lector hasta que eso que se anuncia llegue a cumplirse. Por otro lado, este fragmento de la novela, en el marco de la historia completa que cuenta *El amor en los tiempos del cólera*, es *analéptico*: lleva a cabo una *retrospección*, con la que el narrador nos informa de lo sucedido en el pasado.

SE PARECE A...

Dar un regalo de cumpleaños. Deberás elegir qué comprar (plantearse qué tiempo verbal quieres utilizar). Podrás, si lo has comprado varios días antes, prometer o amenazar a tu amigo: *te gustará, si no vienes no te lo daré* (futuro). También puedes dárselo contándole antes cuánto te costó decidirte, quién te ayudó, etc., sin ir al grano, alargando innecesariamente la entrega (pretérito imperfecto). Pero lo mejor será que, tras una pequeña presentación, se lo des sin

más dilación (imperfecto seguido de perfecto).

DISFRUTA LEYENDO

Marcel PROUST: *En busca del tiempo perdido*

Un libro perfecto para pasar todo un largo verano enredado en su lectura. Siete tomos densos de los que ningún lector ha podido salir indemne. La magdalena de Proust te acompañará hasta el fin de tus días: «Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojarlo en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto.»

PONTE A ESCRIBIR

Imagina que durante varios días has tenido una pesadilla tan real que, al despertar tienes que convencerte a ti mismo de que solo ha sido un sueño, de que estás en tu habitación y no en un combate con un dragón, en el mismo patio de la escuela donde estudiaste. Nárrala en pretérito indefinido, aunque sepas que siempre ocurría lo mismo, que el dragón te acorralaba hasta que te decidías a confundirlo con tu dominio de la regleta que empleabas como espada. No olvides contarnos tu sensación al abrir los ojos, sudoroso y temblando aún, después de ganar la batalla y de despertar.

BIBLIOGRAFÍA

Albert ZUCKERMAN: *Cómo escribir un best-seller*, Barcelona, Grijalbo, 1996

Que el título de este libro no te despiste: se trata de un libro serio, bien escrito y que habla de cómo escribir mejor, más allá del best-séller. Su autor tiene sobrada experiencia en el arte de dar consejos oportunos, y lo hace alejándose de fórmulas pretenciosas, con una voz natural, coherente y cercana. Muy recomendable.

RESUMEN

1. Debes seleccionar para la narración el «tiempo verbal» que permita que tu historia sea más comprensible y veraz.

2. Puedes dar libertad al narrador para presentar los hechos en pretérito, presente o futuro. Pero, como autor, tienes el deber de cuidar que el tiempo verbal utilizado sea el más adecuado al ritmo del relato.

3. Para que la narración en tiempo pretérito logre el efecto de los hechos cumplidos que dan pie a

nuevos acontecimientos o puntos de giro, utiliza el pretérito indefinido.

4. Puedes narrar descolocando las fechas, cambiándolas hacia atrás o hacia adelante. Este ordenamiento se lleva a cabo no solo en la totalidad de la narración, sino también en el interior de cada frase.

5. Recuerda que a través de la *elipsis* puedes obviar acontecimientos en la narración para luego rescatarlos a través de la *retrospección*.

6. Si decides predecir, la narración estará valiéndose de la *prolepsis* o anticipación de los hechos.

7. La *digresión* servirá a tus personajes para evocar sensaciones, anécdotas o comparar lo vivido con sus propios

recuerdos.

27 El interior de un armario

Cuando hagamos una descripción del espacio (sea cual sea el espacio del que estemos hablando: una habitación, un armario ropero, un paisaje tras la ventana), debemos pensar en él casi como si tuviera los rasgos de un personaje más. Con mucha frecuencia, conseguimos, gracias al espacio, una definición más exacta del personaje. «Dime con quién andas y te diré quién eres», dice el refrán. Pero también podemos decir «Dime por dónde andas» (espacios exteriores), o «Muéstrame tu dormitorio» (dominios interiores) «y sabré quién eres», aunque tú estés ausente.

Centrándonos en el espacio privado de los personajes: no será la misma habitación (la decoración, el orden, el olor) la de un adolescente, la de un matrimonio de ancianos o la de una monja de clausura. Con solo describir el interior de un armario, un escritor debería ser capaz de definir con bastante precisión al personaje que guarda allí sus pertenencias.

Nunca está de más –y son muchos los autores que así lo hacen– dibujar, en una hoja aparte, el mapa o el plano de los

lugares transitados por los personajes: desde la distribución de las habitaciones de una casa hasta el lugar que ocupa cada comensal en la mesa durante una comida o una cena.

Existen varios tipos de espacio. Los espacios reales, o la forma de describir dichos espacios, herencia de los autores naturalistas, neorrealistas y objetivistas. Ese espacio no está distorsionado, y pretende ser puramente real y objetivo. Los espacios subjetivos, coloreados por las pupilas de un personaje en particular, que está atravesando por un momento especial, desde el punto de vista afectivo y personal. Ese significado tiene la frase «ver la vida de color rosa», o la de «lo veía todo muy negro». Los espacios simbólicos o mentales; los sótanos y buhardillas –hay que recordar aquí los de *Barbazul* o los de *El silencio de los corderos*– son reflejos del inconsciente, y nada bueno podremos encontrar en el sótano de un psicópata.

Hay autores que optan por inventar un espacio propio, un universo completo donde hacer crecer a sus personajes. Son los Macondo, de García Márquez; Santamaría, de Onetti, o Región, de Benet. Y eso, sin contar con los espacios míticos de *El señor de los anillos*, de Tolkien, o las bibliotecas laberínticas de Borges. Pero a la hora de construir un espacio, ten cuidado con los espacios demasiado tópicos, como los amaneceres de las parejas enamoradas, el campo abierto del preso recién libertado o el campus universitario que vuelve a pisar la mujer recién divorciada y al fin liberada.

Los espacios cerrados tienen que ver con las interioridades, con la parte oculta de la vida –y si son oscuros y húmedos, más todavía–. Los espacios abiertos, la luz, las cumbres de las montañas, los cielos claros y sin nubes, suelen ser expresiones del futuro feliz, despreocupación y bienaventuranzas.

Hay un cuento de Borges, *La casa de Asterión*, sobre el minotauro y el laberinto donde es encerrado. Según Borges, no habría laberinto si no hubiera minotauro: «A la casa monstruosa corresponde un habitante monstruoso.» Describir no es solo hablar de los elementos arquitectónicos de un edificio o detallar los rasgos de una persona. Hay tantos tipos de espacios como de personas. Son muchos los autores que dicen que el espacio es un personaje, o que hay que tratarlo como si lo fuera. Cualquier lugar, visto de modo subjetivo a través de los ojos de una persona, nos ayuda a entender su estado anímico. Pero, en sí mismo, un espacio puede ser:

- Público (una estación de trenes) o privado (tu habitación).
- Real (el barrio de Lavapiés) o imaginario (la Atlántida).
- Tangible (la torre Eiffel) o intangible

- (una aurora boreal).
- Estático (las pirámides de Egipto) o en movimiento (el río Nilo).
- Abierto (el mar) o cerrado (el metro).
- Habitado (un hospital provincial) o deshabitado (un pueblo sumergido).
- Moderno (una central nuclear) o antiguo (una ermita románica).
- Oscuro (un pozo minero) o luminoso (una estación de esquí).

Y así podríamos seguir haciendo distinciones, sabiendo, claro está, que cualquier espacio tiene no una, sino varias características. Eso es lo que nos permite describirlo.

No hay una sola manera de describir, sino aproximaciones más o menos acertadas. Depende de por qué, para qué y para quién hacemos la descripción: si estamos escribiendo un artículo para una revista de historia del arte, hablaremos de la catedral de Burgos de forma objetiva (fecha, corriente arquitectónica, detalles técnicos, materiales de construcción, etc.); pero si se trata de una novela policiaca en la que dos

personajes se reúnen en el interior de esta catedral, tal vez la descripción subjetiva sea la más apropiada.

A los personajes conviene moverlos en un espacio: que hagan cosas, que toquen objetos, que se fijen en lo que tienen alrededor, que hablen, que gesticulen. Así, la descripción se mezcla con la narración, y el resultado es mucho más fresco y dinámico. Las descripciones o caracterizaciones que no cumplen una función narrativa son floreros ornamentales prescindibles.

Si concibes que una descripción subjetiva, teñida por los ojos de un personaje, en realidad está definiendo a ese personaje, y no mostrando un espacio ornamental, estarás ya más cerca de poder producir textos descriptivos que se engancen coherentemente con la narración y de poder construir segundas intenciones e interconexiones de descripción y narración en tus textos.

El tamaño físico del espacio que describas no tiene importancia. Con mucha frecuencia, eso sí, los espacios más pequeños representan con mayor fidelidad el interior y el pasado de un personaje: un cajón lleno de poemas y cartas, un álbum de fotos, una maleta en la buhardilla. La ciudad, la casa o el barrio donde se desarrolla la acción también es un ser vivo que cambia con el tiempo, que crece, evoluciona, se renueva y envejece, y puede servirnos de metáfora adecuada para reflejar los cambios del personaje, sobre todo cuando de lo que hablamos es de su espacio personal

intransferible.

Recuerdo el año que estuve viviendo en Nueva York, compartiendo casa con otros cinco profesores españoles que, como yo, impartían clases en institutos de Secundaria. A la hora de la cena hablábamos de la ciudad, y yo tenía la sensación de que vivíamos en cinco ciudades diferentes, a pesar de que teníamos todos la misma edad, el mismo trabajo y el mismo lugar de origen. Puede que existan ocho millones de ciudades que comparten un mismo nombre, Nueva York; una para cada uno de sus habitantes. Pero además estoy convencido de que ahora la misma ciudad ya es otra, porque aun siendo la misma, yo no la podré ver con los mismos ojos. La escritura refleja lo real porque es subjetiva. Nueva York, Barcelona o Albacete solo existen como y cuando las miramos.

UNA SUGERENCIA

Piensa en cómo son los espacios y los ambientes que les gustan a las personas que conoces a fondo, en cuáles son sus objetos preferidos, en cuáles son las cosas entre las que se sienten más a gusto. Imagina a esas personas rodeadas por elementos que les son propios, que los retratan de alguna manera. Haz una lista breve, en cada caso, de esos detalles que te parecen más significativos y trata de establecer conexiones directas entre el *qué* y el *por qué* de cada elemento espacial en relación con esas personas.

CON VOZ PROPIA

[...] La situación narrativa implica necesariamente, si bien en diferente cuantía según los casos, uno o varios lugares, cuya presencia en el texto autentifica, da veracidad al relato, y sitúa a los personajes, cuando no proporciona interesantes efectos simbólicos o se erige en verdadero protagonista, como ocurre en las novelas de viaje o en las llamadas «novelas de ciudad». En resumen, en la novela, la funcionalidad de estas coordenadas es doble: semántica y compositiva; pues, como ha demostrado María del Carmen Bobes Naves, en ella se utiliza «el espacio como un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse, y además como un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa».

Darío VILLANUEVA: *El comentario de textos narrativos: la novela*

EJEMPLO

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal [...].

Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las

dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. [...]

Juan RULFO: *Luvina*

CLAVES DE LECTURA

El espacio resulta determinante tanto a la hora de entender a los personajes en sus circunstancias como a la hora de concretar, dar vigor y coherencia al desarrollo de la historia. La aridez del espacio que envuelve esta historia es tan intensa que prácticamente todo se dice a través del mismo. Luvina es la tristeza misma, infinita, tremenda, ineludible; y el viento es también un elemento indispensable en esa ambientación, una presencia obsesiva en ese lugar en el que los personajes no pueden no sentirse condenados.

Un paisaje tan desolador como el que describe Rulfo (pedregoso, empinado, desgajado, triste y yermo) no permite vivir ni a las plantas más resistentes, que mueren apenas florecer. No hay esperanza de vida ni de futuro para nadie que viva en Luvina. Habitar un espacio de esas características es lo más parecido a estar muerto por adelantado.

El texto de Rulfo no es una simple descripción de un pueblo. El autor utiliza el pueblo como excusa para definir a su

personaje, que se ve reflejado en él como en un espejo esencial. La descripción subjetiva aquí es tan intensa que podríamos resumir diciendo que Luvina es el personaje, o su metáfora más cercana.

SE PARECE A...

Decorar nuestro cuarto de la manera más personal, de modo que ese lugar nos exprese a nosotros, que nos represente, que simbolice lo mejor posible nuestra interioridad. Con solo entrar en un dormitorio somos capaces de adivinar si allí duerme habitualmente un niño, una artista, una pareja de recién casados o un deportista. Y si abrimos su armario ropero y husmeamos en sus cajones, más aún. El espacio íntimo define al personaje con tanta o más claridad que un amigo cercano.

DISFRUTA LEYENDO

Joseph CONRAD: *El corazón de las tinieblas*

Una de las mejores novelas cortas de un gran viajero. La adaptación al cine más conseguida fue la de Francis Ford Coppola, en *Apocalypse now*, por más que la acción se traslade de África a Vietnam (aunque se filmó en Filipinas), y le añada un siglo al tiempo interno de la novela. Lo que importa es la esencia, no las coordenadas espacio-temporales.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato breve en el que cada uno de los lugares que aparezcan esté formado por elementos –tanto espaciales

como ambientales— cuya significación ayude a expresar cómo se siente el personaje en cada momento. Procura que todos los detalles vayan orientados a la caracterización del personaje, a cómo es él. Intenta dar a los objetos un sentido simbólico que no se mencione de manera explícita en la historia, pero que sí resulte claro y coherente con la individualidad del personaje y con sus circunstancias. Acuérdate de que, al igual que con los personajes, debes describir los espacios usando todos los sentidos (escucha el ruido, percibe el olor, estate atento a los matices de la luz y a los detalles pequeños).

BIBLIOGRAFÍA

Georges PEREC: *Especies de espacios*, Mataró, Literatura y Ciencia, 1999

El autor muestra en estilo telegráfico todas las posibilidades que se pueden dar en un catálogo de espacios ordenado de menor a mayor, como en un zoom cinematográfico: la cama, la habitación, el apartamento, el inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, el campo, Europa, el mundo, el espacio.

RESUMEN

El relato breve no cuenta con las posibilidades de extensión ni de expansión de la novela, pero es primordial que tampoco en él

1. olvidemos la descripción de los espacios: de los detalles significativos que en ellos podamos presentar para ubicar a los personajes, situar a los lectores y reforzar la historia.

La acción debe desarrollarse en un espacio determinado que represente para el lector un mundo imaginario

2. pero visible, gracias a la riqueza descriptiva, a la disposición de los objetos, a las imágenes sensoriales que sepamos transmitir.

La mirada narrativa de los objetos y de los espacios contribuye a

3. caracterizar a los personajes y a dar concreción a las distintas escenas.

Los espacios subjetivos, simbólicos,

4. cerrados y abiertos hacen eco de los estados de ánimo de los personajes, de sus cualidades, de sus defectos.

- Habrán tantas maneras de presentar los espacios como a los personajes,
5. pero ninguna tan efectiva como la que logre que existan en la imaginación del lector.

IV. Las historias de género

28 La literatura fantástica

La ciencia-ficción

Es una falacia pensar que la ciencia-ficción es una literatura de evasión. Nada más alejado de la realidad (aunque también haya relatos de ese tipo, en sus peores vertientes). Por lo general, los autores de ciencia-ficción están mucho más preocupados por el presente que la mayoría de los escritores. Las narraciones contadas en un espacio-tiempo futuro suelen ser metáforas bastante transparentes del tiempo presente. Nos hablan de nuestro mundo, aquí y ahora, a base de mostrarnos el futuro deshumanizado que estamos construyendo nosotros mismos en la actualidad.

Antes de finalizar la segunda década del siglo XX, este género era conocido como la «cientificación», casi exclusivo de los cómic pero inspirado en clásicos, ya para ese entonces, como Julio Verne, Herbert George Wells y Edgar Allan Poe. Pero es a una mujer a la que se la reconoce como «la madre de la ciencia-ficción»: Mary Wollstonecraft Shelley, creadora de *Frankenstein o el moderno Prometeo*,

en 1818. Fue una pesadilla durante una noche de tormenta en Suiza la que disparó la imaginación de la joven, que solo contaba 21 años de edad, para dar vida al Dr. Frankenstein, estudiante de filosofía natural que crea un monstruo por el método de galvanización de cadáveres.

Monstruos, engendros, mutantes, clones, momias y alienígenas, entre muchas otras criaturas, son los personajes que protagonizan desde entonces los relatos de este género. Se aventuran en viajes intergalácticos y al fondo terrestre, se enfrentan a máquinas que cobran vida, a robots, a andróides, a ordenadores, a ovnis... Son el producto de sugerencias, premoniciones, suposiciones, de temores a lo desconocido, a lo paranormal, de mentes cuya capacidad fantástica no se limita a la realidad que está al alcance de cualquier escritor.

No podemos olvidar a los grandes autores: Julio Verne y H. G. Wells (*La guerra de los mundos*), a finales del siglo XIX; George Orwell (1984) y Aldous Huxley (*Un mundo feliz*), a mediados del siglo XX. Entre H. P. Lovecraft, con sus mundos siniestros, lindando con la literatura de terror, e Isaac Asimov, con la divulgación científica, pasando por Ray Bradbury o Stanislaw Lem, hay un terreno amplísimo y sin fronteras. Julio Verne se adelantó un siglo a los cohetes espaciales, los helicópteros, los submarinos, el aire acondicionado y los misiles en sus relatos de aventuras: *Viaje al centro de la Tierra*, de 1864; *De la Tierra a la Luna*,

de 1865; *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de 1870, y *La vuelta al mundo en ochenta días*, de 1872. La versión radiofónica de *La guerra de los mundos*, escrita por H. G. Wells en 1898 y dirigida por Orson Welles en 1938, conmocionó tanto a los oyentes, que no distinguieron la ficción del relato, y lo oyeron como la noticia de una invasión alienígena.

Ya sabes que el escritor de ciencia-ficción trata de crear algo que no existe: una sociedad futura todavía inalcanzada, pero posible, verosímil. En la reconstrucción de ese supuesto futuro has de mantener el máximo número de atisbos de la ciencia actual para que resulte más creíble. Quizá para escribir un relato de ciencia-ficción te resulte útil la siguiente receta:

1. Parte de un problema que esté afectando a nuestro tiempo (contaminación, enfermedades, clonaciones, fundamentalismos).

2. Imagínalo, más ampliado y exagerado, en un tiempo futuro o en otra galaxia. Para mostrar un

problema que tenemos ahora, basta con multiplicarlo por mil e imaginar las consecuencias.

Sitúa a los personajes en esa coyuntura imaginaria de utopía y aventura, con todos los rasgos y 3. motivaciones propios de sus circunstancias, y hazlos capaces de enfrentarse a ellas, modificarlas o preservarlas:

Un científico que descubre que el viaje hacia el pasado altera la composición molecular de los cuerpos, una sociedad paria del futuro condenada a vivir en un mundo subterráneo, un planeta a punto de colapsar por la acumulación de gases en su atmósfera...

Los reinos olvidados

En el ciclo artúrico de los caballeros de la Tabla Redonda, con multitud de versiones, así como en todas las leyendas fundacionales de las distintas literaturas (cantares de gesta, epopeyas, y toda la épica medieval en su conjunto) podemos encontrar los ilustres antecedentes, muchas veces olvidados, de este género literario.

Las historias de reinos fantásticos han sido muy apreciadas en todas las épocas. Buena parte de los juegos de rol que existen en el mercado actual tienen su origen en novelas y leyendas de este tipo (desde *Dragones y mazmorras* hasta *El señor de los anillos*). Las aventuras imaginarias que se construyen en estos juegos son verdaderos argumentos de literatura fantástica. Por eso, no es de extrañar que el camino se dé también a la inversa: muchos títulos de serie B, publicados por diferentes editoriales, tienen su origen real en partidas de rol jugadas por sus autores.

Como en muchas historias de ciencia-ficción, en un relato fantástico siempre tiene que haber una tarea difícil que el o la protagonista deben realizar para salvar el mundo de una gran catástrofe: la destrucción total, un hechizo, el poder en manos de las fuerzas del mal... El argumento, pieza importante en todos los relatos, aquí pasa a ser fundamental: la sucesión de acontecimientos, las aventuras encadenadas y los avances y retrocesos de los personajes.

La narración de aventuras en un reino olvidado o inventado deja al lector una sensación de sabor a leyenda. Al

adentrarse en esos mundos llenos de héroes y aventuras, descubre el poder y la magia de los objetos que sirven para conjurar las pruebas y riesgos que allí se encuentran. Una espada, un anillo, un bebedizo poderoso, un espejo, un libro de conjuros, aparecerán como recursos narrativos de lo maravilloso. Los objetos son donados, robados, buscados y cambian de propietario a lo largo de la narración.

Los personajes protagonistas se convierten en mitos a través de la acumulación de triunfos y derrotas. Su aspecto físico, sus pasiones y sus virtudes los hacen destacarse sobre sus congéneres. Por eso, tu descripción debe ser un retrato ajustado a esas características.

No exageres en la invención de nombres, apodosos y accidentes geográficos; evita desfigurar demasiado el lenguaje del narrador o el de los personajes. Utiliza, eso sí, la mayor cantidad de nombres concretos para describir a los personajes y los utensilios que usan: pócimas, dagas, arietes, aldabas, calderos, carromatos.

Así pues, para construir un cuento fantástico, debes contar al menos con tres elementos:

Un espacio imaginario y mítico, anterior al descubrimiento de la pólvora, como de la edad antigua o

medieval.

Magia (hadas, conjuros, elfos, talismanes, brujas, dragones, magos, encantamientos... pero no todo junto).

Un guerrero (o una guerrera) protagonista, vulnerable y tal vez un poco bruto, pero siempre honesto, que tiene que cumplir una misión vital y muy peligrosa allá donde otros fracasaron.

UNA SUGERENCIA

Haz una lista con todos aquellos elementos que te parezcan característicos del mundo en el que vives. Se trata de recoger de todo: desde objetos comunes hasta leyes recién aprobadas en el Parlamento, pasando por la distribución eléctrica, los modos de alimentación, las tarjetas de crédito... Todo aquello que encuentres particularmente significativo, que pienses que refleja tu propia manera de vivir aquí y ahora. Cuando tengas definido tu mundo así, a través de una enumeración caótica pero llena de sentido, prueba a pasar de cada uno de los elementos elegidos a otros inexistentes pero

posibles. Piensa en cómo podría llegar a ser cada uno de ellos, en cómo transformarías cada cosa y en qué, pero siempre dentro de las posibilidades que hoy entendemos como verosímiles, sin emplear la varita mágica.

CON VOZ PROPIA

El famoso escritor [Isaac Asimov] afirmaba: «La ciencia-ficción es la rama de la literatura que versa sobre respuestas del ser humano a los cambios que se producen en la ciencia y la tecnología». [...] Debemos admitir que algunas de las mejores obras del género mezclan la ciencia con el terror y la fantasía para producir un resultado creíble. [...] Pero no sólo de oscuros dramas y tenebrosas premoniciones vive la ciencia-ficción. Al igual que cualquier otro género, tiene derecho a la multiplicidad de enfoques. De hecho, la ciencia-ficción puede ser ligera y divertida. También puede inspirar asombro o resultar desternillante.

Forrest J. ACKERMAN: *Ciencia-ficción*

EJEMPLO

—¿Le gustaría algún día, Montag, leer *La República* de Platón?

—¡Claro!

—Yo soy *La República* de Platón ¿Desea leer a Marco Aurelio? Mr. Simmons es Marco.

—¿Cómo está usted? —dijo Mr Simmons.

—Hola —contestó Montag.

—Quiero presentarle a Jonathan Swift, el autor de ese

malicioso libro político, *Los viajes de Gulliver*. Y este otro sujeto es Charles Darwin, y aquel es Schopenhauer, y aquel, Einstein, y el que está junto a mí es Mr. Albert Schweitzer, un filósofo muy agradable, desde luego. Aquí estamos todos, Montag, Aristófanes, Mahatma Gandhi, Gautama Buda, Confucio, Thomas Love Peacock, Thomas Jefferson y Mr. Lincoln. Y también somos Mateo, Marco, Lucas y Juan. Todos rieron silenciosamente.

–No es posible –dijo Montag.

–Sí lo es –replicó Granger, sonriendo–. También nosotros quemamos libros. Los leemos y los quemamos, por miedo a que los encuentren. [...] Mejor es guardarlo todo en la cabeza, donde nadie pueda verlo ni sospechar su existencia. Todos somos fragmentos de historia, de literatura y de ley internacional. Byron, Tom Paine, Maquiavelo o Cristo, todo está aquí. Y ya va siendo tarde. Y la guerra ha empezado. Y estamos aquí, y la ciudad está allí, envuelta en su abrigo de un millar de colores.

Ray BRADBURY: *Fahrenheit 451*

CLAVES DE LECTURA

Los 451 grados de la escala Fahrenheit son la temperatura a la que el papel de los libros se inflama y arde. El fragmento que nos sirve de ejemplo corresponde a las últimas páginas de la novela *Fahrenheit 451*, en el momento en el que el bombero Guy Montag, encargado de quemar libros y bibliotecas, después de rebelarse contra sus jefes y huir de

la policía, entra en contacto con un grupo de lectores rebeldes que memoriza libros y los transmite oralmente de padres a hijos. Granger, el jefe de la resistencia, habla con él. En ese mundo futuro está prohibido leer, porque leer obliga a pensar, y pensar es peligroso. Para las autoridades, leer impide ser feliz, y allí hay que ser feliz a la fuerza viendo la televisión.

SE PARECE A...

Reconstruir un castillo derrumbado partiendo de las mismas piezas que teníamos: restaurando algunas, limando otras, agregando materiales donde haga falta... Aprovecharemos la ocasión para imaginar y añadir algo más de lo que una reconstrucción histórica documentada nos permitiría. Tomar la realidad e imaginar algo distinto, estirla en busca de mundos mejores, pero basándonos en lo que es rigurosamente posible –aunque no sea muy probable– a partir de ella.

DISFRUTA LEYENDO

H. P. LOVECRAFT: *Los mitos de Cthulhu*

Uno de los grandes autores de terror en la ciencia-ficción y los mundos inventados, Lovecraft, es capaz de crear personajes terroríficos y espacios más que tenebrosos para delicia de los lectores amantes de las emociones fuertes. *Los mitos de Cthulhu* es, a juicio de los críticos, su obra más conseguida. Después de Lovecraft llegaron cientos de imitadores, pero el maestro puso el listón muy alto.

PONTE A ESCRIBIR

Una historia fantástica. Un relato acerca de un reino olvidado o inexistente, donde habitaban algunos seres imaginarios que tenían poderes muy especiales. No exageres: a un ser invencible no se le puede vencer, y a uno inmortal no se le puede matar. La lucha debe ser desigual y muy difícil, pero no imposible. El protagonista, debido a su buen corazón, puede tener algunos aliados entre los seres sencillos (campesinos, animales, gnomos, un protector, un hada e, incluso, un mago bueno), y hasta el momento de comenzar la acción que se le ha encomendado, ha vivido una vida tranquila y pacífica. Tiene, eso sí, un tutor que lo ha preparado para el combate.

BIBLIOGRAFÍA

Víctor MORENO: *El deseo de escribir*; Pamplona, Pamiela, 1994

En *El deseo de escribir* se ofrecen más de 250 propuestas de escritura de utilidad no solo para los profesores de lengua, sino para cualquiera que desee acercarse a la escritura por puro placer. El subtítulo del libro: «Propuestas para despertar y mantener el gusto por la escritura», define perfectamente los objetivos de este manual.

RESUMEN

La especulación, la adversidad y la vulnerabilidad del género humano

1. frente a los avances tecnológicos nutren la mirada del futuro que, a través de la escritura, conocemos como ciencia-ficción.

La buena ciencia-ficción actual ha dejado de vaticinar el futuro y de acumular relatos que simplemente suceden en un mundo lleno de marcianos y androides. Ahora se trata de hablar de un futuro imaginario que no es más que una metáfora de nuestro presente.

Los mundos maravillosos te obligan a «pensar con el deseo», a dotar a tus personajes de los poderes que quisieras tener para afrontar todas las vicisitudes, para superar todas las pruebas.

Los relatos de ciencia-ficción y la invención de reinos olvidados te dan la libertad para fantasear con el tiempo y el espacio, apoyándote en una descripción vigorosa de tus personajes y de sus aventuras.

La acción, en ambos casos, es primordial. El argumento debe obedecer a una lógica inscrita en el tiempo que narras y en la geografía que creas.

29 Los relatos de miedo

El miedo se crea con tensión, no con acumulación de horrores y torturas sobre los personajes. El miedo es irracional y muchas veces no tiene siquiera fundamento alguno. Se crea con ambientaciones: pequeños signos, oscuridad, sonidos sin identificar, sospechas, aislamiento, indefensión, silencio, adjetivos apropiados...

El mecanismo de tensión del miedo es parecido a cualquier otro, en cuanto a su tratamiento técnico literario. De frases largas, descriptivas, que van ambientando y creando un entorno apropiado, saltamos a frases brevísimas, con verbos de acción y que coinciden con el clímax del relato. Esta alternancia (no debe haber más de dos o tres momentos candentes en un relato) sirve también para uno de aventuras o uno de suspense. Aunque haya puntos de contacto, no es lo mismo un relato de miedo, de suspense, de crímenes, policiaco, de horror o de ciencia-ficción. Los límites no se marcan con un bisturí, pero siempre hay más ingredientes de un género que de otro. Patricia Highsmith se especializó,

fundamentalmente, en narraciones de crímenes insólitos y en el suspense. El miedo que provoca es más bien psicológico, y los sucesos que se cuentan nunca son paranormales. La vida cotidiana es el campo de acción de sus historias.

El miedo literario, con intención por parte del autor, comienza tal vez en el siglo XIX, con las novelas y los cuentos góticos, llenos de fantasmas y castillos ingleses, de niebla, luna llena y sombras en la noche, de cementerios y fuegos fatuos, de vampiros y maldiciones de ultratumba. Es un miedo romántico (en el sentido literal de la palabra, de la época del Romanticismo), y a España llega de la mano de Bécquer, Espronceda o Valle-Inclán. Ese miedo, a pesar de todo, sigue siendo racional, con una estructura de presentación, nudo y desenlace, con explicación lógica al final de los sucesos aparentemente sobrenaturales, y hasta con moraleja en el cierre.

Con Freud, a comienzos del siglo XX, el miedo alcanza el terreno del inconsciente: la enfermedad mental, el delirio, la paranoia, la esquizofrenia. El miedo ya no se presenta necesariamente por la amenaza de un enemigo exterior demasiado poderoso (siglo anterior), sino que está en el interior. El enemigo está dentro de nuestra mente. Ya a finales del siglo XX han aparecido nuevos miedos emparentados a veces con la ciencia-ficción: seres cibernéticos o robóticos tipo androide, alienígenas poco amistosos, reencarnaciones del mismísimo diablo, zombis

revividos, expansiones víricas o radiactivas, violencia xenófoba, mutaciones causadas por la ingeniería genética y catástrofes nucleares. No nos falta de nada.

Los escenarios simbólicos funcionan bien en los relatos de miedo. ¿Cómo no identificar la cueva o el desván de *El silencio de los corderos*, de *Psicosis*, de *39 escalones* o de *Barbazul* con el inconsciente de su propietario? Las escaleras empinadas que conducen al sótano o a la buhardilla, tras la puerta que siempre estuvo cerrada, no pueden ocultar nada bueno. Hay una muy abundante cinematografía sobre el miedo que los lectores han visto con toda certeza. El trabajo de escritura, de todos modos, es más interesante mirándolo desde el punto de vista de la tensión y lo cotidiano que desde lo sobrenatural y la explosión de gritos desmedidos.

El efecto que persigue un relato de miedo es hacer que el lector pase miedo. Pero para ello es preciso involucrar al lector en el relato, de tal modo que sienta por empatía lo mismo que el protagonista. Si intentamos construir un relato de miedo con el único ingrediente del terror, probablemente nos salga un relato de humor más que de miedo. El lector debe no solo comprender al protagonista, sino que, además, debe simpatizar con él, con su personalidad, preocuparse por lo que le suceda y desearle un final feliz. Que el final sea feliz o no es otra cosa muy distinta: posiblemente ni nosotros mismos sepamos cómo va a terminar la historia

hasta llegar al final. Debería ser una sorpresa tanto para los lectores como para el autor del texto.

Para conseguir esa alianza entre el lector y el protagonista de nuestro relato de miedo, debes construir al personaje principal siguiendo los consejos de Dean R. Koontz, primer presidente de Horror Writers of America:

Tu protagonista no debe comportarse de modo irracional ni meterse en problemas por el simple hecho de tomar decisiones estúpidas. Debe tener un motivo contundente, ajeno a su propia supervivencia, para

1. arriesgarse. Por ejemplo, en la película *Poltergeist*, la familia no se va de la casa porque la hija pequeña está atrapada por un demonio que la retiene en otra dimensión oscura. Abandonar la casa significaría abandonar a la niña.

Los personajes no deben ser pasivos. No deben esperar que las cosas sucedan para después reaccionar. A medida que la situación se complica,

2. deben tomar decisiones lógicas y extremas para enfrentarse con los enemigos, se trate de seres sobrenaturales, de fantasías que nacen en sus cerebros o de humanos como ellos.

Los protagonistas no deben ser superhombres ni supermujeres que siempre triunfan en cada acción que ejecutan. Eso eliminaría todo el suspense. Algunas decisiones deben

3. mejorar su situación, y otras empeorarla. Pero lo importante es que tanto de los pequeños triunfos

como de los fracasos deben sacar enseñanzas que podrán ser aplicadas en las siguientes acciones.

Los personajes deben tener una historia y un pasado exterior a la trama principal de miedo o terror que están viviendo. Ese pasado no debe ser un simple resumen de dónde nacieron, crecieron y estudiaron, sino que debe ser un pasado que los afecte en su comportamiento actual. Los

4. protagonistas deben tener dos tipos de problemas: uno externo (el que están sufriendo al enfrentarse con la cuestión central del relato) y otro interno (heredado de sus propias experiencias pasadas). En el relato, pues, habrán de enfrentarse no solo

con un enemigo externo, sino también con sus propios fantasmas interiores.

Los personajes principales no deben preocuparse únicamente por su propia supervivencia. Si la primera motivación del protagonista es salvar su vida, ningún lector simpatizará con él. Pero si trata de salvar a otro personaje con el que mantiene una relación afectiva dentro de la historia (un familiar, un amigo, un niño...), el lector se pondrá definitivamente de su parte. En el fondo, las historias de ficción siempre tratan de la interrelación de las personas. Si el amor de un personaje es tan grande como para ser capaz de arriesgar la vida por otra persona, y consigues

que ese amor y esa capacidad de sacrificio sean creíbles, los lectores se sentirán conmovidos.

No exageres las cualidades y virtudes de tu protagonista. Debe ser capaz de sacrificarse, pero no lo conviertas en un santo. Su amor debe mostrarse a pequeña escala: sobre otro personaje más indefenso que él mismo. No lo dibujes como un amante de la ecología, el amor

6. universal, caritativo, sentimental, enemigo de las centrales nucleares y todas las injusticias del mundo, porque en ese caso nadie podrá identificarse con él y, además, su sacrificio no supondrá ningún esfuerzo, sino un comportamiento

lógico y natural.

UNA SUGERENCIA

A la hora de construir una historia de miedo, haz memoria y recuerda no solo lo que a ti te da miedo, sino en qué se traduce esa sensación de miedo. Revive en tu memoria esa experiencia y préstasela a tus personajes. Recuerda ese momento en el que te sentiste dominado por el miedo, y trata de diferenciar, a partir de la irracionalidad de esas sensaciones, los elementos que de manera racional puede decirse que crearon esa situación, que propiciaron ese estado de ánimo en que te viste sumergido, mejor aún si fue durante solo unos segundos.

CON VOZ PROPIA

[Baudelaire] Destaca el ardor con el que Poe se zambulle en lo grotesco por amor a lo grotesco y en lo horrible por amor a lo horrible, lo que verifica la sinceridad de su obra y la imbricación del hombre con el poeta. Ensalza la voluptuosidad sobrenatural que el hombre experimenta al ver correr su propia sangre, las repentinas sacudidas, inútiles y violentas, los gritos lanzados al aire, sin que el espíritu haya impelido al gárgate. A Poe le gusta agitar sus figuras sobre fondos violáceos y verdosos en los que se revela la fosforescencia de la podredumbre y el olor de la tormenta. Eleva su arte a la altura de la gran poesía, concluye.

Gonzalo SUÁREZ: prólogo a *Los extraordinarios casos de*

EJEMPLO

Desde el jardín, Betty gritó:

–¡Los hámsters! ¡Nos muerden!

Tres o cuatro hámsters estaban atacando los tobillos de Betty. Julian intentó pegar una estocada a uno con una de sus muletas, y gritó.

–¡Malditos animales!

Los hámsters rodeaban por todos lados a Betty y a Julian. Éste lanzó otra estocada, perdió el equilibrio y cayó. Uno de los hámsters corrió a la cara de Julian y le mordió. Otro le clavó los colmillos en el antebrazo. Julian, con grandes esfuerzos, consiguió ponerse de nuevo en pie, a pesar de que llevaba un hámster colgando de una muñeca, en la que había hecho presa. Julian gritó:

–¡Betty! Di a los bomberos...

En este momento, un chorro de agua, recio como un ariete, fue a dar en el estómago de Julian, quien en el instante siguiente se encontró patas arriba y sin poder respirar. Y, al momento, siete u ocho hámsters se lanzaron sobre él.

En los pocos segundos de silencio subsiguientes, todos oyeron los gritos de Julian, unos gritos de dolor, pero, al mismo tiempo, de agotamiento, como si no fueran, ni mucho menos, los primeros.

Más de una docena de hámsters, enloquecidos por el humo, aterrados por el gran chorro de agua, atacaban a Julian como

si éste fuera el causante de todas sus desdichas.

Patricia HIGHSMITH: *Crímenes bestiales*

CLAVES DE LECTURA

Julian y Betty Webster se han trasladado a vivir a una casita en el campo. Su hijo Larry está encantado: al fin podrá tener un par de hámsters en la casa. El problema surge cuando los hámsters se empiezan a reproducir sin control y Larry los va soltando en el jardín. Cuando los padres se dan cuenta de que hay centenares de ellos, ya es demasiado tarde. Los miedos procedentes de la vida cotidiana suelen ser más efectivos que los monstruos antediluvianos. Para que la escena de tensión cumpla su objetivo, Highsmith utiliza frases cortas y verbos de movimiento. Los momentos de peligro no son apropiados para recordar épocas felices de la infancia ni para entablar largas conversaciones entre los personajes.

SE PARECE A...

Un recorrido por el pasaje del terror, por el que andas a tientas, a oscuras, esperando siempre una sorpresa pavorosa: un grito escalofriante, una imagen espeluznante. Una buena historia de miedo puede lograr el mismo efecto cuando nos lleva a la búsqueda de esa emoción primigenia y nos pone la piel de gallina si, como el pasaje del terror, nos produce tensión, sobresalto, ansiedad, temblor y, al final, el placer de la lectura y de la prueba superada.

DISFRUTA LEYENDO

Edgar Allan POE: *Cuentos completos*

Para muchos, Poe no es solo el maestro del terror, sino el auténtico pionero del cuento contemporáneo. *El doble asesinato en la calle Morgue, Berenice, La carta robada, El hundimiento de la casa Usher..* La lectura de los cuentos de Poe es obligatoria para cualquiera que quiera aproximarse a los misterios de la creación literaria. La traducción de Julio Cortázar es un lujo añadido.

PONTE A ESCRIBIR

Invéntate una intriga sencilla que se desarrolle en un ambiente lo más macabro posible, con esqueletos, gemidos, tormentas..., y de la mano de un personaje misterioso, tipo vampiro, preferiblemente. Sus víctimas son los niños de un pequeño pueblo cercano, a los que despierta y levanta de sus camas con los sonidos de una caja de música que solo los pequeños pueden escuchar. El vampiro puede, o no, ser derrotado en su intento por beber la sangre de los niños. Procura que los incidentes sean pocos, y que estén todos aliados con vistas a esa unidad de impresión –de impresión terrorífica– que buscamos. Sé breve y observarás que el efecto, así, va a resultar contundente.

BIBLIOGRAFÍA

armen MARTÍN GAITE: *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988

Para vencer el miedo hay que enfrentarse a él. La autora de *Entre visillos, Retahílas, El cuarto de atrás, Lo raro es vivir*

o *La reina de las nieves* reflexiona por escrito en estos «apuntes sobre la narración, el amor y la mentira» sobre la manera de enfrentarse a la creación literaria. La narración se convierte en «un viaje errabundo, como extravío de una exploración que nunca encuentra fin».

RESUMEN

1. Para causar verdadero miedo, maneja la tensión del ambiente, el silencio, la oscuridad, los gestos fallidos, lo que no se dice. Bucea y rebusca entre tus propios miedos; saca solo uno de ellos al exterior.

2. Mientras escribes, tú tienes que pasar miedo, tienes que notar que algo o alguien está situado amenazadoramente a tu espalda. Si tú no pasas miedo, es muy difícil que consigas convencer al lector.

Provoca más terror mostrar a un personaje que se ha quedado

paralizado y no puede siquiera hablar que a uno que grita
3. desesperadamente. Que a tu protagonista le pasen mil desgracias no necesariamente tiene que provocar inquietud: si te excedes en el terror, conseguirás más risa que miedo.

Para las escenas de tensión utiliza frases cortas y verbos de movimiento. Obliga al lector a
4. quedarse sin aliento. No hagas digresiones, reflexiones ni retrospectivas en ese momento: déjalas para más adelante.

30 El realismo sucio

En la década de los setenta surgió en Estados Unidos uno de los movimientos literarios más sorprendentes del siglo XX: el realismo sucio. Tal vez el nombre no sea el más apropiado, porque el realismo sucio no tiene que ver con una alabanza de la basura, ni del lenguaje soez, ni de los personajes malolientes, sino con una forma de narrar historias de gente corriente, de personajes grises a los que no les sucede nada extraordinario, con un lenguaje premeditadamente sencillo. Se encuadra dentro de lo que se ha dado en llamar también el *minimalismo*: utilizar los mínimos recursos para contar historias cotidianas sin añadir apenas figuras retóricas, huyendo de las moralejas y dejando las historias sin cerrar. El planteamiento, visto así, promete muy pocas emociones. Pero es ahí, con tan pocos elementos, donde los escritores pueden mostrar el auténtico talento literario. Con esos mínimos recursos, Raymond Carver, Richard Ford o John Cheever han escrito relatos y novelas que no pueden ser olvidados.

Escribir bajo esas premisas tiene mucho más interés de lo que parece a simple vista. Es una manera revolucionaria de

mirar el mundo, más humana, compasiva, real e intensa. Sus seguidores están mucho más cerca de los modos de escritura de Chéjov que de los de Poe, y eso se traduce en varias características importantes:

Los relatos y novelas escritos desde este modo de observar el mundo no reflejan sucesos extraordinarios, sobrenaturales o alejados de la vida común de los lectores, sino fragmentos de vida idéntica a la de los propios lectores. Mundos grises, rutinarios, desesperanzados, ausentes de heroísmos, pero que reflejan la verdadera naturaleza del ser humano.

Las historias se cuentan con la mayor naturalidad posible, como cuando una persona le cuenta a otra las cosas aparentemente sin importancia que le

- han ocurrido, en voz más bien baja. Su lenguaje es común y corriente: ni innecesariamente soez, ni impostado. La función del narrador es pasar totalmente inadvertido y comportarse como una auténtica cámara de fotos.

Los personajes que habitan estos relatos y novelas no son seres extraordinarios (ni por su bondad ni por su maldad), pero sí suelen tener una capacidad para resolver conflictos menor de la que tienen el común de los lectores. O, al menos, en

- el momento que queda reflejado en la historia, son más torpes, más incultos, más débiles, más pobres o más tontos que el lector. Su nivel de experiencia vital y los recursos materiales y

mentales que utilizan son inferiores a los nuestros.

Las historias normalmente no terminan. En algún momento parece que va a suceder algo crucial, y los personajes ven una pequeña luz entre la rutina gris de sus vidas, pero su historia se cierra sin que los conflictos cotidianos que están viviendo queden resueltos.

El narrador, tanto si está en tercera persona como si utiliza la primera, no juzga ni analiza nada de lo que allí ocurre: simplemente lo muestra con minuciosidad absoluta, sin expresar ningún juicio de valor. Y no es que al narrador no le importe lo que allí sucede, sino todo lo contrario: es tan

importante para él la historia que está contando, que se contamina del lenguaje de los personajes, y deja que sea el lector el que saque conclusiones, analice los hechos y juzgue a las personas.

El realismo sucio es un género *minimalista*, y renuncia a todo aquello que no sea imprescindible para la narración. Apenas hay figuras literarias; las descripciones son las mínimas; el lenguaje, terso y llano; las historias cuentan anécdotas pequeñas, y los personajes simplemente sobreviven como pueden a la desesperanza y la mediocridad.

Es otra forma de escribir relatos. Y decíamos que son herederos de Chéjov, porque fue el autor ruso el que por

primera vez dio voz a los personajes cotidianos, simples y mediocres, que hasta ese momento habían estado excluidos de la literatura. De pronto, ya no existen héroes, y las historias que se cuentan, rutinarias y vulgares, jamás aparecerán en ninguna página de los periódicos. ¿Entonces, para qué contarlas? Pues porque esas son las historias que vivimos normalmente todos los lectores. Porque son las que reflejan con mayor exactitud la profundidad del alma humana, de las relaciones personales, de nuestra vida diaria. El realismo sucio no muestra las grandes pasiones desmedidas ni los sentimientos más elevados del espíritu humano, sino la vida en sus peores momentos, los pequeños incidentes cotidianos: una pelea matrimonial, una sensación de vacío, la charla de dos borrachos, un frigorífico que se estropea, una situación de paro prolongado, un incendio en la casa del vecino, la necesidad de vender un coche... A veces, en los relatos sucede algo absurdo, insólito, grotesco o patético, y por un momento se abre una grieta en la rutina, pero solo para cerrarse nuevamente con el fin de dejar a los personajes nuevamente abandonados a su soledad.

Los autores de estos textos, como Chéjov, se niegan a dar soluciones a los lectores, en contra de los mandatos de Hollywood, donde la gran factoría de películas exige a los guionistas que un conflicto planteado se cierre con una solución (feliz, a ser posible). En este modo de escribir relatos o novelas no hay un final terminante, porque

mientras los personajes sigan vivos, sus historias, sus conflictos y sus heridas nunca estarán cerrados. Y porque, además, esos problemas que se plantean en los relatos, reflejos de la vida real, no pueden tener una solución en el interior del libro, sino en el exterior: en la vida privada de los lectores. No se trata de tranquilizar conciencias y resolver problemas, sino de mostrarlos y dejarlos abiertos, para que los lectores intenten resolver en la realidad los conflictos planteados en la ficción.

Desde luego, el planteamiento es muy poco comercial, porque a todos nos gusta que nos engañen de vez en cuando y nos prometan que existen príncipes azules, amores eternos y conflictos siempre resueltos. Pero esa no es la realidad común: los autores del realismo sucio nos cuentan que hay conflictos que no se resuelven nunca, y con los que tendremos que vivir el resto de nuestras vidas; que hay personas que jamás serán felices (o que solo lo serán muy de vez en cuando, para recordarles que la felicidad existe); y que la vida no está hecha de blanco y negro, sino de millones de tonalidades grises, de mediocridades y trivialidades. Pero que precisamente esas mediocridades deben ser objeto de la mirada del escritor, y deben ser narradas como lo que son para los personajes que las están viviendo: lo más importante de sus vidas. El realismo sucio habla de lo común y cotidiano como el elemento más importante y consustancial de nuestra existencia: de

hombres grises hundidos en el barro, no de conquistadores y diamantes.

UNA SUGERENCIA

Sácales punta a los pequeños detalles que puedes observar en las otras personas. Dale importancia a cada gesto, a cada suceso de apariencia nimia, a cada acción pequeña, llevada a cabo o eludida, por parte de los otros. Intenta extraer conclusiones personales acerca de la intimidad psicológica de quienes te rodean, a través de todo aquello que ellos no dicen, pero que tú sí puedes apreciar en una observación atenta.

CON VOZ PROPIA

Debemos *concretar* cómo se encuentra el personaje exactamente. *Verle en acción* nos ayudará a crear ese «sueño» de la veracidad, esa apariencia de realidad que necesitamos al escribir. Mostrar los personajes en acción apoya la verosimilitud y la plasticidad de la narración. [...]

Raymond Carver siempre refiere en sus cuentos los comportamientos de los personajes, pero jamás dice «estaba feliz», o «estaba triste»; se limita a mostrar de qué modo actúan, y el lector saca sus propias conclusiones.

Ana AYUSO: *El placer de escribir*

EJEMPLO

Estábamos los cuatro sentados a la mesa de la cocina de su casa, bebiendo ginebra. El sol, que entraba por el ventanal de detrás del fregadero, inundaba la cocina. [...]

Había un cubo de hielo encima de la mesa. La ginebra y la tónica circulaban sin parar, y surgió no sé cómo el tema del amor. [...]

Puede que para entonces estuviéramos ya un poco borrachos. Sé que nos resultaba difícil mantener las cosas en su justo punto. La luz abandonaba ya la cocina, se retiraba a través de la ventana al lugar de donde había venido. Y sin embargo, nadie hizo el más mínimo ademán de levantarse para encender la luz de encima de nuestras cabezas. [...]

Oía los latidos de mi corazón. Oía el corazón de los demás. Oía el ruido humano que hacíamos allí sentados, sin movernos ninguno lo más mínimo, ni siquiera cuando la cocina quedó a oscuras.

Raymond CARVER: *De qué hablamos cuando hablamos de amor*

CLAVES DE LECTURA

Como la mayoría de los otros escritores asociados al minimalismo, Carver escribe acerca de gente que se siente desconcertada, perdida; y señala las fuentes de su infelicidad no por medio de la introspección o el análisis psicológico, sino por medio de una cuidadosísima selección de detalles de apariencia superficial y, en realidad, completamente reveladores. Detalles como el continuo trasiego de ginebra —un movimiento realmente obsesivo—, el modo en que se nos va mostrando, poco a poco, una suerte de violencia contenida que está presente también en el

lenguaje, la indiferencia progresiva de las actitudes de los personajes, las cosas que ellos dicen pensar acerca de otros personajes a los que aluden, los gestos, la luz que va perdiéndose por la ventana...

SE PARECE A...

Investigar debajo de las alfombras para buscar algo que no encontramos y encontrar algo que no buscamos. Hacerle la autopsia a un cadáver sospechoso y descubrir lo que no queríamos saber. Desmontar un reloj de cuerda. Mirar las costuras de una camisa. Entrar muertos de miedo en un cuarto a oscuras, como los niños, de puntillas y en silencio. Querer saber qué cosas permanecen ocultas, infranqueables en un vistazo superficial, pero visibles tras una observación indiscreta y minuciosa.

DISFRUTA LEYENDO

Raymond CARVER: *Catedral*

Doce cuentos sorprendentes, aptos solo para amantes de la buena literatura. Antes de morir a los cincuenta años, Carver escribió cinco libros de relatos breves: *Catedral*, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, *Tres rosas amarillas* y el póstumo *Si me necesitas, llámame*. Pocos autores han logrado decir más con menos.

PONTE A ESCRIBIR

Busca una historia cotidiana pero llena de tensión, algo que sucede en un piso (o una calle, o un bar) normal, entre dos

personajes normales, que tienen un mal día. Cuéntala con un lenguaje básico, limitando adjetivos y prescindiendo de metáforas. La cajera de un supermercado, un gordo que bebe en la barra de un bar, el ludópata que se gasta el dinero en el bingo, cualquiera de ellos puede ser vuestro protagonista. Haz que la historia se desarrolle en una única escena. Los personajes deberán estar solo charlando, como sucede en el relato de Carver, y serán los objetos que los rodeen y los detalles ambientales –al mismo tiempo que sus gestos y sus actitudes– los que desvelen qué les sucede por dentro.

BIBLIOGRAFÍA

Walter J. ONG: *Oralidad y escritura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993

El realismo sucio busca la naturalidad e intensidad del lenguaje hablado, así que te recomendamos un clásico imprescindible para entender las diferencias entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito. Ong hace un largo viaje analítico que va desde las culturas orales primarias, la reestructuración de la conciencia a través de la escritura, la memoria oral, la línea narrativa y la caracterización.

RESUMEN

En los relatos inscritos en el género del realismo sucio, cada pequeño detalle tiene un valor simbólico,

1. pero, en conjunto, logra un único efecto que sirve para transmitir al lector la mirada del autor sobre la complejidad de la naturaleza humana.

La exposición directa y controlada de todos los elementos de la historia permite la construcción de escenas de gran viveza y, al mismo tiempo, de gran profundidad emocional. Aquí hay más intensidad que acción.

Para presentar los personajes, los ambientes y los lugares debes prescindir de figuras retóricas, limitar los adjetivos y hacer uso de tus dotes perceptivas al máximo.

Pon especial cuidado en las descripciones, y también en que la

4. voz narrativa no intervenga de manera explícita para aclarar nada que tenga relación con la psicología de los personajes.

Cuenta tu historia con un lenguaje básico y tan claro que el lector pueda

5. verse allí reflejado o identificarse en algún momento con los estados de ánimo de los personajes.

31 Los relatos eróticos

El erotismo, la pornografía, la obscenidad y la sensualidad son conceptos que siempre están sometidos a discusión y revisión en la literatura, la fotografía, el cine o el arte erótico en general. Muchas veces la distinción es más de carácter moral que real, y responde más a un intento de prohibir, unas veces, o justificar, en otras, determinado tipo de producción artística. En todo caso, y como les ha sucedido durante tanto tiempo a otros géneros, la literatura erótica ha sido considerada como arte menor, o subliteratura, por parte de los críticos e historiadores hasta hace bien poco. La palabra *erótico* procede del griego *erotikos*, y *eros*, con el significado simple de *amor sexual*. *Pornografía* proviene también del griego *porne* + *graphos*, respectivamente *prostituta* y *escritura*. Finalmente, *obsceno* viene del latín *obscenus*, que en su origen quería decir *oscuro*, aunque hoy en día designe con mayor frecuencia aquello que el hablante o escritor considera moralmente reprobable.

En nuestra sociedad occidental –muy al contrario de lo que ha sucedido en el origen del arte en la India, donde el erotismo era consustancial al propio arte y la religión–, el

erotismo ha representado la transgresión y lo prohibido. Son muchos los autores, bien conocidos, que han dado sus obras eróticas a la imprenta bajo seudónimo o directamente anónimas. Una de las primeras obras literarias de contenido erótico, el *Kamasutra*, de Vatsyayana, escrita entre los siglos I y IV antes de Cristo, fue considerada por los hindúes como un libro religioso, dado que, en sus creencias, la unión del hombre y la mujer es el símbolo de la creación divina, y Vatsyayana afirmó haber escrito su libro «siguiendo el camino de ascetismo religioso y totalmente embebido en la contemplación de Dios».

Safo de Lesbos escribió sus poemas en el siglo VI antes de Cristo. Lucrecio y poco después Ovidio, con su *Ars amandi*, continuaron, hace más de dos mil años, la tradición de escritura erótica en Roma. Desde entonces y hasta la edad moderna podemos encontrar algunas obras escasas, como el *Asno de oro*, de Apuleyo, y, por supuesto, el *Decamerón*, de Boccaccio, que abre las puertas del Renacimiento en Europa. La literatura francesa, desde entonces y hasta comienzos del siglo XX, ha sido una de las más productivas: *Justine*, del marqués de Sade; el *Manual de urbanidad para jovencitas*, de Pierre Louÿs; *Las once mil vergas*, de Guillaume Apollinaire; la *Historia del ojo*, de Georges Bataille, o la *Historia de O*, de Pauline Réage, están entre las más importantes. Entre estas obras clásicas hay grandes diferencias, porque el marqués de Sade pretende una

filosofía moral alternativa (otra de sus obras se titula, significativamente, *La filosofía en el tocador*), mientras Pierre Louÿs busca escandalizar y llevar el desenfado sexual hasta unos extremos que nunca provocan excitación, sino carcajadas inevitables.

En lengua inglesa, haciendo un resumen irremediable, cabe recordar *Fanny Hill*, de John Cleland; *El amante de lady Chatterley*, de D. H. Lawrence; *Delta de Venus*, de Anaïs Nin; *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller, y *Lolita*, de Vladimir Nabokov.

Y en castellano, *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado; *Arte de las putas*, de Nicolás Fernández Moratín; *Jarrapellejos*, de Felipe Trigo; *Paradiso*, de José Lezama Lima; *Diccionario secreto*, de Camilo José Cela; *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso; *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes; *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti, y *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa. Distintas épocas y distintas modalidades de literatura erótica. Es curioso, por otra parte, cómo —al menos en España y en los últimos veinticinco años— la literatura erótica ha estado mayoritariamente en manos de mujeres. Solo hay que repasar brevemente la nómina surgida en las dos últimas décadas para tomar conciencia de ello: Almudena Grandes, Lourdes Ortiz, María Jaén, Cristina Peri Rossi, Susana Constante, Ana Rossetti, Paloma Díaz-Mas, Mercedes Abad y Esther Tusquets, entre otras. Hay que

reseñar, en todo caso, el enorme esfuerzo de recuperación de textos eróticos realizado desde hace años en diversas colecciones por la Editorial Tusquets —*La sonrisa vertical*, la más importante de ellas, unida al premio anual del mismo nombre—, siempre dirigidas por el cineasta Luis García Berlanga.

No existe ninguna regla que confirme que reducir las descripciones de emociones o situaciones eróticas mejore los textos, ni que las descripciones explícitas estén abocadas a ser literariamente malas. Pero tampoco creas que incluir este tipo de situaciones en tus relatos te va a conceder una garantía de calidad. Cuando Oscar Wilde fue llevado a los tribunales por inmoral, afirmó: «No importa si un libro es moral o inmoral: los libros están bien escritos o mal escritos. Al escribir, yo me preocupo de hacer literatura, es decir, arte.»

En realidad, hay pocas novelas en las que el amor no aparezca de una u otra forma. Podemos leer escenas amorosas de sexo más o menos explícito (en ocasiones muy explícito) dentro de novelas de muchos premios Nobel de literatura, académicos o premios Cervantes de las letras. El erotismo y la pasión amorosa son con frecuencia un ingrediente más en las tramas de las novelas, al igual que el humor. Y, como también sucede con el humor, la dosificación es importante. Eso se ve claramente en el cine: en pocas películas está ausente una trama amorosa, y eso les permite

mejorar –en principio– la calidad del guión; pero las películas de pura pornografía suelen ser bastante malas, porque olvidan construir personajes con un mínimo de profundidad, los diálogos son espantosos; los actores, malos; la trama, sin interés, y la música, escenarios, luz, sonido, montaje, efectos y dirección, abominables. Trasladado este ejemplo a la escritura, no podríamos hablar de literatura, sino de subliteratura. La diferencia entre Litetatura y subliteratura no radica en el género literario, sino, como bien decía Oscar Wilde, en que esté bien o mal escrita. La línea divisoria entre lo sensual, lo erótico, lo pornográfico y lo obsceno es difícil de marcar, y en muchos casos depende más de las convicciones morales de los lectores que de los propios textos. Libros que hasta hace cincuenta o cien años se consideraban impublicables y por los que sus autores acababan en la cárcel, hoy se venden en los quioscos de prensa como clásicos literarios, y eso no significa que la sociedad se haya deteriorado moralmente, sino que las cuotas de libertad y la madurez lectora son ahora mayores que las que había hace un siglo.

UNA SUGERENCIA

No intentes escandalizar. Desde hace ya más de un siglo (con Pierre Louÿs) están escritas las mayores barbaridades acrobáticas y escatológicas que puedas siquiera imaginar. No intentes abrir caminos que están abiertos: concéntrate en escribir bien. Empieza por plantearte si distingues con

claridad entre erotismo y pornografía: entre imágenes cargadas de sensualidad sutil, de delicado apasionamiento, en las que las sensaciones recuperan su atávica trascendencia, e imágenes burdas, típicas, insustanciales, y, en consecuencia, frías.

CON VOZ PROPIA

Por cierto que no se hallará en todo el libro [*Lolita*] un solo término obsceno. Pero si, para alivio de esos paradójicos mojigatos, algún editor intentara disimular o suprimir escenas que cierto tipo de mentalidad llamaría «afrodisíacas» [...], habría que desistir por completo de la publicación de *Lolita*, puesto que esas mismas escenas que torpemente podríamos acusar de poseer una existencia sensual y gratuita son las más estrictamente funcionales en el desarrollo de una trágica narración que apunta sin desviarse nada menos que a una apoteosis moral.

John RAY, JR. Prólogo a *Lolita*

EJEMPLO

El corazón me latió como un tambor en un sueño cuando Lo se sentó, ahuecando la falda fresca, sumergiéndose a mi lado, en el sofá, y empezó a jugar con la fruta brillante. La arrojó al aire lleno de puntos luminosos, la atrapó y oí el ruido como de ventosa que hizo en su mano.

Humbert Humbert arrebató la manzana.

«Dámela», suplicó, mostrando las palmas de mármol. Tendí la deliciosa fruta. Lolita la tomó y la mordió. Mi corazón fue

como nieve bajo esa piel carmesí, y con una ligereza de mono, típica de esa nínfula norteamericana, arrancó de mis distraídas manos la revista que yo había abierto (lástima que ninguna película haya registrado el extraño dibujo, la trabazón monográfica de nuestros movimientos simultáneos o sobrepuestos). Con precipitación estorbada por la manzana desfigurada que sostenía, Lo recorrió violentamente las páginas en pos de algo que deseaba mostrar a Humbert. Al fin lo encontró. Me fingí interesado y acerqué mi mejilla, mientras ella se limpiaba la boca con el dorso de la mano.

Vladimir NABOKOV: *Lolita*

CLAVES DE LECTURA

John Ray escribe el prólogo de *Lolita*, pero es también un personaje. Y el propio Nabokov, que antes se había encarnado en aquel, niega rotundamente el lastre moralizante de esta novela. Su propósito fundamental, como el de toda obra de arte legítima, es procurar placer estético a los lectores.

La historia de la obsesión de Humbert Humbert por Lolita es una obra extraordinaria, recorrida por un erotismo sutilísimo, lírico, nada trivial. Una novela de características inesperadas, que decepciona a quien busca pornografía y despierta inquietantes sospechas en quienes tratan de marcar una línea de separación entre lo sensible y lo sensual, cosa ciertamente ridícula, y especialmente en el ámbito del arte,

como señala el propio Nabokov.

SE PARECE A...

Enamorarse. Despertar todos los sentidos corporales. Recuperar el tacto, el olfato y el oído. Fijarse en cada modulación de la voz, en cada roce de la piel, en cada pliegue de la ropa, en el sonido de una manzana contra la palma de la mano deseada, en las huellas que la boca ha dejado grabadas en la manzana. Se parece a amplificar el sonido, la luz y el color de todo lo que sucede a nuestro alrededor.

DISFRUTA LEYENDO

Almudena GRANDES: *Las edades de Lulú*

La primera novela de Almudena Grandes, con la que tuvo un éxito inusual, fue este relato erótico, que más tarde fue llevado al cine. Las siguientes novelas, imposibles de clasificar dentro del género erótico, confirmaron que se trataba de una gran escritora: *Te llamaré Viernes*, *Malena es un nombre de tango* y *Atlas de geografía humana*. Pocas veces se ha dado el caso de conseguir un éxito tan fulminante en una primera incursión literaria.

PONTE A ESCRIBIR

Atrévete también con el relato erótico. Y no te olvides del argumento, de la intriga, de la caracterización de personajes, de la creación de espacios y tiempos. No te limites a retratar una obscenidad trivial, evidente, previsible y tópica. Desarrolla tu historia, como siempre, e intenta recoger la

sensualidad de los roces entre los personajes, los sonidos, los olores..., todos esos detalles sensibles que expresan y al mismo tiempo intensifican la atracción entre los personajes. La opción es tuya, pero recuerda que si tu único objetivo es transgredir y escandalizar, lo más probable es que te quedes en nada –en ese terreno, los límites desaparecieron hace ya más de un siglo–.

BIBLIOGRAFÍA

Umberto ECO: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996

La literatura erótica no está sujeta a leyes diferentes de las que rigen para los otros géneros. El catedrático de Semiótica y novelista italiano (*Apocalípticos e integrados*, *El nombre de la rosa*, *El péndulo de Foucault*) recupera a los clásicos como lecturas obligatorias y nos desvela algunas de las técnicas narrativas utilizadas por ellos.

RESUMEN

La literatura erótica ha respondido a
1. los cánones que marcan las distintas épocas, como un subgénero literario.

Un texto erótico, diferenciado de lo pornográfico y de lo obsceno, despierta más la sensualidad que el

2. deseo sexual. Excitarás la memoria sensorial del lector, si has sabido emplear cabalmente la tuya: no confundas lo erótico con lo erógeno.

En la descripción de lo erótico
3. retratas la esencia, lo más sublime de la naturaleza humana.

Un relato erótico puede ser de cualquier tipo: sugerente, directo o indirecto, descarnado, oblicuo, espiritual, malintencionado, ingenuo,
4. escatológico, humorístico, transgresor, biólogo, naïf o perverso polimorfo. Depende del tono, del tratamiento que quieras darle al tema.

Evita el puritanismo, la mojigatería:

la historia podría resultar pesadísima

5. si te diera por aprovechar para dar un discurso o para hacer del narrador o de los personajes unos remilgados de marca mayor.

32 Las historias policíacas

El cuento policíaco, tal vez junto con el cuento de aventuras, es el que más se acerca a la novela. Se necesita una cierta extensión para desarrollar la trama, disimular las pistas verdaderas entre las falsas, crear los personajes y el clima necesario, etc. Se podría pensar, con cierta lógica, que un cuento policíaco necesita muy especialmente la construcción de un guión de hierro, un argumento sólido, sin fisuras, que sostenga la historia. Los elementos de la trama se han de ir dando poco a poco, en un orden predeterminado, no azaroso, que permita resolver el cuento con una sorpresa final.

Y aunque esto es así, los ejemplos que tenemos de los mejores escritores de novela y cuento policíacos nos muestran a unos autores que, en primer lugar, construyen un sólido personaje (el detective), muchas veces narrador. Desde el puramente lógico Sherlock Holmes, que precisa del contrapunto de su amigo el doctor Watson, minucioso notario de las aventuras situado a la sombra, uno de los

primeros narradores-personajes secundarios, hasta los complejos *Marlowes* de Raymond Chandler o los *Ripleys* de Patricia Highsmith. No siempre el detective es el bueno (véase Highsmith) ni el más cuerdo (véase Eduardo Mendoza). Compañera de viaje, de olvidos, de desdichas y anatemas por parte de los críticos, junto con la literatura erótica, la infantil, la sentimental, la de ciencia-ficción y la de terror, la novela y el cuento policiaco han salido a la luz y al reconocimiento de la crítica hace muy poco (el reconocimiento del público lector siempre lo tuvo). El género policiaco o detectivesco ha tenido sus máximos exponentes en la literatura de habla inglesa (Conan Doyle, Chandler, Hammett, Ross MacDonald, y todos sus herederos), y pocos representantes en España, aunque hay que destacar a dos catalanes: Manuel Vázquez Montalbán, con su detective Carvalho, y Eduardo Mendoza, con su paciente del psiquiátrico en *El misterio de la cripta embrujada* o *La aventura del tocador de señoras*.

Menos habitual (al menos, en la buena literatura policiaca) es que el detective sea un policía. Es extraño que sea un guardia de uniforme, como Plinio, de García Pavón. Hay algún caso más en que se trata de un agente de paisano. El teniente Colombo (pese a ser una serie de televisión, algunos de sus guiones son realmente notables) y, sobre todo, el comisario Maigret, de Simenon, son dos de los mejores exponentes. El comisario Maigret es un espléndido

personaje, rico en matices, lleno de humanidad y grasa, y en sus historias encontramos un descarnado retrato de la sociedad de su época.

Otra posibilidad es que en el bando de los «buenos» se sitúe algún «espontáneo», bien porque acostumbre a meterse en este tipo de embrollos (la señorita Marple, de Agatha Christie) o bien porque se vea envuelto de forma más o menos involuntaria. Lo más habitual es que sea un periodista; pero vale prácticamente cualquier figura, si somos capaces de encontrar un buen motivo para enredarla en la trama.

La novela negra, heredera de los relatos detectivescos, creó un estereotipo del detective privado cínico, sarcástico, bebedor, solitario, misógino, perdedor, con gabardina y sombrero, que ha perdurado hasta hoy en día. Sam Spade y Philip Marlowe son más violentos y más humanos que Sherlock Holmes, se equivocan a menudo, son engañados muchas veces, no siempre están en buenos términos con la ley, y es muy normal que, una vez resuelto el caso, se alejen fumando y deprimidos. Los últimos detectives de finales del siglo XX son bastante atípicos. Ignatius Reilly, de *La conjura de los necios*, es una caricatura hilarante de los detectives clásicos. Tom Ripley, de Patricia Highsmith, es un asesino que consigue seducir al lector. Easy Rawlins, de Walter Mosley (*El demonio vestido de azul*), es un detective negro que debe enfrentarse a la pobreza y el racismo.

Ironsides es parálitico. Guillermo de Baskerville (Umberto Eco, *El nombre de la rosa*) es un religioso –al igual que el padre Brown, de Chesterton– que se adelanta cinco siglos a su modelo: Sherlock Holmes. Miss Jane Marple, de Agatha Christie, es una solterona entrada en años que resuelve los crímenes a través de los cotilleos que escucha.

Una característica notable de las novelas policíacas, desde la época dorada del género, allá por los años treinta y cuarenta en Estados Unidos, fue la capacidad de «mostrar» de los narradores. Parece como si los novelistas tuvieran una cámara de cine en las manos, y con ella estuvieran escribiendo la historia. Tal vez por ello han sido tantas las novelas de la época que se han transformado, sin apenas adaptación, en guiones de cine y, posteriormente, en largometrajes.

De las noticias de los periódicos pueden surgir mil historias policíacas. A partir del descubrimiento de un cadáver, puedes idear toda una trama que contenga elementos tales como secuestros, envidias, chantajes, robos, odios, ambición, celos, desequilibrios mentales, malos tratos o espionaje. No todos a la vez: el móvil de un crimen siempre es uno, y ha de ser bastante poderoso para convencer al lector. Raymond Chandler dijo en cierta ocasión, al referirse a Dashiell Hammett, otro de los grandes autores de novela negra: «Hammett sacó el crimen del jarrón veneciano y lo tiró en medio de la calle. Devolvió el asesinato a las manos de la

gente que lo comete por razones sólidas y no para proporcionar un cadáver a su autor.»

Simenon, otro monstruo del género policiaco, reivindicado como gran autor desde hace muy pocos años, y en parte por el apadrinamiento póstumo de Gabriel García Márquez, tenía un sistema particular de escritura, hasta el punto de que se le ha llegado a llamar «el sistema Simenon». Sus novelas emergían de dos personajes bien creados, sólidos, auténticos, y a partir de ellos, Simenon dejaba que la historia se fuera creando, atento a sus movimientos, a sus conversaciones y a sus evoluciones. La historia se escribía sola, en un tiempo récord de once días, y luego venía un descanso de mes y medio. Seis novelas al año. No todos somos Simenon.

Según Javier Sagarna, profesor de escritura creativa, las características del género policiaco son las siguientes:

- En estos relatos todo está supeditado al desarrollo de la acción.

No deberían ser contados por un narrador omnisciente, pues el lector tendría la impresión (justificada) de que se le está ocultando información.

- Como mucho, el narrador puede saber lo que sabe el personaje principal, y a veces ni eso. Es frecuente el uso de narradores del tipo observador externo, personaje protagonista o personaje secundario.

Es muy habitual la aparición de objetos dramáticos (pistolas, sangre, huellas, etc.) que, para que el lector no se sienta estafado, tienen que ser adecuadamente presentados con antelación.

- Suelen ser relatos muy dialogados, sobre todo, los que son narrados por un observador externo.

Es habitual, aunque en absoluto obligatorio, que estos relatos comiencen en el momento del crimen

(o cuando el investigador llega a la
• escena del crimen) y luego avancen en
dos direcciones: hacia atrás,
reconstruyendo los pasos del criminal,
y hacia delante, siguiendo la
investigación que lleva al desenlace.

UNA SUGERENCIA

Recuerda aquel asombro que te invadió... Seas o no aficionado al género, seguro que alguna vez has leído alguna de estas historias en las que todo ocurre por y para el desenlace. A pesar de que todo, al terminar, parecía perfectamente claro —«cómo no se me habrá ocurrido a mí», eso es lo que todos hemos pensado ante una historia policiaca bien escrita—, el escritor había trazado el desarrollo de la historia de manera que el lector sospechara de este o de aquel, de si algo sucedió de una manera u otra. Relee esa obra que ya conoces, y observa cómo van encajando las piezas. Perderás la sensación de asombro, pero podrás profundizar más en las características del género.

CON VOZ PROPIA

Buenos ejemplos de cuentos compactos e intensos son dos joyas del género: *La pata de mono*, de W. W. Jacobs, y *El hombre en la calle*, de Georges Simenon. El cuento

policíaco, en su mundo aparte, sobrevive sin ser invitado, porque la mayoría de sus adictos se interesan más en la trama que en el misterio. Salvo en el muy antiguo y nunca superado *Edipo rey*, de Sófocles, un drama griego que tiene la unidad y la tensión de un cuento, en el cual el detective descubre que él mismo es el asesino de su padre.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *¿Todo cuento es un cuento chino?*

EJEMPLO

Su departamento era pequeño, interior y totalmente impersonal. Podría haberse pensado que acababa de mudarse esa tarde. Frente a un duro sofá de color verde fuerte había una mesa encima de la cual se amontonaban una botella de whisky medio vacía, un recipiente con hielo derretido, tres botellitas vacías de soda, dos vasos, y un cenicero de vidrio lleno de colillas con y sin huellas de lápiz labial. En la habitación no había ninguna fotografía u otro objeto de carácter personal. Podía haber sido una de esas piezas de hotel que se alquilan para una reunión o una despedida, para tomar unas copas y charlar o para una cita de amor. No parecía un lugar donde viviera alguien. [...]

Tampoco mencionó el hecho de no tener trabajo, ni perspectivas de conseguirlo, ni que su último dólar se había ido en pagar la cuenta en The Dancers para una sedosa muñeca de alta sociedad que ni siquiera se quedó el tiempo suficiente para asegurarle que un auto no le pasara por

encima.

Raymond CHANDLER: *El largo adiós*

CLAVES DE LECTURA

Han sido muchos los escritores que han advertido que la presentación de la realidad social no es incompatible con el enigma. Como también explica Salvador Vázquez de Parga (*La novela policiaca en España*), ya la novela negra americana aplicó el realismo al enigma. Hammett, Chandler y tantos otros plantearon sus historias policiacas situándolas en el contexto que les correspondía, y así, al mismo tiempo, dieron testimonio del mismo y denunciaron sus irregularidades. No obstante, hay que decir que es el enigma el factor más irrenunciable de estos relatos, y pervive hasta hoy en convivencia con todas las variantes –a menudo no tan negras– de la narrativa criminal.

SE PARECE A...

Diseminar las piezas de un puzzle –cuya imagen final el escritor deberá conocer de antemano y habrá de ser una sorpresa para el lector–, pero sin ocultar ninguna, de manera que no falte ni sobre nada, que todo encaje milimétricamente cuando el jugador haya terminado. Lo habitual es empezar reconstruyendo el perímetro con las piezas planas, pero pronto comenzarán a emerger fragmentos de figuras nítidas que crecen y tienen que encontrar su lugar en el puzzle o la historia.

DISFRUTA LEYENDO

Sue GRAFTON: *C de cadáver*

C de cadáver comienza de la manera más brusca posible: «Conocí a Bobby Callahan un lunes; el jueves ya había muerto.» Difícilmente se puede, con menos palabras, abrir una historia que atrape al lector desde la primera línea. Sue Grafton tardó cinco años en construir el personaje de Kinsey Millhone, la detective privada protagonista de todo su «alfabeto del crimen»: *A de adulterio*, *B de bestias*, *C de cadáver*, *D de deuda*, *E de evidencia*...

PONTE A ESCRIBIR

Escribe un relato policiaco en el que lo fundamental para la resolución del enigma sea la investigación de cómo ha podido cometerse un crimen. Presenta a tus personajes en el interior de un local cerrado, dentro del cual tiene que encontrarse también el asesino. Inventa un detective. Preséntalo en acción (por ejemplo: llegando a la escena del crimen), hazlo todo lo característico que puedas. Después, sigue la historia y escribe el relato completo. Los diálogos, aquí más que en otros cuentos, son importantes. Juega a esconder cadáveres, a las dobles intenciones, a los motivos ocultos y a sorprender al lector, pero no hagas trampas: no te saques en el último momento un asesino que nunca habías nombrado para resolver el caso.

BIBLIOGRAFÍA

Raymond CHANDLER: *Chandler por sí mismo*, Madrid, Debate, 1990

Si hay un magisterio indiscutible en la novela de detectives, ese es el de Raymond Chandler: *Adiós, muñeca*; *El largo adiós*; *El sueño eterno*... Para Chandler, el delito suele ser producto de la injusticia social, por lo que su detective puede llegar a simpatizar con el delincuente y denunciar la corrupción policial.

RESUMEN

1. Crímenes y delitos, resueltos o por aclarar; bandos de buenos y malos, inocentes y culpables, vivos y muertos: la vida real te bombardea a diario con informaciones y personajes de esta índole. Lo enigmático está siempre a la vuelta de la esquina.

2. Una trama difícil para el detective e impredecible para el lector es la clave de la novela negra. Sobre la sólida armazón argumental debes situar un detective, un cadáver y una

investigación.

Como buen detective, al escribir un relato policiaco no te quedes en el

3. *qué*; busca el *cómo*, a través de la indagación, la pesquisa, los indicios y los cabos sueltos.

Crea un ambiente de sospecha, de culpabilidades, y recuerda que nada

4. puede quedar al azar, que nada puede faltar, y que todos los elementos tienen que estar bien atados al hilo de la trama.

Ponte al corriente de cómo se hace una investigación real. No permitas

5. que la ausencia de los detalles técnicos del *modus operandi* arruine tu relato.

33 Los relatos de aventuras

Un relato de aventuras es aquel en el que el protagonista se ve obligado (aunque la obligación se convierta en disfrute) a sortear peligros entre ríos, mares y montañas; a sobrevivir a incendios y naufragios; a enfrentarse a piratas, indios o fieras salvajes; a encontrar tesoros ocultos y a salir siempre triunfante de los peligros. Y todo ello sin más ayuda que su propio ingenio y mucha suerte, porque el escenario, a ser posible, será una isla desierta, una selva impenetrable, montañas inaccesibles o cualquier otro lugar poco apropiado para la vida humana. Eso al menos en los relatos clásicos de aventuras: los de *Robinson Crusoe* o *La isla del tesoro*. Actualmente, por supuesto, la selva puede ser una gran ciudad; las fieras salvajes, unas pandillas de delincuentes, y las canoas, motos, pero la estructura básica es la misma. Solo algunos escritores de mucho talento y humor, como Cervantes, traspasan los espacios clásicos y son capaces de contar aventuras en un lugar tan poco apropiado para ello como la Mancha, y con un protagonista

tan alejado del héroe clásico como don Quijote.

La sed de aventuras, y de leer historias de este género, comienza en el mismo momento en el que el niño empieza a gatear y se aleja de la mirada de la madre para explorar por su propia cuenta otros mundos desconocidos. Toda la infancia es un período de crecimiento y retos, y las aventuras forman parte del descubrimiento del mundo exterior y del crecimiento interior. Es un test permanente de superación y ampliación de las destrezas de cada uno: montar en bicicleta sin sujetar el manillar con las manos, tirarse de cabeza a la piscina, pasar una noche en una tienda de campaña en mitad del monte, intentar llegar el primero en una carrera, resolver un problema de matemáticas... Y esa búsqueda de «aventuras» no termina con la infancia, sino que los retos cambian: pedir un aumento de sueldo, presentarse a unas oposiciones, declararse a alguien, viajar a un país cuya lengua desconocemos, enfrentarse a una persona violenta... Los protagonistas de las historias de aventuras no siempre son «buenas personas», pero los lectores se identifican con ellos porque están motivados por el deseo de alcanzar un objetivo determinado y ponen todo su empeño en conseguirlo. Se ganan nuestro respeto porque arriesgan su vida por una idea, o por otra persona, o hasta por interés personal.

El héroe de aventuras pretende vivir sin compromisos, y trata de armonizar la contradicción en la que habita: por un

lado, está la vida que querría vivir, y por otro, la que realmente está viviendo. Siendo sincero consigo mismo, hay un momento en el que no le queda más remedio que lanzarse a la aventura y abandonar la vida sedentaria que está llevando.

El protagonista de las aventuras es, por lo general, un personaje con muchas habilidades, resuelto e intuitivo. Si se queda solo en el bosque, sabrá construirse un refugio al resguardo de serpientes; si le hieren en un brazo, se hará un torniquete y seguirá luchando como si no le hubiera pasado nada; si se pierde en la nieve, construirá un iglú. Gracias a un sexto sentido, se adelantará a las acciones de sus enemigos, alcanzará un refugio, cerrará la puerta en el último momento, saltará antes de que explote la bomba y esquivará las balas por pura intuición.

La aventura puede comenzar en cualquier momento y lugar, y básicamente es un viaje. El viaje puede ser decidido voluntaria o involuntariamente: el protagonista se pierde, es secuestrado, abandonado, está explorando o quiere volver a casa. Según Karen M. Hubert (*Teaching and writing popular fiction: horror, adventure, mystery and romance*), hay varias posibilidades de historias de aventuras con viaje:

Secuestro: el protagonista es llevado contra su voluntad a un lugar que no

conoce. Deberá escapar, enfrentarse a sus secuestradores y descubrir, en el curso de la acción, los motivos del secuestro. Logrará, además, averiguar otros secretos de sus enemigos, que los harán vulnerables, pero eso empeorará su situación.

Exploración: el personaje principal, solo o acompañado, se adentra en un territorio desconocido por puro placer o por dinero. Deberá dibujar o encontrar un mapa, enfrentarse a los nativos y mostrar sus habilidades.

Transformación: por algún motivo (un fallo de un experimento, una droga que ha bebido, una mutación radiactiva), el protagonista se transforma en un animal, se convierte en otra persona,

decrece el 98% de su tamaño y debe luchar contra enemigos que antes eran inofensivos: arañas, gatos, periquitos...

Regreso: al igual que Ulises, tu protagonista quiere volver a casa, pero hay mil obstáculos en su camino.

Búsqueda: tu héroe tiene que encontrar una persona, lugar u objeto de vital importancia. La recompensa es la recuperación del honor, el dinero o el rescate de un familiar en peligro. Con frecuencia, termina enamorándose en el transcurso de la historia, y el final aúna el triunfo de la búsqueda con la obtención del amor.

Niño salvaje: como en *Tarzán* o *El*

libro de la selva, el protagonista es abandonado por accidente en un lugar salvaje y se cría con los animales de la selva o del bosque, sin contacto alguno con la civilización. En algún momento, entrará en contacto con los otros humanos y abandonará la selva por amor o por alguna misión relacionada con la búsqueda de su identidad. Los conflictos en el nuevo mundo continúan.

Supervivencia: el protagonista tiene que sobrevivir luchando contra los elementos. Sus enemigos son las fuerzas naturales: el sol, la lluvia, la sed, el viento, los ríos, las montañas, los desiertos, los lobos o las hormigas. Al igual que en las historias

de exploradores, tendrá que demostrar su capacidad de supervivencia, ingenio y resistencia.

La acción es primordial. El héroe no puede entretenerse admirando la belleza del paisaje, ni haciendo reflexiones poéticas, ni recordando el pasado, ni lamentándose del presente, más que de una manera rápida y sesgada. No es que sea menos humano, sino que no hay tiempo para ello: tiene demasiadas cosas que resolver como para entretenerse. El lector, al identificarse con el protagonista, vive las mismas aventuras, va superando etapas y dificultades, y alcanza la meta perseguida. Todos hemos leído historias de aventuras en la niñez y adolescencia: *El Club de los Cinco*, *Los siete secretos*, *El capitán Trueno*, *Dick Turpin*, *Roberto Alcázar y Pedrín*, *Rin-tin-tin*, *El Zorro*, *Flipper*, *Bonanza*, *Colmillo Blanco*... Y la saga continúa hoy en día en las librerías con *El capitán Alatríste*, *Manolito Gafotas*, *Harry Potter* y un largo etcétera. Basta echar un vistazo a los títulos de cualquier colección de libros de literatura juvenil para darnos cuenta de ello.

El desconcierto y la ansiedad son elementos que están presentes en nuestra vida cotidiana, y su dramatización en las novelas de aventuras, en las que estos ingredientes aparecen en grado extremo, hace que su lectura nos relaje, porque sabemos que los protagonistas siempre saldrán

victoriosos de todos los problemas. Su intuición, su ingenio y su capacidad de supervivencia siempre los salvan, y nosotros, como lectores, tenderemos a identificarnos con ellos. Nos producirá ansiedad y nos mantendrá en suspense, pero estamos seguros de que al final todo se resolverá satisfactoriamente.

UNA SUGERENCIA

Lánzate a la aventura con la imaginación. Recupera un pasado que te parezca mejor, o invéntate esa historia que sabes que jamás vas a poder atreverte a vivir.. Desde tu silla, frente al papel, encadenando acciones apasionadas, vas a poder encontrar un tesoro maravilloso, amarás a Milady, te vengarás de aquellos que una vez, hace ya mucho tiempo, te traicionaron, recorrerás la jungla buscando a un hombre enigmático, sobrevivirás en una isla desierta, recorrerás el fondo del mar en un submarino, viajarás de los Apeninos a los Andes, y te encontrarás con las minas del rey Salomón o con un cementerio de elefantes. Quédate en casa escribiendo y viaja a los mares del Sur.

CON VOZ PROPIA

Es el caballero andante de los libros un ser de una fuerza considerable, muchas veces portentosa e inverosímil, habilísimo en el manejo de las armas, incansable en la lucha y siempre dispuesto a acometer las empresas más peligrosas. Por lo común, lucha contra el mal –opresores de humildes, traidores, ladrones, déspotas, infieles, paganos, gigantes,

dragones—, pero el afán por la acción, por la «aventura», es para él una especie de necesidad vital y constituye un anhelo para imponer su personalidad en el mundo.

Martín de RIQUER: prólogo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

EJEMPLO

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos, del imperio de Trapisonda; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba. Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón.

Miguel de CERVANTES: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

CLAVES DE LECTURA

Señala Manuel Vicent que, gracias a que Stevenson no fue un bucanero sino un joven de pulmones muy delicados, hoy existe *La isla del tesoro*; y que Conrad comenzó a escribir del mar cuando se retiró de capitán de la marina mercante. Ese camino de la melancolía –del deseo imposible o de la acuciante añoranza– es el que ha conducido a algunos amantes y aventureros a crear obras de arte.

Sin la audaz juventud del autor del Quijote –su heroísmo en Lepanto, su valentía en el duro cautiverio de Argel– y sin el estrecho contacto que estableció con las gentes humildes de los pueblos andaluces en el ingrato oficio que después le tocó desempeñar –recaudador de impuestos– no habría Caballero de la Triste Figura en nuestra memoria, o, desde luego, este no sería el mismo.

En las novelas de caballería –consideradas, en general, como allegadas a las de aventuras– se suceden los viajes, los combates, las muertes... El Quijote es distinto, también, porque se rebela contra el género y porque es, de entrada, una obra de humor –aunque el humor de nuestros días sea muy diferente–; y porque es único, naturalmente. Y aunque no cumpla con fidelidad las normas de ninguno de los distintos modelos del género, seguro que nadie dudará de los propósitos esencialmente aventureros del héroe más desastroso y bienintencionado que haya existido.

SE PARECE A...

Un viaje en montaña rusa, al que accedemos vacilantes, pero

seguros de poder resistirlo. Contenemos el aire, cerramos los ojos, alzamos los brazos y dejamos que el coche nos lleve hasta el límite de nuestra resistencia. Tememos experimentar el vértigo de una sensación brusca que eleva nuestra presión arterial, nuestro ritmo cardíaco, y contrae muchos de nuestros músculos, pero nos arriesgamos, como los protagonistas de los relatos de aventuras.

DISFRUTA LEYENDO

Graham GREENE: *El factor humano*

Las aventuras de los espías son un subgénero a mitad de camino entre las aventuras y los detectives. Graham Greene aporta en esta novela no solo aventuras y suspense, sino también una hondura en los personajes difícil de olvidar. Aquí está lo que quizá falte en muchas obras menores del género: el factor humano.

PONTE A ESCRIBIR

Inventa algún episodio que te hubiera gustado vivir como caballero andante. Seguramente, también tú querías (por lo menos, en cierta manera, para algún fin concreto) contar con la desmesurada valentía de don Quijote. Se trata de cederle el papel protagonista a él, pero empleándolo en algo para lo que pensamos que nos vendría bien su intervención en el mundo. Será preciso que respetemos al personaje, tal y como ya existe, y que busquemos un entuerto que él pueda desfacer en nuestro nombre. De eso se trata: de hacerle algún encargo al mismísimo Caballero de la Triste Figura, con

perdón de Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

Robert L. STEVENSON: *Ensayos literarios*, Madrid, Hiperión, 1998

El autor desvela los secretos de la cocina literaria en tres grandes apartados: *Sobre el arte de la escritura*, *Bocetos*, y *Crítica literaria*. Stevenson nos avisa: «Nada produce mayor decepción que observar los muelles y los mecanismos de cualquier arte. [...] Estoy embarcado en una tarea ingrata: descolgar el cuadro de la pared y mirarlo por detrás, y como el niño curioso, destripar el carretón de música.»

RESUMEN

En los relatos de aventuras tienes la posibilidad de derrochar la adrenalina de la escritura en una acción trepidante que no conoce fronteras. Es un pasaporte a la emoción para el lector, el cual lo empleará junto al o a los protagonistas para superar sus propias limitaciones físicas o emocionales.

Las aventuras de tus personajes deben hablar de su capacidad para atravesar circunstancias difíciles.

2. Que sean acciones asombrosas, no fatigosas, «convincientes, eficientes y elegantes», para usar los términos de Gardner.

Cada una de las pruebas a las que sometas a tus personajes (secuestro, transformación, regreso, búsqueda,

3. supervivencia, etc.) deberá respaldarse en su motivación inicial, pero no dejes que sea siempre el fin el que justifique los medios.

Debes lograr que al final perduren en la mente del lector los significados y

4. valores de la exaltación, la excitación y la agitación del relato.

34 El cuento de fantasmas

Los cuentos de fantasmas tienen una larga tradición, aunque no en España. Podemos encontrar abundantes ejemplos en la literatura inglesa y, con menor frecuencia, en la literatura alemana y centroeuropea. El origen indudable es la novela gótica inglesa, llena de castillos y mansiones encantadas, con fantasmas espeluznantes que han llegado hasta nuestros días en forma de tópicos. El romanticismo del siglo XIX, con su pasión por la muerte y los cementerios, hizo revitalizar todo este género literario incluso en España, de la mano de Bécquer y Espronceda.

Los fantasmas mediterráneos, no obstante, tienen mucho menos humor que los ingleses. En cualquiera de los textos de Montague Rhodes James, *fantasmólogo* de honor, siempre podemos encontrar breves toques de humor que ponen en solfa las costumbres, los miedos, las normas de comportamiento, las técnicas narrativas y hasta al propio lector. Montague Rhodes James (1862-1936) apenas escribió más de treinta relatos en toda su vida, publicados

inicialmente en el primer cuarto del siglo XX, pero con ellos sentó las bases de una forma de referirse a los fantasmas que ya nadie puede obviar. Dio, además, tres consejos para escribir un buen cuento de fantasmas:

1. Debe tener un marco familiar a la época moderna, para acercarse lo más posible a la esfera empírica del lector.

2. Sus fenómenos espectrales deben, además, ser malévolos más que beneficiosos, ya que la emoción que hay que suscitar ante todo es el miedo.

3. Por último, debe evitarse escrupulosamente la jerga de seudociencia del ocultismo, si no queremos ver ahogado el encanto de la verosimilitud casual en una

pedantería nada convincente.

En la nota introductoria del primer relato publicado por Siruela en la antología *Cuentos de fantasmas*, de M. R. James, el autor cuenta una pincelada de terror en forma de microcuento:

«—Y si ahora tuvieses que atravesar los dormitorios, verías las sábanas, rasgadas y mohosas, ondulando una y otra vez como si fueran mares.

—Pero... ¿a causa de qué? —dijo.

—Bueno, a causa de las ratas que hay debajo.»

Tal vez la mejor antología de textos fantásticos del siglo XIX ha sido la realizada por Italo Calvino, otro de los grandes especialistas y degustadores de los cuentos de fantasmas, bajo el título *Cuentos fantásticos del XIX*, con un primer tomo sobre «Lo fantástico visionario», representando al primer tercio del XIX, y un segundo tomo sobre «Lo fantástico cotidiano» para el resto.

Dice Cortázar en *Del cuento breve y sus alrededores*: «En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora que se ha ganado el odio minucioso del lector es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que en esos casos el autor se cree obligado a proveer una ‘explicación’ a base de antepasados

vengativos o maleficios malayos. Agregó que la peor literatura de este género es, sin embargo, la que opta por el procedimiento inverso, es decir, el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de *full-time* de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural, como en el socorrido modelo de la casa encantada donde todo rezuma manifestaciones insólitas, desde que el protagonista hace sonar el aldabón de las primeras frases hasta la ventana de la buhardilla donde culmina espasmódicamente el relato. En los dos extremos (insuficiente instalación en la circunstancia ordinaria, y rechazo casi total de esta última) se peca por impermeabilidad, se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las que no hay ósmosis, articulación convincente. El lector siente que nada tienen que hacer allí esa mano estranguladora ni ese caballero que de resultas de una apuesta se instala para pasar la noche en una tétrica morada. Este tipo de cuentos que abruman las antologías del género recuerda la receta de Edward Lear para fabricar un pastel cuyo glorioso nombre he olvidado: se toma un cerdo, se lo ata a una estaca y se le pega violentamente, mientras por otra parte se prepara con diversos ingredientes una masa cuya cocción sólo se interrumpe para seguir apaleando al cerdo. Si al cabo de tres días no se ha logrado que la masa y el cerdo formen un todo homogéneo, puede considerarse que el pastel es un fracaso,

por lo cual se soltará al cerdo y se tirará la masa. Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente.»

Aunque la tradición ha forzado a los fantasmas a vivir en castillos, bosques, conventos, cementerios, galeones errantes, bibliotecas o mazmorras, actualmente podemos instalarlos casi en cualquier parte. ¿Por qué no situar a nuestro fantasma en la cabina de un F-18, detrás de una guitarra de un grupo de rock o en el interior de una sala de cine? A fin de cuentas, los fantasmas tienden a quedarse allá donde han muerto o donde han sido felices durante un tiempo. Y da igual que uno crea o no en fantasmas, porque, como suele decirse: «Yo no creo en las meigas, pero haberlas, haylas.»

No existen muchos catálogos de fantasmas, pero podemos encontrarlos bajo diferentes formas:

Fantasmas clásicos: con sábana y cadenas arrastrando. Aúllan, pero rara vez hablan. Se sienten solos y buscan compañía (o intentan espantar y alejar a los habitantes de una casa). Si están desnudos, son un puro esqueleto.

Ángeles: al igual que las hadas, descienden del cielo. Tienen forma humana, pueden tener alas ocultas, y acostumbra a vestir con trajes brillantes. Tienen una misión que cumplir: ayudar al protagonista.

Invisibles: solo percibimos su voz de ultratumba, su aliento y su roce.

Actualmente pueden utilizar las nuevas tecnologías: teléfonos, televisión, Internet... Tienden a ser malignos.

Semitransparentes: a veces solo muestran una parte del cuerpo. Son intangibles y atraviesan paredes. Suelen ser más bien burlones, pero se puede pactar con ellos.

No-humanos: pueden tener forma de

gnomos, bichos de apariencia repugnante o cambiante por rápidas metamorfosis. Es frecuente que vayan en grupo dispuestos a hacer gamberradas. Son poco sutiles y de mentalidad infantil.

Sombras: más que verse, se presienten, como los invisibles, aunque los perros y otros animales los reconocen con facilidad y huyen de ellos. Es frecuente que aparezcan en el momento de la muerte de un personaje para llevarse su alma.

El espacio animado: todo el bosque, o una casa, o una habitación, cobra vida y atrapa al protagonista.

UNA SUGERENCIA

Haz un esquema en el que recojas los espacios, características y circunstancias fantasmales que recuerdes

haber conocido a través de los libros y del cine: dónde y cuándo aparecen, ante qué tipo de personas se hacen visibles, dónde se encuentran más cómodos, cuáles son sus gustos musicales o estéticos, cómo se visten, qué les hace salir huyendo. Amplía el catálogo de fantasmas añadiendo otros de tu cosecha. ¿Dónde habitan los fantasmas? ¿Están siempre allí o acuden solo en circunstancias especiales? ¿Es posible llegar a un acuerdo con ellos? ¿Qué quieren? ¿Qué ocurrió para que se transformaran en fantasmas? Intenta establecer afinidades entre esos distintos personajes.

CON VOZ PROPIA

De los fantasmas existen casi infinitas razas, variedades y familias, algunas de las cuales apenas se parecen entre sí. El modelo más clásico y conocido consiste en una sábana – con o sin cadenas– debajo de la cual no hay nada. Pero también pertenecen al mismo *genus* el alto caballero de armadura sólo que todo él transparente, el muerto reconsumido y socarrado en virtud de extrañas modificaciones sufridas en el Otro Mundo, un señor absolutamente normal pero que resulta que se había muerto hacía una semana en Australia, un esqueleto mondo y lirondo pero dotado de extraña movilidad, una mano cortada que anda como una araña.

Rafael LLOPIS: *El novísimo Algazife o Libro de las Postrimerías*

EJEMPLO

El pastor se detuvo junto a los muchachos, jadeante. Corrieron hacia él y se colgaron de sus brazos.

—¡Le han cogido! ¡Entre los árboles! —fue todo lo que pudieron decir y repetir.

—¿Qué? ¡No me digan que ha ido allí después de todo lo que le he explicado ayer! ¡Pobrecillo! ¡Pobrecillo! —y hubiese querido decir algo más, pero otras voces le interrumpieron. La patrulla de rescate del campamento había llegado. Unas pocas palabras precipitadas y todos echaron a correr colina abajo.

Apenas habían entrado en el campo cuando se toparon con Mr. Hope Jones. Traía sobre el hombro el cadáver de Stanley Judkins. Le había descolgado de una rama, donde le hallara balanceándose en el aire. En el cuerpo no quedaba ni una gota de sangre.

Al día siguiente, Mr. Hope Jones se puso en marcha con un hacha, con la intención expresa de cortar cada árbol del bosquecillo y quemar cada mata del prado. Volvió con una extraña herida en la pierna y el mango del hacha quebrado. No había podido encender ni una sola chispa, y en ningún tronco había logrado hacer ni siquiera una marca.

M. R. JAMES: *La fuente de los lamentos*

CLAVES DE LECTURA

Tras el Romanticismo, en la Inglaterra victoriana, el relato de terror tiende al realismo, y este se adapta al lector de su época también de otras maneras: a través del humor, de la

brevedad, de una atmósfera misteriosa que aumenta progresivamente, que intensifica poco a poco la tensión de la historia.

M. R. James aconseja que se le dé al cuento de fantasmas un marco propio de la época moderna, que los fenómenos espectrales tiendan a ser de naturaleza maligna y que se eviten, en la escritura, los tecnicismos y las grandilocuencias, para dar así verosimilitud a la historia. Para hacer más creíbles las historias fantásticas, tanto James como Borges inventan textos o citas supuestamente reales y también fechas exactas y nombres de lugares específicos.

SE PARECE A...

Al propio acto de escribir y releer al cabo del tiempo lo que se ha escrito. Muchas veces el escritor no se reconoce, no identifica la naturaleza de su obra, y la ve como algo que estuvo ajeno a su control, que una fuerza sobrenatural manipuló para convertir sus pensamientos en textos. Como si no hubiera sido él o ella, como si hubiera sido un «otro» que no conoce pero que continuamente le ronda, como una sombra, como un fantasma.

DISFRUTA LEYENDO

M. R. JAMES: *Cuentos de fantasmas*

El padre de los fantasmas, aunque no el primero en retratarlos, es este arqueólogo y filólogo, antiguo director del colegio de Eton y decano del King's College de la Universidad de Cambridge. James logró abrir el campo de los

relatos fantásticos y de terror clásicos del siglo XIX a nuevos espacios contemporáneos, con un insuperable control del suspense y la emoción a través del lenguaje.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato en el que la trama se desarrolla en torno a la figura de un fantasma aficionado a la música. Ten en cuenta lo que dice Víctor Semioz al describir cierto tipo de fantasmas musicólogos: «Sus instrumentos predilectos son el órgano y el clavicordio [...]. Generalmente, los fantasmas con aficiones musicales no se dejan ver, pero sus arpegios melancólicos se extienden por los desiertos salones, a medianoche, mientras el viejo reloj de pared contiene su respiración asmática para escuchar una melodía que le habla de edades pasadas.» Ten en cuenta que puede no ser su intención asustar a nadie, sino comunicar alguna noticia importante, confesar el paradero de algún tesoro o solicitar algún favor.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES: *Retórica*, Madrid, Alianza, 1998

La *Retórica* no trata de fantasmas, pero M. R. James aprendió mucho sobre el arte de escribir relatos de este clásico del siglo IV antes de Cristo. Sus consejos para la escritura siguen vigentes. Un ejemplo: «Hay que decir a qué llamamos *poner ante los ojos* y cómo se logra que esto suceda. Llamo *poner ante los ojos* a usar expresiones que significan cosas en situación de actividad.» (III, 11).

RESUMEN

Dale también una segunda oportunidad de vida –más allá de la muerte– a los personajes. Un personaje que habita en las

1. «tinieblas» literarias o en una dimensión extracorpórea debe ser tan convincente y creíble como uno que viva en la ficción con toda su carne, sus pelos y sus huesos.

La descripción del fantasma como un personaje protagonista de tu relato no es suficiente para lograr el miedo que James aconseja. Debes crear una

2. atmósfera fantasmagórica, en la que los propios sentidos traicionen a los vivos, empeñados en no dar crédito a lo que ven o a lo que ocurre.

Invoca la presencia de los fantasmas

en espacios reales, en lo habitual, en lo cotidiano. Muestra el estremecimiento que provoca esa presencia anónima, sin abusar, como recomienda Cortázar, de las manifestaciones insólitas.

35 Los relatos infantiles y juveniles

Aunque, según Baudelaire, «el genio es la infancia recuperada», la literatura infantil ha sido etiquetada de «subliteratura» por una buena parte de los críticos, y en este anatema a veces le acompañan la literatura policiaca, la erótica, la ciencia-ficción, la de vaqueros y la novela rosa. El hecho cierto de que haya una buena cantidad de mala literatura en estos apartados no justifica el juicio global, porque la mala literatura abunda en todos los géneros, temas y países. Cuando un texto es literariamente bueno, lo es tanto si pertenece al género infantil como al metafísico. El afán didáctico, protector y paternalista hizo que buena parte de la literatura infantil clásica saliera dogmatizada desde su origen, aunque los buenos autores (Dahl, Rodari, Nöstlinger, Ende, etc.) nunca cayeron en esa trampa. Los autores considerados clásicos de literatura infantil y juvenil (Verne, Stevenson, Dickens, Carroll, Salgari...) escribieron sus textos como novelas de aventuras destinadas a todo tipo de público, y no solo para niños y jóvenes. Únicamente a partir

de la segunda mitad del siglo XX los autores escriben literatura infantil con plena conciencia de que sus lectores son niños.

Últimamente, existe una renovación en la literatura infantil consistente en contar historias normales, cotidianas, parecidas a las que puede estar viviendo cualquiera de sus lectores. Los cuentos infantiles no están compuestos solo de hadas, príncipes y madrastras. Los niños, aunque los adultos a veces parecen olvidarlo, viven en mundos reales donde hay discusiones, juegos, castigos, premios, injusticias, amigos, enfermedades, enfados y reconciliaciones. No es diferente al mundo de los adultos, aunque, eso sí, las cosas por las que se interesan y los conflictos que les preocupan son otros.

Hay una diferencia fundamental en el planteamiento a la hora de sentarse a escribir una historia infantil. Tú puedes escribir para la infancia, lo que suele acarrear paternalismo y una notable manipulación y falsificación del texto, con el agrado de algunos profesores y editores, pero no de los niños lectores, o escribir desde la infancia, identificándote y haciéndote cómplice del protagonista y del lector infantil, de su escala de valores y del tono en que se cuenta la historia, para lo cual debes recuperar al niño que aún llevas dentro y ponerlo a escribir.

Esa diferencia de actitud ante la escritura no es insignificante. Hay autores de literatura de adultos que han

tratado de hacer incursiones en la literatura infantil o juvenil, sin mucho éxito. Y el error que cometen con mayor frecuencia es justamente el de darle un tratamiento especial a la escritura de libros infantiles, como si se tratara de algo diferente, con otras reglas, donde se sienten en la obligación de acercar la literatura a los niños a fuerza de hacer una literatura menor, paternalista, moralizante, artificialmente alegre y descafeinada. Los niños lectores, por supuesto, lo perciben; y aunque no sepan hacer una crítica fundamentada del texto fracasado, lo manifiestan de una manera más certera e implacable: tirando el libro a la papelera u olvidándolo en el fondo del armario (sabio castigo para las pedanterías). En realidad, las reglas de construcción son las mismas: hay que ver el mundo a través de los personajes, y si los personajes son niños, habrá que ver el mundo a través de sus ojos, y no a través de los ojos del adulto. Los códigos son diferentes (como lo son los de una mujer embarazada, un inmigrante sin papeles, un enfermo de cáncer o un enamorado), pero si el escritor debe ponerse en la piel de los personajes de sus historias, mirar el mundo a través de sus pupilas y respirar con sus pulmones, cuando entra en la literatura infantil debe hacer lo mismo: mimetizarse con los personajes, y no mirarlos desde lo alto de un estrado.

Ciertamente, el lenguaje de los libros de literatura infantil debe estar adecuado a la edad de los lectores (que coincide,

casi siempre, con la edad de los protagonistas, para facilitar el proceso de identificación). Pero eso no es una ley exclusiva de la literatura infantil, sino del medio o el género en el que estemos escribiendo. Tampoco se puede utilizar un lenguaje similar en un artículo de divulgación científica que en una tesis doctoral que trate exactamente el mismo tema: son los lectores y el medio los que marcan la adecuación del lenguaje.

Y con los temas de los libros pasa lo mismo. ¿Cuáles son los centros de interés de los niños? A decir verdad, son casi todos. Si no nos ponemos una venda ante los ojos, los niños asisten a episodios de muerte entre sus familiares o vecinos, saben que existe la droga, el paro, el terrorismo y el sexo. Tal vez, como apuntaba en cierta ocasión Joan Manuel Gisbert, haya algunos pocos temas que no sean muy oportunos en la literatura infantil, como, por ejemplo, la crisis existencial de una mujer de cincuenta años tras su tercer divorcio, pero podremos encontrar muy pocos más. La literatura infantil puede y debe tratar de temas dolorosos, porque ignorarlos viene a ser como negar tozudamente que los niños viven en este mundo. Otra cosa distinta será el tratamiento, no porque sea preciso que se haga desde una perspectiva paternalista, sino porque hay que abordarlo desde el interior de la infancia. Si no sabes convertirte en niño, no escribas relatos infantiles. Si no sabes convertirte en enfermo terminal, no escribas relatos sobre enfermos

desahuciados.

Habrá que estar alerta a la corriente de lo «políticamente correcto». Esta corriente ha pasado de ser un movimiento moral y éticamente necesario a ser una imposición de diversos grupos de presión, lo cual empieza a plantearse como censura comercial por parte de las editoriales, o censura previa, personal, por parte del propio autor o autora. Ese es uno de los motivos por los que muchos autores evitan tratar temas «espinosos» en los relatos infantiles: no est  bien visto que un personaje infantil sea gordo y desagradable o que un profesor o un policia o un padre (cualquier figura de autoridad que deba servir de modelo para los niños) sean malas personas. Los «malos» están casi prohibidos, porque sea cual sea el que haga el papel de malo, de algún modo representará un colectivo que puede sentirse descalificado en su conjunto. La solución que encuentran algunos es la de trasladar la historia a los reinos fantásticos o de animales, porque si hay un elfo borracho, un centauro mentiroso o un lobo feroz, ningún colectivo se sentir  perjudicado. Los humanos de comportamiento incorrecto o inmoral casi están ausentes en los relatos infantiles contemporáneos, pero eso no hace sino dejar a los niños indefensos ante la realidad:  c mo se van a enfrentar a esos personajes que han sido desterrados de su imaginario? Así pues, resumiendo mucho, podemos decir que hay dos corrientes actuales, o tal vez desde siempre, en la literatura

infantil:

La realista. Las historias deben ayudar al niño a comprender e insertarse en el mundo, a promover un mundo más justo, solidario, ecológico y pacifista; puede tratar incluso de la muerte o el alcohol. Un ejemplo: C. Nöstlinger.

La fantástica. Las lecturas deben potenciar la imaginación, la fantasía y la felicidad del niño. La literatura debe ser el reino sin fronteras de lo mágico y lo imaginario. Otro ejemplo: M. Ende.

UNA SUGERENCIA

Tómate un buen tiempo para releer las historias que te apasionaban de niño: los tebeos, los relatos de aventuras, los cuentos de hadas, o de terror, tal vez. Y luego busca el origen de tu gusto por esas lecturas o de tu indiferencia frente a otras, trasladando tu memoria a la infancia y volviendo luego a tus vivencias del presente: ¿preferías los libros animados, los ilustrados?, ¿querías leerlos o que te los

leyeran?, ¿comentabas las historias con algún amigo o amiga?, ¿con tus padres?, ¿conservas aún los ejemplares de tus primeras lecturas? A tus hijos, sobrinos, nietos o vecinos, ¿qué les leerías o les regalarías para seducirlos e invitarlos a la lectura?

CON VOZ PROPIA

En lo referente a la elección de relatos, la dificultad no reside tanto en los gustos del niño como en el tema del cuento. El género puede variar indefinidamente, pero es preciso examinar con atención el valor del argumento. Es probable que, entre un centenar de libros para niños, noventa resulten inapropiados. Sin embargo, siempre encontraremos una anécdota o un hecho que, debidamente ampliado o reducido, pueda convertirse en un relato cautivador. El narrador descubrirá con frecuencia, buscando entre sus propios recuerdos infantiles, el relato que encantará a sus jóvenes oyentes.

Sara C. BRYANT: *El arte de contar cuentos*

EJEMPLO

Un hermoso día de primavera, Arturo y Clementina, dos jóvenes y hermosas tortugas rubias, se conocieron al borde de un estanque. Y aquella misma tarde descubrieron que estaban enamorados.

Clementina, alegre y despreocupada, hacía muchos proyectos para su vida futura, mientras paseaban los dos a orillas del estanque. [...]

Clementina decía: «Ya verás qué felices seremos. Viajaremos y descubriremos otros lagos y otras tortugas diferentes, y encontraremos otra clase de peces, y otras plantas y flores en la orilla, ¡será una vida estupenda!, iremos incluso al extranjero... ¿Sabes una cosa? Siempre he querido visitar Venecia...».

Y Arturo sonreía y decía vagamente que sí.

Pero los días transcurrían iguales al borde del estanque. [...] Hacía mucho tiempo que la casa de Clementina se había convertido en un rascacielos, cuando una mañana de primavera decidió que aquella vida no podía seguir más tiempo. Salió sigilosamente de la casa y se dio un paseo: fue muy hermoso, pero muy corto. Arturo volvía a casa para el almuerzo, y debía encontrarla esperándole. Como siempre.

Pero poco a poco el paseíto se convirtió en una costumbre, y Clementina se sentía cada vez más satisfecha de su nueva vida.

Y un día Arturo encontró la casa vacía.

Se enfadó muchísimo, no entendió nada, y años más tarde, seguía contándoles a sus amigos: «Realmente era una ingrata la tal Clementina. No le faltaba nada. ¡Veinticinco pisos tenía su casa, y todos llenos de tesoros!»

Adela TURÍN: *Arturo y Clementina*

CLAVES DE LECTURA

La tortuga Clementina está harta de su situación. Adela Turín es una de las primeras autoras en incorporar el tema de

la liberación de la mujer (¡y de las tortugas!) de forma explícita en los cuentos infantiles. Este cuento, publicado en la colección *A favor de las niñas*, de Lumen, utiliza una metáfora clara y accesible para los primeros lectores y lectoras. El compromiso literario, crítico y social no es patrimonio de tesis doctorales ni elitistas, sino que debe extenderse y llegar a todos los lectores, y muy especialmente a los más indefensos.

SE PARECE A...

Poner en tu oído una caracola de mar: el eco de las olas y el silencio del fondo marino resuenan y conviven allí dentro, como habitan la ilusión y la realidad en la imaginación inocente del niño. Desde el interior de la caracola se vuelve al mar, como se vuelve a la infancia cuando dejamos que sea el niño el que escriba las historias. Y las olas te arrullan como un buen cuento antes de dormir.

DISFRUTA LEYENDO

Christine NÖSTLINGER: *Konrad*

Konrad es un niño perfecto, fabricado por encargo. No miente, no dice groserías, nunca desobedece a los mayores, es aseado, responsable y respetuoso. Es tan perfecto que resulta insoportable, y hasta su propia madre comienza a estar harta de tanta perfección. En este libro, la perfección absoluta se ve como lo que de verdad es: la deshumanización total. El hombre es un ser superior porque, entre otras muchas cosas, tiene libertad para equivocarse y

rectificar. Konrad comienza siendo un niño perfecto, y termina siendo un niño de verdad: ese sí que es un hermoso aprendizaje.

PONTE A ESCRIBIR

Escribe un cuento infantil, pero procura que no sea ni paternalista ni cursi. Mira el mundo con ojos de niño. No trates de educar, aconsejar ni adoctrinar al lector. Simplemente, cuéntale una historia. Huye también de los diminutivos y las blandenguerías: aunque a veces nos pretendan convencer de lo contrario, *niño* no es sinónimo de *tonto*. Piensa, desde el primer momento, en la edad precisa de tus lectores (no es lo mismo un niño de siete años que uno de doce), y a ella ajusta el tema, el vocabulario y la longitud de las frases. Y recuerda que todos los consejos válidos para escribir un buen cuento de adultos valen también para uno infantil.

BIBLIOGRAFÍA

Bruno BETTELHEIM: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1983

La aportación de Bettelheim a la interpretación de la literatura infantil era la pieza que faltaba desde que en 1924 Vladimir Propp publicara su *Morfología del cuento*. La lectura de este libro, con muchos más aciertos que errores, hará que los lectores adultos vuelvan a saborear con placer renovado los cuentos que conocieron de niños.

RESUMEN

Para escribir un relato que verdaderamente puedan disfrutar los niños, vuelve a la infancia y escribe desde allí. Trata de recordar qué te importaba y cómo valorabas las cosas.

La narración puede ser realista (y tratar cualquier tema cotidiano) o fantástica (mágica, imaginativa, divertida), pero no abstracta-simbólica-pedagógica.

El punto de vista y el modo de ver la realidad tienen que ser los del niño o el adolescente que llevas dentro, sin olvidar la edad de tus lectores. Los niños y los jóvenes simplemente tienen otra lógica que, en muchas ocasiones, es más acertada y

razonable que la de los adultos.

4. El hecho de que el protagonista de una historia sea un niño no la convierte de modo automático en un cuento infantil. Los niños no «comen cuento», son sinceros y esperan esa misma sinceridad en tu historia.

5. Huye de los tópicos: los niños quieren soñar y creer en la posibilidad de un mundo mejor, no recibir lecciones ni clases de moralismo por lo que los adultos ya hicieron y ellos, debido a su corta experiencia, aún no han podido hacer.

36 El humor negro y el disparate

El humor negro

Hay muchos tipos de humor (y de distintos colores: verde, blanco, amarillo, negro...), pero casi se podría decir que el humor negro es una particularidad del espíritu hispano. En un país donde abundan los chistes de funerales, da la impresión de que no se le tiene un exagerado respeto a la muerte.

Hay algunas claves que nos pueden ayudar a entender el humor negro. Se trata de poner una escala de valores muy artificial por encima de todas las demás. Y por encima, claro está, de la muerte (que suele ser el resultado final). Nuestro protagonista, un personaje inflexible y soberbio, debe declarar desde el principio la «moral» particular que lo guía. Da igual cuáles sean sus valores y sus prioridades (deben, eso sí, ser lo bastante artificiales e insulsos como para que salte el asombro). El narrador (que habitualmente está en primera persona, para hacer más creíble y subjetivo el punto de vista) es lo bastante egoísta y antisocial como para matar

sin remordimientos a quien le pise por accidente un pie dolorido. En un libro breve de Thomas de Quincey, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, encontramos un ejemplo magnífico de la inversión de valores que provoca el humor negro: «Si uno empieza por permitirse un asesinato, pronto no le da importancia a robar, del robo pasa a la bebida y a la inobservancia del día del Señor, y se acaba por faltar a la buena educación y por dejar las cosas para el día siguiente. Una vez que empieza uno a deslizarse cuesta abajo ya no sabe dónde podrá detenerse. La ruina de muchos comenzó con un pequeño asesinato al que no dieron importancia en su momento.»

Los relatos de humor negro forman parte de la desmitificación del tremendismo. Y pocas cosas son más tremendas que la muerte misma. No se trata aquí de reírse de nuestros propios muertos ni de los ajenos, sino de la gravedad consustancial a la misma muerte. Intentaremos jugar con ella, sin perderle el respeto, tal y como hacen los niños miedosos que disfrutan escuchando cuentos de monstruos y fantasmas para poder así familiarizarse con ellos y desterrarlos de sus pesadillas. El miedo al monstruo desconocido, irracional e imprevisible siempre será mayor que el provocado por el conocido.

Yendo un poco más allá, los relatos de humor negro nos ofrecen una oportunidad inmejorable para desnudar algunas de las convenciones sociales y formulismos más

anquilosados e innecesarios. En realidad, es un viaje de ida y vuelta: le restamos importancia a la muerte, concediéndosela a una normativa mucho más artificial y externa; y la sola descripción del caso, de la inflexibilidad y la ceguera ante la magnitud, nos devolverá la verdad de la trascendencia de la muerte en sí.

Así pues, repasando las claves, para construir un relato de humor negro deberías utilizar los siguientes recursos literarios:

- El uso del narrador en primera persona, para que el punto de vista irracional y subjetivo lo haga más creíble.

- El egoísmo sin límites del narrador (su lógica y sus convicciones están por encima de la vida de cualquier otro).

- Un uso adecuado de adjetivos que minusvaloran las tragedias («porque, en fin, tampoco es para tanto»), diría el

protagonista).

- Ausencia de remordimientos.

El protagonista debe tratar de

- convencer al lector con su «lógica» particular.

Una escala de valores rígida, artificial y basada en factores muy externos.

- Casi una inversión de valores (como en la cita de Quincey).
- Y un muerto (o más).

El humor disparatado

Abarca la situación inusual, desproporcionada, desactualizada o incoherente. Un relato disparatado puede no ser cómico; y uno de humor puede no tener ni un solo disparate. Aunque con frecuencia vayan juntos, humor y disparate significan dos cosas distintas.

Humor: Cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de

- cómico o ridículo en las cosas o en las personas.

Disparate: Cosa absurda, falsa, increíble o sin sentido; acción imprudente o irreflexiva que tiene o puede tener muy malas consecuencias.

A pesar de que el Quijote es un libro con bastante humor y disparate, hay muy pocos autores españoles (Mihura, Jardiel Poncela o Gómez de la Serna, ya en el siglo XX) que hayan escrito textos de ese tipo. No hay tradición literaria de humor dispartado en lengua española, o no la hay con la misma intensidad que en inglés, donde el *nonsense* (sin sentido) y las *nursery rhymes* (canciones de corro) están presentes desde hace siglos en la Educación Primaria.

Siempre podemos acudir al cine (los hermanos Marx, especialmente) y a la literatura infantil, curiosamente. Sobre todo en los textos escritos para los primeros lectores de entre cinco y siete años. Los niños aceptan con más facilidad que los mayores las claves del humor dispartado, y ellos mismos son con frecuencia los productores de este tipo de historias.

Los chistes, el surrealismo y el absurdo son primos cercanos

del disparate, aunque no tienen la «lógica» y el hilo narrativo de este último. El disparate es uno de los terrenos más difíciles por los que transitar en la creación literaria. Y uno de los motivos tal vez sea el de su aparente facilidad, como si la consigna fuera «vamos a escribir tonterías». El problema está en que el disparate sí que tiene lógica y estructura. No es la habitual, bien es cierto, pero su ausencia repercute desfavorablemente en la calidad de los relatos, convirtiéndolos en una sarta de despropósitos sin ton ni son. El disparate es una lectura distorsionada de la realidad, no una ausencia de ella. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos y convexos del callejón del Gato, que diría Valle-Inclán, son esperpentos, pero no por ello dejan de ser héroes clásicos. Los disparates, como los animales, los monstruos o los alienígenas, no pueden ser sino trasuntos de seres humanos, más o menos reconocibles, con sus actitudes, códigos, deseos y tablas de valores paralelas (extrapoladas y exageradas a partir de las nuestras).

Al escribir un relato de este tipo, el punto de partida suele ser el único con sentido. Las primeras frases presentan una escena normal y corriente, con algún personaje que tiene una pequeña manía. A partir de ella se sucede el sinsentido en las acciones, con situaciones desproporcionadas y absurdas provocadas por la exageración de esa costumbre. Una historia disparatada puede surgir a partir de una premisa del tipo: «¿Qué pasaría si...?», que sugería Rodari. ¿Qué

pasaría si toda la ciudad de Segovia se elevara por encima de la Tierra y empezara a flotar en el espacio? ¿Qué pasaría si, de pronto, todas nuestras cabezas fueran transparentes y se pudiesen leer los pensamientos?

UNA SUGERENCIA

Cuando escribas alguna historia –o cualquier parcela de una historia– en clave de humor, procura no quedarte en la superficie: en provocar la carcajada frívola. Trata de hacer del humor una herramienta más para alcanzar alguna verdad honda que, de otra manera, quizás difícilmente tú o tus personajes os atreveríais a explicitar. No desaproveches este valiosísimo recurso. Fíjate en cómo lo hace Woody Allen, uno de los grandes expertos.

CON VOZ PROPIA

Ante la falta de seriedad de la mayor parte de los hombres, los hombres serios han adoptado diferentes posturas, que se pueden reducir a tres. La primera, una especie de tolerancia intelectual, que proviene del comprender y se traduce en una forma superior de la sonrisa, tan cauta que los hombres poco serios, por exceso de seriedad, ni se percatan siquiera, y presumen que se les trata en serio. Es lo que se llama *ironía*. Segunda, una especie de simpatía sentimental y cordial hacia la falta de seriedad, y dejando de tomarse en serio a sí mismo. Es lo que se llama *humorismo*. Tercera, una especie de vehemencia intelectual por emplear la inteligencia propia en aquello en que los demás ni la usan,

o sea, corregir la falsa y vana seriedad, reduciendo la infatuación personal a la justa medida y señalando las ficciones como tales ficciones. Es lo que se llama *sátira*.

Ramón PÉREZ DE AYALA: *Las máscaras*

EJEMPLO

EL GUAPO MUCHACHO. Sí, señor... Pero ¿por qué no se afeita usted la barba?

MADAME OLGA. Mi marido, monsieur Durand, no me lo hubiera permitido nunca... Mi marido era un hombre muy bueno, pero de ideas antiguas... ¡Él no pudo resistir nunca a esas mujeres que se depilan las cejas y se afeitan el cogote...! Siempre lo decía, el pobre: «¡Esas mujeres que se afeitan me parecen hombres!».

EL GUAPO MUCHACHO. Sí, señor... Pero por lo menos se podía usted teñir de rubio... ¡Donde esté una mujer con una buena barba rubia...!

Miguel MIHURA: *Tres sombreros de copa*

CLAVES DE LECTURA

A la hora de justificar el esperpento, decía Valle-Inclán que solo una estética sistemáticamente deformada puede dar fe del sentido trágico de la vida española. Y es que el humor descompone, deforma, desorganiza...; no quiere ser caprichoso o frívolo. Para el verdadero humorista es imprescindible descubrir un cierto sentimiento de lo contrario, algo que desvele el lado serio y a menudo doloroso de la realidad.

Mihura observa la realidad con ánimo de descubrir su cara oculta. Su teatro recoge actitudes humanas como la melancolía, la ternura, la piedad..., envueltas en humor, «para que no se note mucho la tristeza». El mundo de los personajes de *Tres sombreros de copa* es un mundo perfectamente ordenado, en el que cada personaje tiene su servidumbre. El humor da paso a la ficción, y esta hace posible que todo se altere por unos instantes; pero la sociedad termina restituyendo su orden, sus convencionalismos. Las situaciones humorísticas conducen a un proceso de penetración crítica que deja al descubierto el absurdo de unas vidas vividas de antemano, que deberán seguir un orden impuesto y no podrán dejar de cumplir con lo que otros consideran que es su deber.

SE PARECE A...

Las cosquillas. A esa sensación que, con un roce intencional o involuntario en nuestra piel y en los puntos menos pensados de nuestro cuerpo, puede estremecernos, hacernos sonreír o estallar en carcajadas. Todos no somos cosquillosos, o algunos lo son más que otros, igual que reaccionamos ante el buen sentido del humor, dependiendo de nuestro estado de ánimo o de la habilidad de quien pretende darnos a beber esa pócima reveladora de la risa.

DISFRUTA LEYENDO

Ursula WÖLFEL: *29 historias disparatadas*

Wölfel exagera hasta el absurdo las manías de sus protagonistas. Se ríe de las costumbres y los automatismos que todos tenemos. Los cuentos brevísimos de Wölfel suenan a veces a resumen de una historia. Es como si fueran apuntes o borradores de un relato que se podría contar con más detenimiento. Pero no lo son. Sus historias están ahí, breves y divertidas, y su fuerza radica precisamente en que con muy pocas palabras logra contarnos una anécdota sorprendente, disparatada, crítica y original. No necesita más.

PONTE A ESCRIBIR

Escribe un relato disparatado, pero no una sarta de despropósitos absurdos. Fíjate en Ursula Wölfel: solo un aspecto tiene que estar exagerado, mientras que lo demás permanece dentro de la normalidad. No infantilices el relato demasiado o lo estropearás. Es mejor que tu relato sea de adultos o para adultos. El trasfondo debe tener un humor sutil y una crítica amarga. No escribas moralejas ni nos digas que la escena es absurda: eso lo tiene que ver el lector al observar el comportamiento de tus personajes.

BIBLIOGRAFÍA

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *La bendita manía de contar*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998

El premio Nobel colombiano se reúne con diez alumnos a escribir guiones de cine alrededor de una mesa. El libro refleja todo el proceso de creación de las historias, el

armazón del argumento y la resolución final. Podemos escuchar las voces de los participantes «negociando» las historias como si estuviéramos junto a ellos.

RESUMEN

Una narración humorística es más que una colección de disparates, de payasadas o un resumen de chistes.

1. Te exige, como autor, un agudo sentido crítico para desnudar la realidad y hacerla más próxima y cercana a los lectores por medio de la risa.

2. El humor negro resulta de la lógica de tus personajes y de la deformidad de su escala de valores, aunque sus razonamientos parezcan bastante obvios, pero solo de entrada.

Situaciones, diálogos o personajes disparatados para el lector deben

3. surgir en la búsqueda de palabras y tonos precisos que describan una normalidad inicial aparente que luego se transforma hasta el absurdo.

Igual que con los relatos de miedo, que te obligan a pasar miedo mientras los escribes, si tú no te ríes de lo que narras o de lo que dicen tus personajes, estás fallando en el intento. Prueba de nuevo: empieza por reírte de ti mismo y de los disparates que escribiste.

4.

37 La metaliteratura

Metanarración y deconstrucción

Una de las funciones de la escritura creativa es la de describir, examinar, entender e interpretar el mundo que nos rodea y a los humanos que vivimos en él, aunque para ello se sirva en muchas ocasiones de largas metáforas y símbolos: la ciencia-ficción, los relatos míticos... De algún modo, el escritor da cuenta de lo que sucede a su alrededor, y crea una historia que ilumina un aspecto de la realidad desde su propia óptica. La narración, como cualquier otro artefacto ideado por el hombre para la observación y la interpretación, puede en muchas ocasiones ser «defectuosa», y no porque interprete la realidad de modo subjetivo, deforme o sesgado, sino porque no logre transmitir los propósitos del autor, debido con frecuencia a un fallo de técnica narrativa.

Las historias proporcionan al lector modelos y arquetipos que le permiten ahondar en la comprensión de la realidad que lo circunda. Para John Gardner (*El arte de la ficción*), «los seres humanos a duras penas saben conducirse sin modelos que guíen su comportamiento; con toda

probabilidad, desde el principio de los tiempos no hemos conocido a un mejor proveedor de modelos de conducta que la ficción misma». En este sentido, existe una cierta responsabilidad del escritor en cuanto a los modelos que suministra. La representación unívoca y unidimensional del mundo, que proporciona un imaginario limitado, restringe la capacidad crítica y de respuesta de los lectores. Una de las tareas más arriesgadas en la escritura, que a veces conlleva persecuciones y cárcel, es la de abrir las puertas de la imaginación y la reivindicación de un mundo plural.

La *metanarración* (según definición de Darío Villanueva, «el discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando») permite enfrentarse a los posibles peligros de manipulación que siempre existen en la ficción. Aunque hay precedentes de este modo de narración (*Argonáutica*, de Apolonio de Rodas; *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, o *Tom Jones*, de Fielding), la *metanarración* se instala definitivamente en la literatura en los últimos cien años, y podemos encontrar ejemplos numerosos en Borges, Cortázar, Calvino, Beckett o Ionesco. También en el teatro, a partir de Bertolt Brecht, se abrió ese espacio en el que el espectador es obligado a despertar del ensueño teatral y observar los mecanismos de construcción de la historia para que reflexione desde la realidad extraliteraria y personal acerca de los problemas que el autor está planteando.

Escribir sobre el proceso de la escritura, dentro de una obra

de ficción, es uno de los posibles argumentos que al escritor se le brindan más a mano, dado que forma parte de su trabajo. En la novela que está escribiendo, uno de los personajes puede estar escribiendo una novela, y plantear sus dudas abiertamente al lector. Puede existir un diálogo entre el autor y los personajes, e, incluso, el protagonista puede estar viviendo la aventura de escribir la novela que está leyendo el lector (ese sería el caso de metanovela, tal y como hace José María Merino en *Novela de Andrés Choz*).

Por otra parte, los fallos de técnica narrativa hacen que, con frecuencia, la escritura no sirva como instrumento útil para interpretar el mundo. Por eso, no es de extrañar que a finales de los años sesenta surgiera la corriente crítico-literaria conocida como *deconstrucción*, consistente en despedazar y fragmentar el lenguaje para observar su funcionamiento interno y denunciar sus trampas invisibles. Para los deconstructivistas, cualquier tipo de arte (música, literatura, pintura) es lenguaje, y, por tanto, es susceptible de ser revisado y analizado minuciosamente. El lenguaje, verbal o artístico, es transmisor de valores y arquetipos que, por ser la mayoría de las veces invisibles, poseen un poder de infiltración incontenible. Los estudios de género, en ese sentido, han demostrado ya sobradamente el sexismo en el lenguaje. Y en los últimos análisis de la literatura infantil (léase, por ejemplo a Adela Turín), esa denuncia del sexismo se extiende también a la ilustración de los textos.

La narración deconstructiva es una forma de revisionismo histórico de la literatura. En ella se cuentan historias conocidas por todos, o se utilizan arquetipos de personajes más o menos míticos instalados de forma plena en el imaginario de los lectores, pero desde otro punto de vista diferente: el lobo no es tan malo ni Caperucita tan buena, los héroes también tienen sus miserias, y los perdedores tienen una dignidad que la historia oficial les había negado. En un movimiento espiral de dialéctica, se genera un mito, luego aparece la crítica al mito (o el antimito), y, tras el enfrentamiento, surge un nuevo mito más elaborado (origen de una nueva espiral dialéctica).

El objetivo final de la *metanarración* es hacer que el lector se corresponsabilice con el autor de algunas dudas y análisis que este hace de la realidad. El autor no nos permite dejarnos arrastrar por la emoción, sino que nos obliga a pensar mientras leemos. En la *metanarración*, el placer de la lectura, más que nunca, es intelectual: el escritor muestra a las claras sus trucos de magia literaria para que nos demos cuenta de cuántas veces otros magos nos han engañado y estemos alerta. Conociendo los mecanismos de producción y control subliminal de estas obras, al mostrar una nueva lectura insólita y desautorizada, la capacidad crítica y de autodefensa crece en la mente de los lectores, haciéndolos más libres.

La crítica literaria

Y de nuevo tendremos que hablar de Cervantes, porque el Quijote vuelve a ser un libro que se adelanta algunos siglos a la crítica literaria en el interior de una obra literaria, cada vez más frecuente en los últimos cien años. Al comienzo de la novela, el cura revisa la biblioteca de Alonso Quijano para echar al fuego la mayoría de los libros y rescatar unos pocos, iniciando el proceso de incorporación de la crítica literaria como un elemento más de la trama. Además, el autor del Quijote aparecerá varias veces en la novela para hacer puntualizaciones acerca de la narración, y hasta de los quijotes intrusos nacidos de la mano de otros autores. Etimológicamente, la palabra «crítica» procede del griego *krimo* (juzgar), y esa es la función esencial del crítico, diferente de la del lector normal, cuyo objetivo al leer un libro de ficción es el placer de la lectura. El crítico es un intérprete del texto, y actúa de intermediario entre el autor y el lector.

Las primeras funciones de la crítica eran normativas y prescriptivas: orientaciones dadas a los escritores para mejorar sus textos (*Epístola a los Pisones*, de Horacio). Posteriormente se añadió la función interpretativa, que daba cuenta de otros aspectos fundamentales (expresión y contenido; sustancia y forma). Por último, se ha sumado una tercera función de la crítica: la orientación y estímulo de la creación literaria y animación a la lectura, analizando, para el conocimiento tanto de escritores como de lectores, las

grandes obras del pasado y del presente.

UNA SUGERENCIA

Cuando critiques algo –un texto, una actitud personal, un artículo de la Constitución, la desvaída luz de una farola...–, trata de no quedarte en la superficie. Profundiza hasta donde puedas. Bucea en busca de toda la información posible; recorre el fondo hasta encontrar las razones ajenas. Ponte en lugar del otro e intenta comprenderlo. No se trata de dejarte convencer, sino de que seas capaz de entender sus argumentos. Para opinar de manera justa y saber sostener un criterio propio, tanto si es positivo como si es negativo, conocer es del todo imprescindible.

CON VOZ PROPIA

Un escritor inglés llegó a confesar que había dos o tres libros por año sobre los cuales le gustaría escribir, pero que se veía obligado a escribir sobre cientos. En rigor, un artículo sólo aparece como particularmente vivo, ágil y sincero, cuando el crítico se ha entusiasmado o indignado frente a la obra o el autor que comenta. Ello no significa abdicar de la objetividad; a partir de la primera impresión objetiva, el crítico pone calor, se compromete en el elogio o en la negación. Pero eso pasa, verdaderamente, dos o tres veces por año. El resto es una práctica más profesional que vocacional, un deglutir de páginas y páginas.

Mario BENEDETTI: *El ejercicio del criterio*

EJEMPLO

Poco después de la matanza de los obreros y sus familias, «empezó a llover torrencialmente». Coincidiendo con la lluvia, los sobrevivientes de Macondo empiezan a negar que hayan muerto 3.000 personas, y poco a poco, según Macondo se va despoblando –y según los últimos Buendía van, en efecto, quedándose solos–, acaban por negarle toda realidad al sangriento episodio. Y es aquí, según entramos al capítulo siguiente, cuando leemos que «llovió durante cuatro años, once meses y dos días». Y ahora sí se borra la memoria de todos en tanto que la historia de Macondo sigue un rato más, alucinante –pero un poco aburrida ya–, hasta que al final sólo quedan calles vacías y un tren de tres vagones del cual casi nunca baja nadie en Macondo.

El significado simbólico es clarísimo, y es claro también que García Márquez, como otras veces antes de esta novela, ha cruzado lo verosímil con lo fantástico, concediéndole a la fantasía valor mítico más que suficiente para que el lector olvide los hechos que en verdad llevaron a la destrucción de Macondo. [...] Al así pretender que el símbolo sea la realidad misma, el novelista apunta hacia soluciones falsas del problema por él mismo creado –o recreado– de manera tan original y compleja.

Carlos BLANCO AGUINAGA: «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», en *De mitólogos y novelistas*

CLAVES DE LECTURA

Circula por ahí la idea de que todo crítico es un ser fracasado: alguien que no ha conseguido hacer precisamente eso que critica; y una especie de ogro, al mismo tiempo, «implacable poseedor de una glándula intelectual encargada de segregar veneno en dosis máximas y mínimas», como también señala Benedetti.

Pero es difícil hacer una crítica que sea respetuosa con el creador, porque ese respeto requiere una aproximación real a la obra, a sus antecedentes, a las intenciones del autor, un esfuerzo por establecer juicios sobre esa base. Un crítico que parte de ese trabajo de fondo, que sabe de qué habla, y opina en profundidad y de manera honesta, se gana así hasta el derecho a equivocarse.

SE PARECE A...

Descender por el interior de tu propio cuerpo, garganta adentro, con un microscopio a cuestas; su lente amplía lo que no está al alcance de tu visión para que puedas conocer su funcionamiento y entender su reacción ante diferentes sustancias. *La metanarración* y la crítica literaria, como el microscopio, te muestran lo invisible del texto, lo que no puedes leer entre las palabras, o las motivaciones que tuvo el autor para escribirlo.

DISFRUTA LEYENDO

Juan Carlos ONETTI: *El astillero*

El pueblo de Santamaría es el lugar de residencia ficcional de Onetti, como Macondo lo fue para García Márquez. El

espacio creado por Onetti, Santamaría, es el verdadero protagonista del relato, por encima de su personaje principal: Junta, Juntacadáveres (nombre de otra novela de Onetti situada en el mismo espacio y tiempo).

PONTE A ESCRIBIR

Escoge un texto narrativo que hayas leído con particular atención; un relato cuyo contexto conozcas lo mejor posible: las circunstancias históricas que pueden afectar a la obra en cualquier sentido –tanto las del tiempo de su publicación como las que la historia refleje en su interior–, la ideología del autor, sus intenciones... Escoge un texto que realmente pienses que puedes criticar –tanto positiva como negativamente– y atrévete a hacerlo con interés, con cuidado, con respeto.

Intenta extender tu crítica tanto como puedas, pero no a lo largo, sino hacia el fondo, y ámate también a valorar en esa obra el funcionamiento de las técnicas narrativas que ya conoces.

BIBLIOGRAFÍA

Milan KUNDERA: *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994

Kundera es un modelo claro de escritor deconstructivista. Sus novelas están a caballo entre la ficción y el ensayo filosófico. En *El arte de la novela*, compuesto por siete ensayos, entre los que destaca «La desprestigiada herencia de Cervantes», Kundera asegura no tener la más mínima

ambición teórica, sino simplemente hacer las confesiones de un practicante.

RESUMEN

1. Existe una relación de causalidad entre la realidad y la ficción literaria, de la que no puedes sustraerte como escritor.

2. La literatura te convierte en intérprete del mundo que habitas, y tu escritura es una manera de decodificar la diversidad y la complejidad de la existencia humana.

3. La *metanarración* muestra el acto de escribir más allá del texto literario como producto y lo convierte en un proceso. Te conduce de la mano del autor al imaginario que hizo posible la construcción de ese mundo de ficción convertido en cuento o

novela.

La escritura de ficción tiene una alta carga axiológica, es decir, implica y transmite valores. De esta premisa parten los deconstructivistas para

4. formular un método que permite intervenir la narración literaria con una metodología interdisciplinaria que la disecciona y despedaza hasta que pierde toda credibilidad.

Busca en la crítica literaria seria la motivación para hacer de tu escritura

5. un producto que responda a los cambios constantes de tu realidad y no a los listados de ventas.

38 Las novelas históricas

Reconstruir o recrear una época pasada no vivida por el escritor es uno de los objetivos fundamentales de la novela histórica. En cualquier caso, la historicidad y la veracidad de las novelas no excusan al autor de la obligación de construir personajes y escenas creíbles y convincentes. La época y los personajes son ajenos a los lectores, a diferencia de lo que sucede con las novelas o relatos ambientados en la época actual. Puesto que la identificación con los personajes es más difícil de conseguir en la novela histórica que en la ficción situada en el tiempo actual, el escritor debe tener más cuidado a la hora de describir la época, las costumbres y los modos de pensar. La descripción de objetos, vestidos, lenguaje o documentos históricos no es suficiente para sostener la credibilidad del relato: será preciso también narrar escenas que muestren los modos de vida cotidianos de la época, de forma que los lectores puedan encontrar una conexión universal entre el pasado y el presente. Solo a través de este mecanismo, el lector podrá «entrar» en la

novela, identificarse con los hechos e iluminar algún fragmento de su presente.

Para la escritura de una novela histórica (tanto si es ficción como si es reconstrucción histórica) se necesita un trabajo previo de documentación. Y los aspectos en los que debe el escritor documentarse no se refieren exclusivamente a los avatares políticos, sociales y económicos del momento, sino también, muy especialmente, a aspectos relacionados con la vida cotidiana: vestidos, mobiliario, diversiones, medios de transporte, tipos de trabajo, herramientas, música, gastronomía, sexualidad, creencias y costumbres. En las librerías puedes encontrar varias colecciones especializadas que cubren la mayoría de estos aspectos, y que te ahorrarán una cantidad de trabajo ingente. A veces, hay que «inventar» un lenguaje adecuado para los personajes. ¿De qué modo hablaban los faraones de Egipto? ¿Y los lugartenientes de Atila? ¿Y las campesinas visigodas? Tendremos que buscar un registro de lenguaje que los haga creíbles, más cercano a la naturalidad que a las jergas.

Marguerite Yourcenar, en su *Cuaderno de notas a «Memorias de Adriano»*, advierte: «Los que consideran la novela histórica como una categoría diferente, olvidan que el novelista no hace más que interpretar, mediante los procedimientos de su época, cierto número de hechos pasados, de recuerdos conscientes o no, personales o no, tramados de la misma manera que la historia. Como *Guerra y*

paz, la obra de Proust es la reconstrucción de un pasado perdido.»

Es preciso hacer una advertencia en lo que respecta a la documentación. Conviene, claro que sí, documentarse lo más ampliamente posible, porque de lo contrario podrías caer no ya en errores históricos, sino en lagunas de credibilidad y verosimilitud en la creación y ambientación de la narración; pero el trabajo de documentación debe tener un límite. Si te excedieses en la recopilación de material, podrías pasar una vida entera documentándote y no llegar a escribir la novela. Por otra parte, no todos los datos que recojas deben ser utilizados, no digas todo lo que sabes: no es lo mismo una tesis doctoral sobre una época histórica que una novela, porque en la novela (histórica o de ficción pura) a quien tienes que atender es a los personajes, la trama y el ritmo de la escritura. O, como diría Gardner, a la construcción de «un sueño vívido y continuo».

Aunque la historia ha sido fuente principal de argumentos en la literatura clásica (la tragedia y las epopeyas griegas y romanas, los cantares de gesta o algunos dramas del Siglo de Oro), la novela histórica, tal y como se entiende en la actualidad, comienza en el siglo XIX con el Romanticismo y Walter Scott (*Ivanhoe*). Después seguirán Hugo (*Nuestra Señora de París*), Dumas (*Los tres mosqueteros*), Stendhal (*Rojo y negro*), Espronceda (*Sancho Saldaña*), Larra (*El doncel de don Enrique el Doliente*) y, ya en la época

realista, Pérez Galdós (*Episodios Nacionales*). La lista es interminable, y no deja de crecer. Las novelas históricas pueden ser una reconstrucción casi arqueológica del pasado (*Sinuhé, el egipcio*, de Mika Waltari), o pueden incorporar una reflexión filosófica (*José y sus hermanos*, de Mann), o hasta utilizar la historia como excusa para escribir una novela de ficción histórica (*El amante del volcán*, de Susan Sontag). En las últimas décadas hemos asistido a una revitalización del género de la novela histórica, mezclada muchas veces de modo humorístico con reflexiones o guiños hacia el presente, como es el caso de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco: una novela medieval en la que no es difícil reconocer a Sherlock Holmes o Jorge Luis Borges disfrazados con los nombres de Guillermo de Baskerville y Jorge del Burgo. En las *Apostillas a El nombre de la rosa*, Eco reconoce que existe en su novela una crítica y rechazo a la estética moderna en clave de humor. Un escritor escribe de lo que conoce, y Umberto Eco es bien conocido como medievalista y semiólogo, así que no es extraño que puntualizara: «Puesto que el Medievo era mi imaginario cotidiano, más valía escribir una novela que se desarrollara directamente en ese Medievo. Como dije en alguna entrevista, el presente solo lo conozco a través de la pantalla de la televisión, pero del Medievo, en cambio, tengo un conocimiento directo.» Las complejas relaciones entre literatura e historiografía han sido y continúan siendo objeto

de serios debates. La narrativa contemporánea se permite la fusión no solo de géneros literarios, sino también de disciplinas diversas: historia, psicología, sociología, antropología, filosofía, y hasta biología o matemáticas.

Por último, cabe hacer novela histórica no solo de épocas pasadas, sino también de acontecimientos recientes. Utilizando el mismo sistema, el escritor puede contar algo verídico, a caballo entre el reportaje periodístico y la novela. Es el caso de *A sangre fría*, de Truman Capote, o *Noticia de un secuestro*, de García Márquez. A veces se define a este tipo de novelas como *narrativa documental* o *novelas de no-ficción*, tal y como las bautizó Capote. Por poner un ejemplo, *La lista de Schindler*, de Thomas Keneally, llevada al cine por Spielberg, basada en hechos y personajes reales durante la Segunda Guerra Mundial, fue considerada como un libro de historia en Estados Unidos, y sin embargo, recibió el premio Booker de novela en el Reino Unido. Este tipo de escritura, a medias entre el periodismo de reportaje literario y la *novela de no-ficción*, llamado también *nuevo periodismo*, tiene algunas características especiales, que Tom Wolfe ha condensado así:

- La historia se cuenta a través de escenas, no de resúmenes.

Los diálogos se prefieren en estilo

- directo, no indirecto.

Los hechos se narran desde la perspectiva de algún personaje que participa en ellos, no desde un punto de vista impersonal.

Se incorporan detalles propios de la novela realista, como la ropa, los gestos, las posesiones o el aspecto de los personajes.

Observa cómo, ante un mismo suceso, las interpretaciones siempre son diferentes, e incluso, a veces, completamente opuestas. No es que nos falle la memoria a casi todos: es que somos personas, y vemos, olvidamos y recordamos con la limitada luz de nuestras subjetivas conciencias, incluso cuando estamos muy bien informados.

UNA SUGERENCIA

Evita los anacronismos históricos. A no ser que estés haciendo una parodia, las mujeres del siglo XV no pueden hablar de feminismo, ni se puede hablar de ecología en la Edad Media, ni del superyó en el Imperio Romano o de

enfermedades víricas en el antiguo Egipto. No es que no existieran esas realidades: lo que no existían eran los conceptos que las definen. Puedes inventar personajes y narrar sucesos imaginados, siempre que sean creíbles; pero no debes adjudicar a tus personajes reflexiones, juicios de valor o actitudes éticas o morales imposibles para ellos o para su época. Y si alguno lo hace, asegúrate de que no usa palabras o conceptos inexistentes en su época, y permite que el lector capte la ironía del anacronismo.

CON VOZ PROPIA

Mi libro, se lo recuerdo, es de historia, No es propósito mío apuntar otras contradicciones, profesor, en mi opinión, todo lo que no es vida es literatura, La historia también, La historia sobre todo, sin querer ofender, [...] Usted es un humorista, cultiva la ironía, me pregunto por qué se ha dedicado a la historia, siendo tan grave y profunda ciencia, Sólo soy irónico en la vida real, Ya me parecía a mí que la historia no es la vida real, literatura sí, y nada más, Pero la historia fue vida real en el tiempo en que todavía no se le podía llamar historia, Entonces usted cree, profesor, que la historia es la vida real, Lo creo, sí, Que la historia fue vida real, quiero decir, No tengo la menor duda.

José SARAMAGO: *Discursos de Estocolmo*

EJEMPLO

«Pregunta por mí, a las diez, en el despacho del ciudadano Brissot», dijo Víctor, que estrenaba un traje nuevo, de muy

buena factura, con unas botas que aún sonaban a cordobán de almacén. «¡Ah! Y sí viene al caso hablar de eso: nada de masonerías. Si quieres estar con nosotros, no vuelvas a poner los pies en una Logia. Demasiado tiempo hemos perdido ya con esas pendejadas.» Advirtiendo la expresión asombrada de Esteban, añadió: «La masonería es contrarrevolucionaria. Es cuestión que no se discute. No hay más moral que la moral jacobina.» Y, tomando un Catecismo del Aprendiz que estaba sobre la mesa, lo rompió por el canto de la encuadernación, arrojándolo al cesto de los papeles.

Alejo CARPENTIER: *El siglo de las luces*

CLAVES DE LECTURA

La Revolución Francesa había tenido, por la persona de Víctor Hugues, una interesante influencia en el ámbito de las Antillas; por eso a Carpentier le pareció el personaje ideal para centrar en él una novela: un personaje histórico, pero no demasiado histórico, ya que era muy poco conocido; el protagonista de una acción secundaria, pero muy significativa, que ofrecía un margen para moverlo –no se trataba de Bonaparte, ni de Julio César– y daba a la historia, de entrada, la ventaja de la verosimilitud. Carpentier encontró una importante identidad entre las preocupaciones de aquella época y las de su propio tiempo. El autor recrea una época histórica en que el hombre, bajo la influencia de Diderot, Voltaire y Montesquieu, aspira a lo racional,

mientras que la sociedad se encuentra recorrida por manifestaciones irracionales (en la novela se alude con insistencia a la francmasonería y a la brujería). *El siglo de las luces*, con sus personajes simbólicos, sus emisarios de la Revolución Francesa –rumbo a América, con la Declaración de Derechos y la guillotina a bordo–, con su enorme riqueza de detalles, es una auténtica sinfonía del Caribe, un valiosísimo testimonio cuya veracidad histórica es innegable en lo fundamental: en la esencia de los personajes y de los acontecimientos, aunque aquellos no fueran exactamente así, ni estos sucedieran de la manera en que son contados en la novela.

SE PARECE A...

Darle infinitas oportunidades al pasado: infinitas, porque cada retorno a lo que fue historia en su momento –mientras se daba, cuando aún era vida real– supone una reinterpretación, siempre subjetiva, titubeante, y al mismo tiempo fiel, esencialmente fiel, si es que es honesta. Y cada relectura, al mismo tiempo, se ocupará de revisar de nuevo ese mismo suceso, y extraerá conclusiones que una vez más volverán a ser ciertas –por qué no todas ellas– y a la vez indecisas.

DISFRUTA LEYENDO

Manuel MUJICA LAINEZ: *Bomarzo*

En el mismo año en que Cortázar publicó *Rayuela*, otro argentino, Mujica Láinez, deslumbró al mundo con esta

impresionante novela protagonizada por el jorobado duque de Bomarzo, un personaje histórico del que aún se conserva en Italia, a las afueras de Roma, un jardín poblado de estatuas monstruosas y edificaciones deformes. Si aún no la has leído, no te la pierdas.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato sobre un suceso histórico que te interese de manera particular y comienza la tarea documentándote en profundidad sobre el mismo: el tiempo y las circunstancias sociales y políticas, los espacios, los caracteres de los personajes, los acontecimientos... Después, recrea la historia literariamente, a tu manera, pero sin faltar a la esencia verdadera de los sucesos. Procura tomar como protagonista a uno de los personajes históricos cuyo papel, en el ámbito de la historia oficial, sea secundario. Los protagonistas oficiales de la historia (reyes, caudillos, faraones) son siempre más difíciles de manejar narrativamente que sus ayudas de cámara, lugartenientes o consejeros anónimos.

BIBLIOGRAFÍA

Georges DUBY: *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991

Diez tomos dedicados a la historia que no cuentan los libros de historia: decoración, utensilios, modas, gastronomía, costumbres, vestidos, rituales, festejos e instrumentos de trabajo en la vida cotidiana desde el Imperio Romano y la antigüedad tardía hasta la Europa feudal, los cambios del

siglo XVI al XVIII, la sociedad burguesa y el siglo XX. Una documentación imprescindible para todo aquel que quiera escribir una novela histórica.

RESUMEN

1. La novela histórica persigue la reconstrucción veraz de los hechos, los ambientes y los personajes que protagonizaron los acontecimientos en épocas referidas, pero no vividas por el autor.

2. Investigar, documentarse y cotejar las distintas versiones serán ejercicios primordiales en la planificación de la novela histórica que pretendas escribir.

3. En las bibliotecas, los archivos y las hemerotecas se guardan los materiales que necesitas para construir una novela histórica.

Concédele a la historia su papel de otorgar verosimilitud al relato, pero

4. nunca dejes de conferirle un valor literario capaz de revivir la época pasada con todo lujo de detalles.

El *nuevo periodismo* y las *novelas de no-ficción* han asumido su compromiso con la historia y la literatura al producir textos de gran

5. riqueza narrativa que no descuidan, por ningún motivo, las exactitudes y precisiones sobre los hechos ocurridos.

39 Las memorias autobiográficas

También en las memorias autobiográficas, como en el diario íntimo, el narrador cuenta su propia historia y se erige en protagonista, pero en el diario personal el escritor está sometido a los avatares del presente, sin conocer lo que sucederá en el futuro, y anota minuciosamente las fechas exactas en las que transcurre su historia; en cambio, en las memorias, el autor está alejado en el tiempo, y aunque esté hablando de sí mismo en sentido biológico, ya no es el mismo en el aspecto psicológico. Si el redactor de las memorias es un anciano que recuerda su juventud, se planteará un conflicto entre sus dos *yo*es alejados en el tiempo: uno es el anciano que escribe, pasivo y memorioso, que resume algunos episodios del joven al tiempo que hace reflexiones filosóficas, como hace Ernesto Sábato en *La resistencia*, y otro es del que se habla, joven, activo y experimentador, cuyas acciones, por lo general, atrapan más el interés del lector que las reflexiones del viejo. Al escribir unas memorias autobiográficas debes pensar en los puntos

de giro de tu vida: los acontecimientos que marcaron un cambio de rumbo en tu existencia (traslados de residencia, estudios, trabajos, amor, muertes, nacimientos o descubrimientos interiores).

José Luis Calvo Carrilla dice en *Acercarse a la literatura*: «No están demasiado claros los límites entre la autobiografía y las memorias, si bien estas últimas atienden más a las circunstancias exteriores y a la airosa participación del ‘yo’ en una determinada época o período histórico, mientras que la autobiografía reconstruye la historia del ‘yo’ como un todo unitario desde los primeros momentos de su existencia. Podemos encontrar elementos autobiográficos en una novela, un poema o una obra teatral.»

La biografía es una historia real de la vida de una persona escrita por otra. En la autobiografía es el propio autor el que escribe su historia. En ambos casos se utilizan las técnicas narrativas propias de la ficción: caracterización de los personajes, argumento, conflictos, tono narrativo y punto de vista. Lo habitual es que la autobiografía se escriba en primera persona, y la biografía, en tercera, pero se admite la licencia de romper ambas convenciones (*Memorias de Adriano*, de M. Yourcenar, o *La educación de Henry Adams*, de Henry Adams). Un biógrafo o autobiógrafo debe no solo decir la verdad, sino además hacer creíble esa verdad, interesar al lector en la narración y crear vida en las páginas que escribe. Para ello, en ocasiones, deberá aportar detalles,

utilizar retrospectivas e incorporar personajes secundarios útiles para construir escenas de intensidad y viveza. Si inventa algunos detalles no determinantes para la historia, pero que definen al personaje, estará tejiendo una trama en la que la ficción y lo real se entrelazan a lo largo de la historia. John Gardner dice en *El arte de la ficción*: «Que un relato sea verdad, por supuesto, no descarga al novelista de la responsabilidad que tiene a la hora de hacer que tanto los personajes como los acontecimientos sean convincentes. [...] Si hace su trabajo de mala manera, el lector no se deja convencer ni siquiera cuando el escritor le narra acontecimientos que de hecho ha presenciado como testigo en la vida real.» El tono en el que se narra (crítico, distante, antagonista o reverencial) debe mantenerse a lo largo de la redacción de la biografía por pura consistencia narrativa. Y, al igual que sucede con las novelas históricas, la investigación y documentación es un trabajo imprescindible antes de emprender la redacción de la historia biográfica. La recopilación de datos es básica incluso en la autobiografía: deberías abrir una carpeta donde almacenar certificados de nacimiento, libro de escolaridad, expedientes académicos, cartas, fotografías, currículos, invitaciones de boda, diarios, un árbol genealógico, recortes de revistas, pasaportes, contratos, demandas, empadronamientos y entrevistas. Aunque la autobiografía es uno de los géneros que con más frecuencia utilizan los escritores primerizos, son muchos los

autores que, con razón, nos advierten del doble peligro de este género: por un lado, el relato autobiográfico suele tener poco interés argumental para los lectores, a no ser que el autor haya experimentado una vida verdaderamente azarosa, lo cual no es corriente, y por otro, la excesiva cercanía de la historia y de sus personajes (de los cuales se pretende hablar con fidelidad histórica) deja al autor maniatado, incapaz de manejar esos materiales narrativos adecuadamente para que se conviertan en un relato vivo, con ritmo y capaz de atrapar al lector.

Toda autobiografía es necesariamente falsa, aunque no sea ese el objetivo del escritor. La inevitable selección de los momentos de la vida, el tono y la caracterización no pueden ser sino subjetivos. Según George Bernard Shaw: «Las autobiografías son mentiras deliberadas. Ningún hombre es lo suficientemente malo para decir la verdad acerca de sí mismo, de su familia, de sus amigos y de sus colegas.» ¿Qué se quiere contar en unas memorias o en una biografía, la descripción de los hechos externos o la esencia de la persona? Porque las leyes de credibilidad, visibilidad, continuidad y construcción no siempre son las mismas en la literatura y en la realidad. Por ello, y porque, como afirmaba Borges, cualquier novela de más de 150 páginas es inexorablemente autobiográfica, son muchos los escritores que prefieren acercarse a las memorias a través de novelas autobiográficas, construidas sobre la ficción, sobre mentiras,

pero que intentan captar la esencia de la personalidad del autor (*Historia de mi vida*, de George Sand; *Primera memoria*, de Ana María Matute; *Coto vedado*, de Juan Goytisolo); o bien escribir una novela de la que nunca se dice que sea otra cosa diferente a la ficción pura, pero en la que cualquier lector puede encontrar rastros evidentes de autobiografía (*Demian*, de Hermann Hesse; *Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes; *Historia de un idiota contada por él mismo*, de Félix de Azúa). A fin de cuentas, los lectores, con sobrados motivos la mayoría de las veces, sospechan que en las autobiografías el autor miente con frecuencia, y que en las novelas de ficción el autor presta mil y un episodios autobiográficos a los personajes (juicio, este último, que ningún autor de ficción se atreve a desmentir). George Duhamel afirmaba: «Cuando un hombre escribe sus memorias, los comentaristas se obstinan en demostrar que aquellas memorias no son verídicas y que el autor da una idea trucada de sí mismo. Pero si escribís una novela, todo el mundo os reconocerá a través del protagonista. Sobre todo, si tu héroe es antipático o vicioso, la gente dirá: ‘Es su retrato’. Pero si el héroe es de la especie heroica, la gente dirá: ‘¿De dónde saca sus personajes?’ Esto quiere decir sencillamente que ningún hombre cree en otro hombre.»

Podríamos diferenciar tres tipos de novelas autobiográficas:

Las presuntamente auténticas, que intentan ser una fotocopia de la vida real del escritor (otro asunto será si se consigue o no).

Las parcialmente verdaderas, en las que el autor parte de algunos hechos sucedidos en su vida entrelazados con elementos de ficción.

Las completamente ficticias, en las que los hechos y personajes son inventados, pero en donde las experiencias emocionales e intelectuales son auténticas.

UNA SUGERENCIA

Hojea el álbum familiar. Encontrarás allí fotografías de tus antepasados, de algunos a quienes conociste solo por los relatos de quienes les sobrevivieron. A otros de tus familiares tuviste la oportunidad de vivirlos y escucharlos. Y también te verás a ti mismo, desde pequeño, casi irreconocible, en situaciones prácticamente olvidadas. Allí

habrá muchas ideas para cuando decidas escribir sobre tus experiencias. Procura no conformarte con tu propia contemplación narcisista; trata de no ser tú y solo tú la única finalidad de tu esfuerzo, de tu escritura, de tu memoria: tu mirada –también en los recuerdos que solo están en ti– es un filtro entre el mundo y las otras personas.

CON VOZ PROPIA

No debe uno escribir de lo que ha vivido, sino de lo que ha experimentado. Si uno escribe sus vivencias, se erige en protagonista; en cambio, cuando se escribe sobre experiencias, el escritor se transforma en medio, aglutinante o sintetizador de una sensibilidad que atañe a otros. Este no es un libro de recuerdos de infancia. Tampoco es un acopio de nostalgias y melancolías. Quiero dejar claro que este es un estudio del tiempo, la historia de una herida, la memoria de un paraíso o de una patria donde reinaban unos determinados sonidos, sabores, caricias o sensaciones, que todas juntas formaban una sola unidad con la naturaleza y que a todos nos unificaban con ella porque a todos nos pertenecían.

Manuel VICENT: *Contra paraíso*

EJEMPLO

Las imágenes [de un documental sobre los campos de concentración nazis], en efecto, aun cuando mostraban el horror desnudo, la decadencia física, la labor de la muerte, eran mudas. No sólo porque habían sido rodadas, según los

medios de la época, sin toma de sonido directa. Mudas sobre todo porque no expresaban nada preciso sobre la realidad mostrada, porque sólo daban a entender retazos mínimos de ella, mensajes confusos. Se tendría que haber trabajado la película a fondo, en su propia materia filmica, que detener a veces su desarrollo; que fijar la imagen para agrandar unos detalles determinados; que reanudar la proyección en cámara lenta, en unos casos, que acelerar el ritmo en otros momentos. [...]

En resumen, se tendría que haber tratado la realidad documental como una materia de ficción.

Jorge SEMPRÚN: *La escritura o la vida*

CLAVES DE LECTURA

En *La escritura o la vida*, Semprún vuelve sobre sus experiencias del horror del campo de concentración de Buchenwald, donde estuvo internado hasta 1945. Esta obra no es solo un testimonio verídico: es también un alegato a la memoria como necesidad. Semprún rememora su asistencia a la proyección, en el cine de Locarno, de un noticiero que recogía el descubrimiento, unos meses antes, de los campos de concentración nazis por parte del ejército de los aliados. El autor presenció en la pantalla el discurrir de unas imágenes que él no solo había visto, sino que había vivido, y estas se le hacían ajenas al volverse objetivas en la pantalla. Él se volvía espectador de su propia vida, y se libraba, también así, de las incertidumbres desgarradoras de

su propia memoria. Como si el contenido de ficción que es inherente a toda imagen cinematográfica, aunque sea puramente documental, lastrara con un peso de realidad incontestable sus recuerdos más íntimos. De esta manera, Semprún explica que él sentía cómo, por un lado, se le desposeía de esos recuerdos y, al mismo tiempo, cómo su realidad se confirmaba.

SE PARECE A...

Refugiarse durante dos horas en el cuarto de baño, en ese espacio íntimo en el que te desnudas y en el que te miras sin tapujos frente al espejo para inspeccionarte y reconocerte; donde limpias tu cuerpo con esmero y te despojas de lo que ya no te pertenece; donde lavas tus ideas con champú y tus palabras con dentífrico. Dejas que el agua sea como el tiempo y sales de allí confesado, expiadas tus culpas, listo para una nueva vida.

DISFRUTA LEYENDO

Marguerite YOURCENAR: *Memorias de Adriano*

El emperador romano escribe sus memorias a través de la mano de Yourcenar. Una novela histórica pero de ficción, muy documentada, escrita en primera persona, que supuso la consagración definitiva para su autora, y una obra de referencia indispensable para cualquier amante de la novela histórica o, ampliando el espectro, para cualquier amante de la mejor literatura.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato sobre tu pasado. Selecciona un suceso que ahora –precisamente porque ya ha pasado un tiempo– seas capaz de observar de frente y con claridad. Escoge una experiencia que consideres digna de ser contada, algo que valga la pena reelaborar literariamente, aunque la cuentes ciñéndote a tu memoria de lo sucedido. Ten en cuenta que tus propios recuerdos también son selectivos e infieles, a menudo; y que tu *yo* de ahora es psicológicamente distinto al de entonces, que hay una distancia y se produce un desdoblamiento, en el que es muy posible que haya cierta tensión, e incluso choques, entre esas dos visiones ahora separadas.

BIBLIOGRAFÍA

Abelardo CASTILLO: *Ser escritor*, Buenos Aires, Perfil, 1997

Abelardo Castillo, habla en pequeñas píldoras, casi microcuentos, sobre el oficio de escribir, la crítica, la vocación, los grandes maestros y los falsos gurúes, los talleres literarios, la ética y el compromiso literario. Entre sus reflexiones nunca deja de dar consejos directos a los escritores que se inician: trucos de oficio de alguien que lleva años en la docencia y la escritura.

RESUMEN

Las memorias son la escritura del recuerdo, de la nostalgia, de la capacidad evocadora de un autor.

1. Son sus impresiones de vida, en las que se palpa, mejor que en ningún otro escrito, su ansia de posteridad. Un escritor no vive para el olvido, y siempre querrá posar para la historia.

Al escribir sus memorias o autobiografías, los autores dan testimonio de su vida, pero también

2. de su época, de los cambios políticos, económicos y sociales a los que se vieron expuestos como parte de un colectivo humano.

Recuerda que la memoria personal también es selectiva y casi siempre anecdótica. Evita relatar una sucesión de anécdotas. Ve más allá

3. de esa inercia: describe lo que experimentaste, reflexiona, busca

alternativas a las *sinsalidas* de tu propia vida.

4. Cuando te atrevas a escribir tus memorias o autobiografía, no olvides a Casanova, que decía: «Si no has realizado cosas dignas de escribir, escribe, por lo menos, cosas dignas de leerse.»

40 La escritura experimental

La escritura tiene reglas, como la música, la pintura o la arquitectura. Pero las reglas se hacen para poder romperlas, lo contrario sería estar eternamente creando bajo unos mismos presupuestos. El problema está en cuáles, cuándo y cómo romperlas. Todos los escritores tienen algo de exploradores y en algún momento de su vida han intentado rebasar los límites, traspasar las fronteras e investigar en otros mundos desconocidos. Experimentar y ser el primero que hizo algo que otros imitarán es muy tentador. Está cercano a la gloria literaria y, de algún modo, es una de las obligaciones de los escritores.

Pero para romper las reglas, dinamitar las fronteras y expandir el universo literario, primero hay que conocerlo. Es frecuente que muchos autores primerizos descubran la pólvora: que escriban algo pensando que es nuevo novísimo, sin saber que cincuenta, cien y hasta quinientos años antes sus antepasados ya lo hicieron del derecho y del revés. Es como enterarse, a estas alturas, de que existe la

retrospección, que es posible usar el tiempo presente para sucesos del pasado, o que distintas primeras personas pueden alternarse para hilar una narración. Si ese descubrimiento es todo el mérito de lo escrito, habremos avanzado muy poco (por decirlo de un modo generoso). En muchas ocasiones, el deseo de experimentar surge de una inseguridad en la propia escritura. Parece que el autor piensa: «Si lo que escribo no puede ser valorado positivamente por su calidad, que al menos lo sea por su novedad.» Esa postura implica una doble descalificación: hacia los escritores previos, incapaces de descubrir la luna, y hacia uno mismo, por no creerse capacitado para escribir historias consistentes en sí mismas, al margen de su innovación formal.

Anderson Imbert (*Teoría y técnica del cuento*) advierte: «Muchos de los cuentistas contemporáneos, en su afán experimental, han roto con casi todas las estructuras narrativas, pero es evidente que aun en los casos más extremos, además de ese mínimo de coherencia sin el cual la obra sería ilegible, hay una forma: ésa, precisamente, contra la que escriben. [...] La disolución del narrador, de los personajes, de la trama, del orden tempoespacial, de la gramática, etc., tiene sentido solamente si pensamos en los cuentos indisolubles. Los experimentos experimentan con el poder de resistencia de los materiales narrativos. Paradójicamente, la negación de la historia solo vale para

quienes tienen una educación literaria basada en la historia.» La ruptura de las normas puede surgir en el mismo proceso de la escritura, si el autor es no una persona, sino un colectivo, como en el juego creativo de los surrealistas franceses conocido como «los cadáveres exquisitos»: varias personas van escribiendo una historia, de modo sucesivo, sin conocer apenas nada más que la frase precedente a la que tendrán que escribir. El resultado suele ser caótico, pero en algunos casos con hallazgos sorprendentes.

El propio Flaubert, en una carta dirigida a su amante Louise Colet, el 16 de enero de 1852, decía: «Lo que me gustaría hacer es escribir un libro que no tratara de nada. Un libro que no hiciera referencia a nada que estuviera fuera de él mismo, que se sustentara por sí mismo, por la fuerza interior de su estilo. Igual que la Tierra se mantiene en el espacio, sin apoyo alguno. Un libro que apenas tuviera tema o, por lo menos, que este fuera escasamente perceptible, si ello fuera posible.» Sin saberlo, Flaubert se estaba adelantando un siglo a los deconstructivistas y a la metaliteratura en estado puro.

El beso de la mujer araña, de Manuel Puig, es una novela sin narrador. Esa función recae en el lector (por insólito que esto resulte). Para hacer esto, Puig presenta a lo largo de la novela los materiales primarios con los que se debería construir la trama: monólogos interiores, informes policiales, diálogos sin acotaciones y textos científicos. No hay ningún

narrador (ni externo ni interno) que los hile o los narre, ni siquiera que actúe como tránsito de unos textos a otros. Deberá ser el lector el que construya en su mente el hilo de la historia que nos ofrece Puig. Podría parecer que este es un caso extremo de objetivismo, puesto que el narrador está no ya distante, sino ausente, pero la sola selección de los textos y su secuencia ya significan una toma de postura. No existen narradores (o no-narradores) objetivos, tal y como advierte Saramago.

A veces, la experimentación está en el tiempo de la novela. En *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, escrita a principios del siglo XIX, el tiempo se trastoca y entra en una espiral casi circular, donde el protagonista nunca consigue atravesar Sierra Morena, porque cada vez que se queda dormido, despierta a la mañana siguiente bajo la sombra de dos ahorcados. Otros modos de experimentación son de tipo lingüístico, como es el caso de *Finnegans Wake*, de Joyce, donde existe una invención permanente del lenguaje. O desde el punto de vista del narrador, no ya alterno entre varias primeras personas, como en la novela multiperspectivista (*Hablando del asunto*, de Julian Barnes), sino hasta el cambio de punto de vista del narrador en una misma frase de modo constante (*La escala de los mapas*, de Belén Gopegui).

La experimentación usualmente tiene que ver con la estructura narrativa: las coordenadas espaciotemporales, el

ordenamiento de la trama o la ruptura del género. *Rayuela*, de Cortázar, se ha considerado como una antinovela, con sus capítulos desordenados y una invitación al lector a leer el libro con dos secuencias. En otra de sus novelas, *El libro de Manuel*, uno de los protagonistas se llama «el que te dije», desde principio a fin de la novela, y en el mismo libro, Cortázar incorpora fotocopias de artículos de periódico, anuncios y textos fragmentados. También incorpora diminutas líneas de escritura entre renglones para informar al lector de los pensamientos de algún personaje mientras hace o dice algo. La escritura, a diferencia de la pintura, es sucesiva: el lector solo puede seguir un hilo de palabras que van configurando un mundo. Pero en una escena, la mayoría de las veces, suceden varias cosas a un tiempo, y en el mismo instante se entrecruzan voces, olores, luces, pensamientos y actos. La fotografía, la pintura y las artes escénicas pueden jugar con la simultaneidad, pero el lector está sometido a la sucesividad.

Aún hay más posibilidades de experimentación. En *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, el protagonista es el lector («Estás a punto de leer la última novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Recógete. Aleja de ti cualquier idea»), y en cada capítulo hay un cambio radical de estilo en la novela, como si estuvieran escritos por distintos autores. Solo al final el lector descubre, no sin asombro, que el protagonista

es el propio lector. Otra ruptura imaginativa es la que encontramos en la novela juvenil de José María Merino *No soy un libro*, en donde el propio libro dice no ser un libro, físicamente, sino la llave de una puerta.

Y como última recomendación, un apunte del escritor argentino Abelardo Castillo (*Ser escritor*): «La originalidad no consiste en escribir sin puntos ni comas o en contar sucesos que nadie haya podido imaginar, sino en ver la realidad entera desde uno mismo, y que otro sienta: eso es exactamente lo que yo sentía. [...] No intentes ser original ni llamar la atención. Para eso no hace falta escribir cuentos o novelas, basta con salir desnudo a la calle.»

UNA SUGERENCIA

Busca en tu entorno a otras personas que escriban, y que estén dispuestas a la experimentación, al desafío, al juego —a un juego que no tiene por qué ser frívolo—. Retorced el lenguaje, inventad palabras, descuartizad el tiempo, trastocad el espacio. En la búsqueda de la autenticidad literaria no pretendas llegar a la meta sin hacer la carrera, a través de atajos o con trampas. Si te impones el desafío de experimentar, juega limpio: convierte tu exploración en una experiencia lúdica que privilegie el poder de la escritura, derrocha adrenalina creativa, aprende de la técnica y de los buenos competidores que ya ocupan los podios y ostentan los laureles.

CON VOZ PROPIA

Se trataba, según sus propias palabras [las de Sinesio Delgado], de escribir una novela «sin género ni plan determinado», siendo cada capítulo de un autor diferente y dispuestos estos, además, al libérrimo orden fijado por el director, cuyo único criterio consistía en «evitar que unos y otros [autores] puedan ponerse de acuerdo, reservándose la elección del que ha de continuar, hasta el momento preciso de la publicación». De ese modo, sugería Delgado, quedaba garantizado un caos a su entender muy conveniente, porque, enfrentados a tan difícil coyuntura, los distintos escritores se verían obligados a poner en liza sus mejores recursos para salir airoso del trance.

Gonzalo SANTONJA: *La novela revolucionaria de quiosco*
(1905-1939)

EJEMPLO

La Habana aclamaba a Ana, la dama más agarbada, más afamada.

Amaba a Ana Blas, galán asaz cabal, tal amaba Chactas a Atala.

Ya pasaban largas albas para Ana, para Blas; mas nada alcanzaban. Casar trataban, mas hallaban avaras a las hadas, para dar grata andanza a tal plan.

La plaza llamada Armas, daba casa a la dama; Blas la hablaba cada mañana; mas la mamá, llamada Marta Albar, nada alcanzaba. La tal mamá trataba jamás casar a Ana hasta hallar gran galán, casa alta, ancha arca para apañar larga planta,

para agarrar adahalas. ¡Bravas agallas! ¿Mas bastaba tal cábala? Nada ¡ca! ¡nada basta a atajar la llama aflamada!

Ana alcanzaba la cama al aclarar; Blas la hallaba ya parada a la bajada. Las gradas callaban las alharacas adaptadas a almas tan abrazadas. Allá, halagadas faz a faz, pactaban hasta la parca amar Blas a Ana, Ana a Blas. ¡Ah! ¡ráfagas claras bajadas a las almas arrastradas a amar! Gratas pasan para apalambrarlas más, para clavar la azagaya al alma. ¡Ya nada habrá capaz arrancarla!

Rubén DARÍO: *Amar hasta fracasar (Trazada para la A)*

CLAVES DE LECTURA

El lenguaje siempre ha sido y será el principal recurso de los juegos de ingenio. Hay juegos por adicción y por sustracción. Los lipogramas, textos en los que hay una ausencia premeditada de una letra del alfabeto, forman relatos y hasta novelas completas escritas sin una de las vocales, se practicaban ya en el siglo VI antes de Cristo. El ejemplo más conocido en España es el de Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1662): *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares (Y nuevo artificio de escrevir prosas y versos sin una de las cinco lettras vocales excluyendo Vocal diferente en cada Novela)*. Este artificio llega a su máxima rigurosidad cuando el autor se obliga a escribir omitiendo cuatro vocales, como en este extraño cuento de Rubén Darío.

SE PARECE A...

La música de fusión, que da lugar a sonidos en los que se incorporan distintos géneros y ritmos: el latin jazz, el rap (funk + rock duro), el ska (soul + calipso), entre muchos otros. Puede haber distorsión de los sonidos y de las voces a través de ordenador, instrumentos excéntricos, fragmentos «pegados» a lo largo de la melodía, o que forman por sí mismos la melodía (como en las últimas composiciones de Manu Chao), pero al final habrá música, a pesar de las protestas de oídos muy refinados.

DISFRUTA LEYENDO

Jan POTOCKI: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*

A comienzos del siglo XIX, el conde polaco Jan Potocki escribió esta novela, que no deja de asombrar a los lectores por los juegos temporales que se suceden. Cuesta imaginar que hace casi doscientos años se pudiera escribir una historia con una estructura tan compleja y arriesgada. Novela inclasificable, donde se mezcla lo fantástico, el terror, la cábala y la hechicería.

PONTE A ESCRIBIR

Un plan para una novela colectiva. Escoge el tema, selecciona a los autores, establece criterios –formales, ideológicos...–, y ten en cuenta que solo tú conocerás el esqueleto de la obra, es decir, que todos los autores deberéis trabajar de manera aislada, sin contacto alguno con los demás, una vez que se haya fijado qué parte corresponde a cada cual. Empieza por planificar cómo sería la novela

colectiva que quisieras elaborar, y si cuentas con personas que estén dispuestas a embarcarse en la aventura, lánzate a la escritura colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

Màrius SERRA: *Verbalia*, Barcelona, Península, 2000

El autor de este excelente estudio sobre los juegos de palabras e ingenio literario se define a sí mismo como *enigmista y ludolingüista*. Un recorrido, bien documentado, por los anagramas, acrósticos, palíndromos, heterogramas, logogrifos, lipogramas, tautogramas, calambures o criptogramas: un estudio profundo sobre un universo verbal tan desconocido como divertido.

RESUMEN

Las estructuras y técnicas tradicionales de la escritura no constituyen una camisa de fuerza.

1. Puedes explorar nuevas posibilidades de expresión literaria siempre que tengan un sólido fundamento.

Inténtalo realizando un cruce entre varios géneros, expande los

espectros espaciotemporales dentro
2. de la narración, crea nuevos lenguajes, busca compañeros de juego y persuade al lector con propuestas inteligentes, no con lo descabellado.

Eleva la tradición literaria por medio del mismo tono del narrador, de los
3. nombres de lugares y personas, de la forma auténtica de expresarse de tus personajes.

En la experimentación, con más
4. frecuencia de lo que piensas, hay lugares comunes y estereotipos: huye de ellos como de los chistes fáciles.

Rompe las normas, pero no todas a la
5. vez, a no ser que quieras que nadie, ni tú mismo, entienda lo que escribes.

41 Los microgéneros

Los microcuentos

Relatos microscópicos, ultrabreves o microcuentos son aquellos que caben en una página. Son pequeños relámpagos de lucidez que invitan a la reflexión; y obedecen la ley narrativa que dictó el teórico Tzvetan Todorov: «Todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos.» En todas las literaturas existen microgéneros literarios: los *haikus* japoneses, las greguerías españolas, el cuento popular brevísimo, el chiste, la anécdota, la fábula, la parábola, el *koán* zen, los relatos sufíes, las tradiciones hasídicas...

Se podrían escribir, y se han escrito, libros enteros sobre el miedo a la libertad. Pero a veces basta con una imagen poderosa, como la que dibuja Galeano en *El miedo*, para definirlo con claridad: «Una mañana nos regalaron un conejo de Indias. Llegó a casa enjaulado. Al mediodía, le abrí la puerta de la jaula. Volví a casa al anochecer y lo encontré tal y como lo había dejado: jaula adentro, pegado a los barrotes, temblando del susto de la libertad.»

La genialidad del escritor radica, por un lado, en la

observación detenida de lo que sucede a su alrededor, y por otro, en la capacidad de trascender la escena, trasponerla, buscar asociaciones con otras realidades y transmitírselo al lector. Escribir no es fantasear inagotablemente, sino ver más allá de los objetos y las personas y descubrir los mundos ocultos que no son visibles a simple vista. Como diría Paul Éluard: «Hay otros mundos, pero están en este.» Al igual que en los relatos extensos, un microcuento, por pequeño que sea, ha de contar al menos dos historias: una es muy visible, y la otra es una reflexión que corre paralela en otro punto de la realidad.

Augusto Monterroso escribió el microcuento más conocido de la literatura, *El dinosaurio*, que dice: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.» Con solo esas siete palabras, Monterroso cuenta una historia, rompe la frontera entre el sueño y la realidad, y nos hace imaginar mil posibilidades. Podremos escribir lo que sucedió antes, o lo que tal vez pasaría después, pero ya estará dicho todo en esa frase.

Recuerda que, según Poe, las características y ventajas fundamentales del relato son: brevedad, economía, intensidad, unidad de efecto y desenlace imprevisto. Pero el microcuento no solo puede leerse, como decía Poe, en una sentada, sino que puede hacerse en su totalidad de una mirada, casi de un vistazo. En los microcuentos es donde con mayor nitidez se puede observar la ley narrativa de

Tzvetan Todorov citada anteriormente. Se trata de contar dos historias por el precio de una, como sucede, a otro nivel, con las metáforas, con los símbolos bisémicos analizados por Carlos Bousoño, o con las funciones denotativas y connotativas del lenguaje. En un microcuento hay una sola imagen (de doble registro) que actúa como metáfora de situación. Una de las siete leyes herméticas de Hermes Trismegisto, la de la correspondencia, dice que lo que está arriba es como lo que está abajo, y del mismo modo, lo pequeño no es sino un reflejo de lo grande. La literatura es el territorio de la pluralidad de significados, de la evocación y la metáfora.

Para escribir un relato ultrabreve basta con una simple anécdota cotidiana que refleje un aspecto singular del carácter de alguien, o una cualidad especial, o una contradicción aparente, o un sinsentido que esconde una lógica irrefutable. No hay que buscar fuera lo insólito y lo sorprendente: en la rutina de lo cotidiano (el microcosmos) hay destellos que reflejan el universo entero (el macrocosmos); solo hace falta observarlo con atención.

En la literatura hispanoamericana contemporánea podemos encontrar una buena cantidad de autores que han trabajado el microcuento: Eduardo Galeano, Augusto Monterroso, Mario Benedetti, Javier Villafañe, Claribel Alegría o Julio Cortázar. Entre los españoles, Ana María Matute, Max Aub, Pere Calders, Quim Monzó y Javier Tomeo, entre otros.

Los mejores escritores hacen más correcciones «quitando» que «añadiendo» texto. A un microcuento se llega eliminando las palabras innecesarias de un cuento algo más largo. La unidad básica de estos textos mínimos es la página. Poe nos advierte que los cuentos no deben ser ni muy cortos ni muy largos: «La brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud». Desde luego, no se trata de ganar ningún campeonato, porque hasta el mismo Borges se pone en guardia contra la «charlatanería de la brevedad.» Y no olvides que en todo relato, incluidos los microcuentos, hay dos historias: la visible y la invisible.

Las greguerías

He aquí cómo la define su propio creador, Ramón Gómez de la Serna: «La greguería es lo más casual del pensamiento», «lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas», «la greguería no consiste más que en un matiz entre los matices», o en «el atrevimiento a definir lo indefinible o a capturar lo pasajero». La greguería, en fin, «es lo único que no nos pone tristes, cabezones, pesarosos y tumefactos al escribirla porque su autor juega mientras la compone y tira su cabeza a lo alto, y después la recoge».

En el fondo, la greguería viene a ser una asociación ingeniosa de ideas que unas veces nos hace pensar en la metáfora y otras en el concepto: de ahí su aire barroco. En

ocasiones se acerca a la imagen lírica, pero lo más frecuente es la cabriola irónica, la observación irracional o caprichosa, la divertida y sutil ocurrencia provocada por cualquier detalle insignificante, ya que, como dice Gómez de la Serna, «las cosas pequeñas tienen valor de cosas grandes y merecen la fijeza del escritor». «Las cosas apelmazadas y trascendentales deben desaparecer, comprendida entre ellas la máxima... A la máxima es a lo que menos se quiere parecer la greguería.» Todavía podrían señalarse otros rasgos: su sentido estilizador de la realidad; el aspirar a ser una explicación ingenua, infantil, de las cosas; o su tono juguetón y optimista.

La greguería no es, aunque a veces se acerque peligrosamente a esas fronteras, un chiste ni un aforismo. Son muchos los amantes y también los detractores de la greguería, y tal vez el rechazo provenga de un excesivo carácter afirmativo y totalizador de las greguerías. Suenan a humoradas a veces un poco «chulescas», quizá demasiado redondas o rotundas, como verdades universales de sobremesa que no pueden ser discutidas. El uso del tiempo presente con valor de definición universal, así como la firmeza y la autonomía de la greguería, no son ajenos a esta percepción de «engreimiento» que a veces las envuelve.

Al ejercitarnos en el arte de la greguería estamos fijando nuestra atención en elementos pequeños, cotidianos y usuales; pero nos obligamos a mirarlos con otros ojos,

desde otro ángulo desde el que nunca los hemos visto. Ese ejercicio de darle una vuelta más a la tuerca, a la imaginación, es la base misma de la escritura.

UNA SUGERENCIA

Decía Borges que por qué extenderse a lo largo de páginas y páginas cuando podía decirse lo mismo en solo unas líneas. Claro que hay ocasiones para todo, y puede ser precisa y hasta apropiada la extensión, muy a menudo. Pero también es cierto que solemos dispersarnos, dilatarnos en aclaraciones innecesarias, irnos y volvemos a ir por las ramas, y entonces parece que no vamos a llegar nunca, incluso hay veces en que nunca llegamos, ciertamente. Practica el sanísimo hábito de la sobriedad expresiva cuando realmente pienses que hay poco que decir, cuando sientas que realmente lo mismo puede decirse con muy pocas palabras; y también –sobre todo– cuando quieras sugerir, incitar, dejar pensar al otro por su cuenta.

CON VOZ PROPIA

¡Cuentos largos! ¡Tan largos! ¡De una página! ¡Ay, el día en que los hombres sepamos todos agrandar una chispa hasta el sol que un hombre les dé concentrado en una chispa; el día en que nos demos cuenta de que nada tiene tamaño, y que, por lo tanto, basta lo suficiente; el día en que comprendamos que nada vale por sus dimensiones; y que un libro puede reducirse a la mano de una hormiga porque puede amplificarlo la idea y hacerlo el universo!

EJEMPLO

La oveja negra

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

La tortuga y Aquiles

Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta.

En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder, pues su contrincante le pisó todo el tiempo los talones.

En efecto, una diezmiltrillonésima de segundo después, como una flecha y maldiciendo a Zenón de Elea, llegó Aquiles.

El espejo que no podía dormir

Había una vez un Espejo de mano que cuando se quedaba solo y nadie se veía en él se sentía de lo peor, como que no existía, y quizá tenía razón; pero los otros espejos se burlaban de él, y cuando por las noches los guardaban en el mismo cajón del tocador dormían a pierna suelta satisfechos,

ajenos a la preocupación del neurótico.

Augusto MONTERROSO: *La oveja negra y demás fábulas*

CLAVES DE LECTURA

Un microcuento puede tratar de una historia imaginada, como la de las ovejas negras que siempre serán ejecutadas en el microcuento de Monterroso. Aunque tal vez no sea tan irreal como parece. ¿Qué ocurriría en el cuento si en lugar de «oveja negra» escribimos «alguien que piensa de modo diferente»? El cuento breve –oral o escrito– se ha cultivado desde la más remota antigüedad en sus diversas formas: refranes, milagros, fábulas, chistes... Se trata de exprimir al máximo la idea, condensar la expresión, elaborar hacia lo hondo mientras se va recortando lo largo. Es preciso creerse a pies juntillas lo que dijo Gracián: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno.»

SE PARECE A...

Los buenos perfumes o el veneno. Como suele decirse, siempre vienen en envases pequeños. Porque contienen eso, solamente la esencia –la palabra lo dice en el caso del perfume–; porque nos llegan concentrados, densos, y una única gota es capaz de contener tanto la vida como la muerte. O a los átomos de uranio, casi invisibles, pero que encierran un inmenso potencial creativo, destructivo, o ambos a la vez (depende del uso).

DISFRUTA LEYENDO

Eduardo GALEANO: *El libro de los abrazos*

El uruguayo Eduardo Galeano está reconocido como uno de los grandes escritores de microcuentos. En esta colección, nos sorprende a cada página con microrrelatos densos, tiernos y enigmáticos, prolongación de su obra máxima, *Memoria del fuego* (en tres tomos: «Los nacimientos», «Las caras y las máscaras» y «El siglo del viento»). La demostración de que buenos y breves, dos veces buenos.

PONTE A ESCRIBIR

Cinco relatos ultracortos. Que quepan todos ellos en dos páginas. Prueba con varios temas, incluso con varios estilos, tonos, puntos de vista y narradores distintos. Recuerda que el microcuento, por corto que sea, tiene que ser autosuficiente. No es un resumen de un cuento, sino un cuento completo, aunque hiperbreve. No debe faltar ni sobrar una sola letra. Son cuentos con lupa, casi metáforas. Para evitar la tentación de escribir chistes malos e incomprensibles, procura que, como mínimo, tengan entre cinco y veinte líneas cada uno.

BIBLIOGRAFÍA

Augusto MONTERROSO: *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona, Anagrama, 1992

El mejor escritor de microcuentos es entrevistado en este pequeño libro (no podía ser de otra manera) por nueve periodistas. En sus respuestas encontraremos al auténtico Monterroso, el que declara: «Cuando se aprende a escribir sin titubeos ya no se tiene nada que decir: nada que valga la

RESUMEN

1. El microcuento no es el resumen de un cuento, sino un cuento en sí mismo, microscópico y certero, reflejo de una realidad condensada.

2. En los microcuentos se comprime el lenguaje, se reduce el número de palabras y al mismo tiempo se expande la realidad y se amplían las posibilidades de significación.

3. La greguería, uno de los más genuinos legados de la narrativa española a la literatura universal, logra su cometido de recoger los impulsos efímeros pero intensos de la vida sin caer en los tópicos ni en la retórica.

En la observación atenta, el escritor
4. se entrena para persuadir y convencer a sus lectores de la realidad de la ficción.

A través del escrutinio de lo esencial, de lo invisible, logra el asombro, la sorpresa y el estado de
5. gracia que persigue quien se sumerge en una historia. «Lo esencial es invisible a los ojos», nos recuerda Saint-Exupéry.

42 El guión de cine

Un guión es una historia escrita para ser contada en imágenes. En el cine, los diálogos están para contar solo lo que no se puede contar a través de las imágenes. Antes de escribir la primera secuencia, debes conocer con detalle el argumento que vas a contar. Para ello es bueno escribir previamente un brevísimo resumen o *story line*, y una sinopsis en la que estén muy claros los puntos de giro.

Como en todas las historias, el argumento de una película tiene planteamiento, nudo y desenlace. Estos tres actos están conectados entre sí por los puntos de giro o de inflexión de la historia. En ellos la historia cambia de rumbo. Un ejemplo clásico de chico-encuentra-chica:

- Planteamiento: Un chico y una chica están solos en la ciudad. Ambos están
- desengañados por sus anteriores fracasos amorosos. Primer punto de giro: se encuentran y se enamoran.

- Nudo: Empiezan una vida en común, se pelean, se reconcilian, proyectan tener un hijo. Segundo punto de giro: a él le diagnostican un cáncer el mismo día en que ella se entera de que está embarazada.
- Desenlace: Él muere y ella decide tener el niño.

Un guión de cine se divide en secuencias. Cuando cambia el espacio, el tiempo o los personajes, cambiamos de secuencia. En cada secuencia (tanto si se compone de un solo plano como si son varios) debemos buscar un contexto o espacio en el que se encadenan los planos que forman esa secuencia: una batalla, una carrera de caballos, una manifestación, la visita a un museo...; y sobre ese escenario ensartamos el contenido, o detalles necesarios para construir la historia, a través del movimiento, gestos, acciones y diálogos de nuestros personajes. Otros elementos temporales que hay que saber dosificar son la retrospección (*flash back*), la anticipación (*foreshadowing*) y el cumplimiento de lo que ha sido previamente anunciado (*pay off*).

Es importante tener siempre presente que el guión es una descripción de situaciones, personajes y comportamientos; y además, que solo sirve aquel guión que se puede poner en escena, puesto que el guión es una preparación para esta, y no una obra en sí mismo. Por principio, todo lo que se escribe se tiene que poder interpretar. En los guiones no hay especificaciones técnicas tales como «plano largo, zoom, fundido, contrapicado, plano americano o travelling». Ese es el guión técnico, y forma parte de la tarea y decisión del director, no del guionista.

Los guiones reales que se usan en el cine tienen una extensión de 90 a 120 páginas. Cada página de guión corresponde aproximadamente a un minuto de película. Así pues, un cortometraje de 15 minutos debe tener alrededor de 15 páginas. De ellas, una cuarta parte corresponde al planteamiento, dos cuartas al nudo y una cuarta al desenlace.

Imagina que entre varios amigos y amigas queréis hacer un cortometraje, y que a ti te han encargado escribir el guión. Puedes hacerlo. Piensa en la historia que quieres contar (la película tiene que estar primero en tu cabeza, luego en el papel, y al final en celuloide). Planifica tu trabajo de modo ordenado: primero escribes el *story line* (no más de cinco líneas). Luego viene la sinopsis, en la cual desarrollas la historia dividida en tres partes (presentación, nudo y desenlace). Una sinopsis de un largometraje suele ocupar

cuatro folios: en el primero está el planteamiento, con el primer punto de giro al final de ese folio; en el segundo y el tercer folio desarrollas el nudo o confrontación, con el segundo punto de giro al final del tercer folio, y en el cuarto narras la resolución o desenlace. A partir de ahí, y no antes, construyes las secuencias en las que se divide cada parte. No más de sesenta o setenta secuencias en total (ya sabes que pueden ser más largas o más cortas). Si puedes estudiar un guión auténtico antes de todo ello, mejor aún (hay muchos publicados).

Las secuencias de un guión tienen una estructura prefijada, a la que debes obedecer:

1. Lo primero que se anota siempre es el número de la secuencia («SEC. 30»), seguido de una indicación de espacio y tiempo («INTERIOR, SALA DE ESTAR – NOCHE»).

Los diálogos van

2.

precedidos por el nombre en mayúsculas del personaje que habla, y se sitúan en el centro de la página, con márgenes más amplios que el resto del texto, tanto a derecha como a izquierda:

«VINCENT:

Está bien. ¿Qué hago ahora?»

3.

Las acotaciones, que marcan los gestos o movimientos de los personajes, son líneas de margen a margen, y

nunca demasiado
extensas:

«*LANCE*
demuestra el
movimiento de
apuñalamiento,
lo que le hace
parecerse a La
Forma matando
a sus víctimas
en Halloween.»

4.

Cada vez que hay un cambio en el espacio o en el tiempo (porque hay un corte, o los personajes salen a la calle, o pasamos de la noche al día), comienza

una nueva secuencia.

Una secuencia puede extenderse a lo largo de cuatro páginas en una conversación animada entre varios personajes, o tener una sola imagen, que se define con apenas dos líneas; por ejemplo:

5.

«SEC. 52. /
EXTERIOR,
CALLEJÓN –
DÍA.

*Butch camina
por el callejón
hasta llegar a*

*otra calle, y
luego mira
discretamente
hacia ella.»*

Jean Aurel (guionista de *La puerta de las Lilas* y *La mujer de al lado*) apunta: «Es mucho más fácil hacer un guión original que una adaptación, pues las cualidades de un libro se deben en gran parte a su escritura, sobre todo las grandes obras. Son difíciles de mejorar; son temas que han encontrado su formato. Adaptar es como hacer una estatua de la *Gioconda*. [...] El buen guión es una quimera. Que sea original es condición indispensable, aunque no totalmente. Lo ‘viejo-nuevo’ y lo ‘nuevo-viejo’ funciona; lo ‘nuevo-nuevo’ y lo ‘viejo-viejo’, no. [...] Un buen guión debe ser paradójico, y esto es lo que tiene en común con el teatro. Edipo podría ser un buen guión: conoce su destino, lo evita hasta lo imposible, y por eso mismo le pasa lo que le pasa. Todo Hitchcock se basa en lo mismo. La paradoja consiste en que la sorpresa oculte una afirmación que después se revele.»

Los guiones de series de televisión tienen la misma estructura, pero cada vez es más frecuente que se escriban en equipo: seis guionistas, dirigidos por un coordinador, se sientan alrededor de una mesa y discuten el argumento de

los capítulos siguientes. El coordinador adjudica los capítulos a cada uno. A veces hay un especialista en diálogos, y un redactor de escaletas que escribe la sinopsis del capítulo que luego se tendrá que desarrollar. En las series (y en los largometrajes) deben existir al menos dos o tres líneas argumentales que se entrecrucen: un conflicto amoroso, otro social, un tercero laboral o familiar.. El guionista Jean Curtelin confiesa: «Primero me paso una semana hablando con el realizador. Después hacemos la estructura de la película entre los dos, secuencia por secuencia; de allí salen cuatro o cinco páginas. Luego me siento solo y escribo de una vez con diálogos (un promedio de dos secuencias al día); nos vemos todos los días, una media hora: él lee, corrige, discutimos.»

UNA SUGERENCIA

Visualiza primero todo lo que escribirás en un guión. Los actores representarán un papel y harán los diálogos, los escenógrafos y luminotécnicos se encargarán de crear los ambientes, el realizador dará las indicaciones, pero los espectadores verán lo que hayas concebido en tu mente. No pierdas de vista que la finalidad es la proyección de la obra ante el público: que todo lo escrito tiene que poder verse, a través de imágenes, en la pantalla o en un escenario. Imagínate cada una de las secuencias en su contexto, los movimientos de los personajes, los tonos de voz, la escenografía, la música. Escribe con la certeza de que la

historia no se agota en sí misma, sino que la puesta en escena será su punto culminante.

CON VOZ PROPIA

Toda forma artística manifiesta un sentido de unidad. Cuando escuchamos una pieza musical, contemplamos una pintura o vemos una película, nos gusta sentirla como algo completo, coherente. Esa cohesión y unidad se adquieren de manera diferente según la manifestación artística de que se trate. [...] El cine también necesita un sentido de unidad y de integración. Los guiones ganan cohesión a través del uso de la anticipación (*foreshadowing*) y el cumplimiento (*pay off*), a través de los motivos recurrentes, de la repetición y de los contrastes.

Linda SEGER: *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*

EJEMPLO

SEC. 30. / INT. SALA DE ESTAR – NOCHE.

MIA yace en el suelo [...]. VINCENT está inclinado sobre ella.

VINCENT:

Está bien. ¿Qué hago ahora?

LANCE:

Bueno, le vas a poner una inyección de adrenalina directamente en el corazón. Pero delante del corazón tienes el músculo pectoral, así que tendrás que atravesárselo. Lo que tienes que hacer es clavar la aguja sobre su corazón

como si la apuñalaras.

LANCE demuestra el movimiento de apuñalamiento [...].

VINCENT:

¿Tengo que apuñalarla?

LANCE:

Si quieres que la aguja penetre hasta su corazón, tienes que hincársela con fuerza. Una vez que lo hayas hecho, aprieta el émbolo.

VINCENT:

¿Qué ocurrirá después de eso?

LANCE:

Yo también tengo curiosidad por saberlo.

VINCENT:

¡Esto no es ninguna broma, hombre!

LANCE:

Se supone que saldrá de esto... (*hace chasquear los dedos*)
... así.

VINCENT levanta la aguja por encima de su cabeza, como si se dispusiera a apuñalar a la mujer. Baja la mirada hacia Mia. MIA se desvanece súbitamente. Pronto no habrá nada que pueda salvarla. VINCENT entrecierra los ojos preparado para hacerlo.

Quentin TARANTINO: *Pulp fiction*

CLAVES DE LECTURA

Toda la secuencia es una mezcla de tensión y caos hasta el delirio. Observa este ejemplo de anticipación de *Pulp fiction*.

En él, los personajes hablan del modo de salvar la vida de Mia, que yace inconsciente, anticipando lo que va suceder en la secuencia siguiente. Todo sucede luego como en este diálogo se ha anunciado. La anticipación puede llegarnos también a través de una pista visual; por ejemplo, esa táctica se emplea cuando la cámara enfoca una pistola que después será utilizada en un crimen. Es fundamental que las expectativas abiertas (*foreshadowing*) vayan resolviéndose (*pay off*) de manera que todo encaje coherentemente.

SE PARECE A...

Un manual de instrucciones, una guía para ver y apreciar con detalle el poder que resulta de la fusión de imágenes y diálogos. Los textos cinematográficos y dramáticos no pueden olvidarse de incluir los detalles acerca de cómo debe usarse cada elemento, o al menos los fundamentales, los que resultan básicos para la puesta en escena de la obra. Habrá que seguir con disciplina cada paso y no omitir los detalles acerca de cómo debe usarse cada elemento.

DISFRUTA LEYENDO

Dashiell HAMMETT: *La llave de cristal*

Una de las grandes novelas de detectives, llevada al cine en 1942 por Stuart Heisler y protagonizada por Brian Donlevy y Veronica Lake. Como siempre, un crimen, una investigación, gánsteres y políticos. Las novelas de Dashiell Hammett (*La maldición de los Dain*, *El halcón maltés*, *Cosecha roja*) forman parte de la mejor colección de historias de género

negro llevadas al cine.

PONTE A ESCRIBIR

Una historia que se pueda recrear en imágenes. No uses nunca la omnisciencia. Piensa que tienes que ver cada secuencia de escenas ante tus ojos antes de escribirla. Numera las secuencias, aclara si son de exterior o interior, noche o día, y escribe los diálogos en el centro de la página con el nombre del personaje que habla en mayúscula, encima de sus palabras. Puedes dar acotaciones de escenario, vestuario, efectos de sonido, música y utilería, pero ya sabes que la acción y el diálogo son lo más importante. ¡Ánimo! Cuando esté todo terminado, pide prestada una cámara de vídeo y trata de llevar tu historia a la pantalla. Así se empieza.

BIBLIOGRAFÍA

Syd FIELD: *El libro del guión*, Madrid, Plot Ediciones, 1998
La crítica especializada ha dicho: «Syd Field es el gurú de los guionistas en ciernes... *El libro del guión* es como su biblia.» «Así de sencillo: el único manual que un aspirante a guionista se puede tomar en serio.» «El profesor de guión más solicitado del mundo.» «Si yo escribiera guiones... llevaría a todas partes a Syd Field en el bolsillo del pantalón.»

RESUMEN

Cuando escribas un guión

cinematográfico o televisivo, original o adaptado de una obra literaria,

1. individual o colectivamente, planifica de manera ordenada la elaboración de un *story line*, una sinopsis y las distintas secuencias argumentales.

El guión sigue las mismas pautas que el relato literario. De una idea principal se desprende un argumento con planteamiento, nudo y desenlace.

2. Los puntos de giro marcan los cambios de rumbo de la historia.

Para aprovechar al máximo la fuerza narrativa de la imagen, describe con detalle los gestos y movimientos de los personajes.

- 3.

Los diálogos no deben reiterar lo que

- el espectador está viendo: Cuentan
4. las historias invisibles, lo que sienten y viven los personajes que habitan en la pantalla.

- La disposición de elementos descriptivos y textos dialogados en el
5. papel, así como el número aproximado de folios, debe ajustarse a las convenciones acordadas para la escritura de guiones.

43 La subliteratura

La subliteratura o paraliteratura es toda literatura degradada y degradante, destinada al consumo de masas, prefabricada con un objetivo básicamente comercial y destinada a satisfacer las aspiraciones insatisfechas del gran público y a manipular los sentimientos humanos. La subliteratura es de mal gusto, y le pasa como a este: todo el mundo sabe lo que es, pero nadie es capaz de definirlo.

La subliteratura está íntimamente emparentada con el *kitsch* (palabra alemana que significa «baratija de bisutería», «imitación artística cursi y de mal gusto»), que empezó a designar las construcciones arquitectónicas cuyas formas repetían las palaciegas de un pasado medieval, renacentista o barroco, con materiales baratos, megalomanía y pésimo gusto. Luego pasó a designar también (en Francia y Alemania) un tipo de literatura sentimental y patriótica, con trama estereotipada y de composición y efectos fáciles. El ejemplo más representativo en España es el de la escritora Corín Tellado, una de las más prolíficas que han existido en la historia de la literatura.

Los límites de dónde comienza y dónde termina la

subliteratura son difusos, con serias variaciones en el tiempo, sobre todo si se atiende únicamente a los cambiantes valores estéticos de cada época. Los romances fueron considerados (si se acepta el anacronismo) como subliteratura en la Edad Media, para consumo de «gentes de baja e servil condición», según el marqués de Santillana; y hasta hace pocos años entraban dentro del mismo concepto las novelas de detectives, la ciencia-ficción, el cómic, la literatura erótica y hasta la infantil. Los críticos, la historia y los lectores terminan por hacer justicia y rescatar las obras que, dentro de estos géneros, deben ser consideradas como literatura en letras mayúsculas.

Sin embargo, y a pesar de la casi indefinición del género, sí se pueden dar algunas notas específicas sobre la subliteratura. Basados en las características que Umberto Eco aplica a la cultura de masas y H. Bloch al *kitsch*, podríamos decir que la subliteratura:

Se dirige a un público lector heterogéneo, al que considera como un receptor pasivo de mensajes, con una estética homogénea, repitiendo esquemas previos, evitando las soluciones originales y eliminando las

- características particulares de cada grupo étnico. Los lectores a los que se dirige no tienen conciencia de pertenencia a ningún grupo social, por lo que no pueden exigir sus derechos, y deben consumir sus productos sin saber qué ideología los soporta.

Es un fenómeno de puro mimetismo de obras del pasado, degradador, ausente de originalidad y capacidad creadora.

- Es reiterativo y esquemático, simplifica y trivializa los temas y técnicas de los grandes autores.

No existen renovaciones estéticas ni de sensibilidad: se limita a homologar el gusto existente de modo conservador. Tiende a provocar emociones vivas, en lugar de

simbolizarlas. La manipulación es inmediata, sin posibilidad de respuesta, retroalimentación o análisis. Es un arte que desfigura la realidad, presentándola no como es, sino como se desea o se teme en un mundo convencional. Al autor no se le exige un buen escrito, sino un texto fácil y «agradable».

Obedece a la ley de la comercialidad. Se ofrece a los lectores únicamente lo que desean, y más allá, con el uso y abuso de la publicidad, se sugiere a los lectores lo que deben desear. Cuando hacen alguna propuesta cultural más avanzada, lo hacen nivelando, simplificando, resumiendo y condensando el mensaje, de forma

que no provoque ningún esfuerzo de digestión por parte de los lectores.

Alienta una visión pasiva y acrítica del mundo. El esfuerzo personal para una nueva experiencia queda desalentado. Se centra únicamente en el presente, entorpeciendo la conciencia histórica. Impone mitos, símbolos y arquetipos de fácil universalidad, reconocibles de inmediato, reduciendo al máximo la individualidad. Para ello, utiliza opiniones comunes, reafirmando lo que ya se sabe, con una acción social conservadora, conformista y oficialista. Su función paternalista adopta formas externas de una cultura popular, pero que no surge desde

abajo, sino que es impuesta desde arriba, desde grandes empresas con puros intereses comerciales.

La crítica estética hacia la subliteratura es actualmente más difícil de mantener que la crítica hacia su función social conservadora, alienante y descerebrada. A fin de cuentas, en la crítica estética subyace siempre una postura arrogante y clasista que menosprecia el gusto («mal gusto» para los críticos) de una gran parte de la población, tachada de inculta, zafia y embrutecida. Edward Shils (*Mass society and its culture*) se pregunta: «¿No será más correcto pensar que la cultura de masas es menos nefasta para las clases inferiores que la existencia lúgubre y difícil que llevaban en las épocas menos evolucionadas?» A lo que Umberto Eco (*Apocalípticos e integrados*) añade: «He aquí la pregunta que generalmente nunca se hacen los que sueñan en un retorno al equilibrio inferior del hombre griego. ¿Qué hombre griego? ¿El esclavo o el meteco, excluidos de los derechos civiles y de la instrucción? ¿Las mujeres o los recién nacidos abandonados en los estercoleros? Los consumidores de la cultura de masas representan hoy los equivalentes modernos de aquello, y nos parece que se los respeta más, aunque sean atiborrados constantemente de vulgares programas de televisión.»

Desde hace algunas décadas, el *kitsch*, lo cursi y los subproductos artísticos en general han servido como materia prima de elaboración para autores genuinos. Andy Warhol y Costus, en pintura; Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante, en literatura, o Pedro Almodóvar, en cine, han bebido del *kitsch*, han hecho una lectura crítica deconstructivista, y lo han devuelto al público en forma de nuevas propuestas estéticas de auténtico valor artístico.

El intrusismo literario

Todo el mundo tiene derecho a escribir y publicar. Partiendo de ese axioma parece imposible designar a nadie como «intruso» en la literatura. Por intrusismo literario nos referimos no a la conculcación de ese derecho, sino a la falsificación de la literatura con fines exclusivamente comerciales. En este apartado entran los futbolistas, modelos, políticos y «famosos» de revistas del corazón que firman libros que jamás han escrito con el único fin de aprovechar la imagen pública en beneficio propio y de la editorial que les propone la publicación. Son autores falsos, que habitualmente no tienen nada que decir (aunque sí mucho que vender) y que no han escrito una sola línea. Para ello acuden a los «negros» literarios, que les escriben el libro, o plagian allá donde fuera necesario. El libro así visto no es un instrumento de evolución y crecimiento interior, sino un puro objeto sin contenido, saturado de obviedades, cotilleos, falsificaciones y estereotipos con un solo objetivo:

aprovechar la indefensión de los lectores para que consuman sin preguntas.

UNA SUGERENCIA

Rebélate contra los contenidos literarios, periodísticos, televisivos y radiofónicos que te parezcan pelmas, tópicos, pedantes, insulsos, intrascendentes... No tienes por qué resignarte a leer, ver y escuchar cuanto caiga en tus manos o reproduzcan los medios de comunicación, ni es imprescindible –¿por qué iba a serlo?– que te empeñes en llegar al final solo porque ya has comenzado. No te sometas, por ignorancia o pereza mental, a lo pernicioso. Si la literatura hace la realidad transparente, ¿por qué consumirla sin un criterio diferenciador? Deshazte de los libros malos, cambia de canal, y abre otra puerta: hay muchas maravillas esperando. Confía en tu buen juicio y en tu capacidad de discernimiento.

CON VOZ PROPIA

La mejor literatura, a diferencia del folletín y del pastiche, no sólo nos enseña a mirar con ojos más atentos hacia la realidad, sino también hacia la propia ficción. [...] La buena literatura está en unos pocos libros, y el mejor cine, en algunas docenas de películas, pero la literatura mala, la tergiversadora, la adormecedora de la conciencia, de la mirada y de la reflexión, está en todas partes, en nuestra manera cotidiana de hablar, en los periódicos, incluso en el modo con que percibimos nuestros propios sentimientos.

EJEMPLO

Fue una linda madrugada del mes de julio de... 1892. Había aún aleteos inefables de luna y bullidos infinitos de estrellas, en la bóveda cerúlea de la inmensidad, cuando el mago o el astrólogo vio entre un corrillo de ópalos, que se derretían en madrigales, surgir el negro triángulo que, luego, otro cercenó por sus lados, con la punta filuda de los vértices, componiendo una extraña estrella. En el cielo, limpio y terso, la ternura languideció. Algunos mundos huyeron con ese trotar de ráfagas con que se dejan los cometas su estela. Y un raro fulgor de fuego y de sangre, puso, luego, sobre la aparición un celaje.

Elías GARCÍA: *Johás, el errante*

CLAVES DE LECTURA

En el prólogo a *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, de Gonzalo Santonja, señala Alfonso Sastre que es una mala solución «el uso de un lenguaje superliterario, constelado de metáforas y transido de citas cultas, por mucha buena voluntad que se ponga en ello, a efectos de “elevar” espiritualmente al lector»; y que también es negativa la caída en el campo del sainete, en la dudosa gracia del casticismo, bajo el pretexto de aproximar la literatura al pueblo.

Elías García era un mítico representante del anarquismo español, condenado a cadena perpetua desde la década de

los años diez del pasado siglo. Como señala Santonja en la obra citada, el estilo de García, «antes que bruñido, resulta empedrado, aunque sea empedrado de palabras infladas, y únicamente le cuadra la etiqueta de lírico si en sustitución del eufemismo libre (‘lírico libre’) colocamos el adjetivo licuado, esto es, derretido». Elías García, en contra de sus lógicas intenciones –las propias de un autor comprometido, especialmente en esas fechas–, acumula cábalas, misterios, citas cultas imposibles de descifrar por el público al que supuestamente se dirige, por los lectores de las clases populares. Había consignas en sus textos, y parece que fue ese el motivo de su éxito entre el público, según señala Santonja; pero estas venían «avaladas por la pretenciosa afectación de un léxico o unas referencias de tremebundas resonancias cultistas».

SE PARECE A...

Salir de la tienda sin haberte probado los pantalones, o probártelos y dejarte convencer de que estás a la última moda aunque te hagan ver deforme, o comprar esa marca de la que todos tus amigos hablan porque el anuncio de la tele es «genial» para ellos, aunque te cueste toda la paga del mes. Puedes tener lo mejor y más cómodo para ti, así como leer buena literatura y apartar lo que escribes del facilismo si haces valer tu opinión con argumentos sólidos o con un «no» enérgico y decidido.

DISFRUTA LEYENDO

Manuel PUIG: *El beso de la mujer araña*

Un homosexual adicto a las películas y un activista político conviven en la celda de una prisión. Dos personalidades contrapuestas que acaban contagiándose mutuamente. Una novela sorprendente por la técnica utilizada y por la perfecta incorporación de la subliteratura, los textos científicos, administrativos y literarios. El narrador, por omisión, es el lector.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato malo. Hazlo adrede, acumulando tópicos, desajustando el tono, con diálogos filosóficos, adjetivos y adverbios saturando el texto, sin movimiento, ni coherencia, ni historia alguna que contar. Salpícalo con reflexiones filosóficas y moralinas innecesarias. Los personajes, si es que existen, procura que sean arquetipos de cartón piedra. Ponte sublime, épico, paternalista, metafísico y engolado. Atrévete a ser cursi. Busca los sinónimos más infrecuentes en el diccionario. Recréate en la autocomplacencia y lo melifluo. Cometer errores a conciencia ayuda después a prevenirlos. Y hasta puede que, al final, el relato no sea tan malo. Lo peor que te puede pasar es que sea mediocre.

BIBLIOGRAFÍA

Antonio MUÑOZ MOLINA: *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998

Vacúnate contra la subliteratura. El miembro más joven de la Real Academia Española, autor de *Beltenebros*, *El invierno*

en Lisboa, *El jinete polaco*, *Plenilunio* y *Sefarad*, es también un crítico certero de la literatura y uno de los mejores constructores de novela. En este libro compila una serie de conferencias y artículos periodísticos en torno a la creación.

RESUMEN

1. Esa compleja relación entre la escritura literaria, como medio de producción de sentido, de configuración de imaginarios simbólicos, y el lector, como receptor y consumidor, constituye el tema de análisis de estudiosos y críticos de la cultura de masas.

2. Los contenidos literarios, definidos como subliteratura y dirigidos a los públicos indiferenciados o insatisfechos, tienen un gran poder de permeabilidad por el *facilismo* disfrazado de seducción que ofrecen.

Lo *kitsch* empalaga, no satisface. Pero su propuesta ha sido el punto de partida de nuevas estéticas que confirman aquello de que «en la variedad está el placer» y de que «entre gustos no hay disgustos».

La subliteratura se puede disfrazar de superliteratura cuando imita el barroquismo y amaneramiento en la expresión escrita, de modo que tras una máscara pretenciosa solo encontramos vacío.

Y ante los intrusos literarios y sus éxitos de ventas, que se amparan en la norma constitucional de la libertad de expresión, tolerancia y olvido.

V. El momento de la escritura

44 Las cuatro fases de la creación

Todas las personas tienen capacidad para desarrollar diferentes actividades. La escritura se nutre de creatividad, y esta está relacionada con la flexibilidad mental. Las personas creativas se caracterizan por ser capaces de cambiar de tácticas y modos de pensar. No nos referimos a posturas éticas, morales o ideológicas, sino a estrategias para solucionar problemas. Unas veces son abiertas y están dispuestas a considerar cualquier posibilidad, otras se dedican a jugar, otras veces son críticos implacables en busca de fallos, y otras, cabezotas y persistentes hasta llegar a un objetivo. Eso marca cuatro tipos de comportamientos sucesivos necesarios para la escritura: el aventurero, el artista, el crítico y el soldado. Hay personas que tienen dificultades en alguna de estas fases. Puede que tengan buenas ideas, pero son incapaces de concretarlas sobre el papel, o puede que no sepan corregir un texto que podría ser bueno, o quizá, una vez terminado, no se atreven nunca a sacarlo del cajón. Pero acerquémonos un poco más

a estos cuatro personajes que conviven bajo una misma piel.

El aventurero

Es el que debe llevar las riendas en el primer momento del proceso creativo, cuando se están buscando nuevas ideas, imaginando proyectos. Si te quedas buscando ideas en los mismos lugares comunes donde todos han estado antes, solo podrás encontrar manantiales agotados, tópicos y yacimientos vacíos. Necesitas lanzarte a la aventura y explorar otros mundos, otros recursos, técnicas, personajes, temas y estructuras. Es el momento de considerar cualquier propuesta, de acumular información, de llenar la mochila de materiales dispersos, sin saber aún cuáles de ellos vas a utilizar y cuáles no. La receptividad es la clave de la aventura. Hay que saber buscar en todas partes: aeropuertos, bibliotecas, islas, carnicerías, desiertos, escuelas o sótanos. Es fácil encontrar tornillos en una ferretería o paisajes en una galería de arte, pero de lo que aquí se trata es de encontrar paisajes en ferreterías y tornillos en galerías de arte.

El aventurero pone en marcha todos los recursos de la creatividad. Todas las posibilidades están abiertas: el argumento, el punto de vista, el tono, los personajes... Déjate sorprender. No te conformes con las primeras ideas: dale dos, tres o más vueltas de tuerca a tu historia. Este es el momento. Cambia de enfoque. Saca la lupa de aumento para descubrir universos en cosas diminutas, y el telescopio para

ir más allá de lo visible. Si una idea te sorprende, probablemente sea buena. El aventurero no debe tener miedo a perderse. Si solo consideras los temas, registros y puntos de vista que te son familiares, no irás muy lejos. El psicólogo Abraham Maslow decía: «Las personas que sólo son buenas con los martillos, creen que todo problema es un clavo.» El momento de la exploración no es el de seleccionar, sino el de mirar en todas direcciones, recopilar, atiborrarse de posibilidades, aun de las más absurdas (sobre todo, de estas). Para ello, no olvides nunca un cuadernito donde ir anotando las ideas que vas teniendo. Apúntalas y sigue buscando. Luego llegará el momento de pasarle las notas al artista.

El artista

A partir de las ideas que aporta el aventurero, el artista crea el texto literario: escribe el primer borrador. Es el momento de tomar decisiones importantes: qué se va a contar exactamente, y quién, cómo, desde dónde, cuándo y para quién se escribe esa historia. Y también el momento de arriesgarse, de ser capaz de encontrar pepitas de oro en los vertederos, de mirar el mundo con ojos de artista —más que una mirada soñadora, es la mirada de Superman, capaz de atravesar las cosas y ver aquello que para los demás permanece oculto—. Es el momento de escribir sin parar, sin dejar un resquicio al bloqueo, de manera espontánea. El artista juega, inventa y pone todos sus sentidos en el

proceso creativo. Casi nunca está conforme con lo primero que se le viene a la mente, sino que da un paso más y observa todo lo que le rodea como si lo viera por primera vez. Es el momento de las asociaciones, de los descubrimientos y de la sorpresa. Hay personas que se resisten negando su capacidad creativa: *yo no tengo imaginación, no sirvo para esto*, cuando la imaginación es justamente una de las cualidades que todos los humanos tenemos, sin excepción, y que, junto a la risa y la capacidad de abstracción, nos diferencian de los animales. Picasso decía: «Todo niño es un artista. El problema reside en seguirlo siendo cuando crecemos.» La imaginación, como la memoria, es una facultad que se ejercita, y que aumenta a medida que la usamos. A la imaginación debe unirse la perspicacia, la capacidad de enredar y desenredar, de ver más allá, de analizar y de asociar. Existen grandes escritores poco imaginativos, y malos escritores con una imaginación desbordante. La calidad literaria depende más de la habilidad para narrar que de la fantasía. Los escritores no brotan bajo las setas con un tercer ojo en la frente y un bolígrafo en la mano. Nadie nace artista: el artista se construye a sí mismo en el ejercicio de la creación.

El crítico

Una vez que la escritura del primer borrador ha terminado, es el momento de mirar lo escrito con ojos críticos: tachar, corregir, añadir, transformar... Es el momento de llamar al

crítico y ponerlo a trabajar. Lo malo es que el crítico suele madrugar más que el artista, y cuando este se sienta a escribir, ya lo tiene allí delante, mirándolo todo con el entrecejo fruncido y protestando a cada línea: *Eso que acabas de escribir es una tontería. ¿Es que no sabes hacer nada mejor? Eres un escritor de pacotilla, un farsante y un inútil.* El crítico interior es, con mucho, el peor enemigo del escritor. Conviene tenerlo muy controlado y encerrarlo con mordaza y bajo llave hasta que le llegue su turno, o de lo contrario boicoteará todas las fases de la creación a fuerza de inmiscuirse allá donde no lo llaman. Pero no conviene asesinarlo, por más ganas que nos entren. Hemingway decía que los escritores debían tener, como una de sus cualidades esenciales, «un detector de estupideces incorporado» que les permitiera eliminar las tonterías. La desinhibición total puede llegar a desterrar al crítico y dejar desprotegido al artista.

El soldado

Ya está terminado y corregido. Falta sacarlo a la luz, presentarlo a concursos literarios, a revistas o a editoriales. Hay que vender el producto, darlo a conocer, publicarlo. No te amilanes: vuelve a encerrar al crítico en el cuarto oscuro y defiende tu trabajo. Siéntete orgulloso de lo que has escrito. Tal vez no sea la mayor maravilla del mundo, pero es tuyo, lo has escrito con todo el esfuerzo, así que haz tuyas las palabras que, a juicio de Luis Landero, tal vez le dijera don

Quijote a Sancho en el episodio de la burla del caballo Clavileño: «Déjales que rían, Sancho; que a nosotros nos queda la gloria de haberlo intentado.»

UNA SUGERENCIA

Deja pasar al menos una noche entre el proceso de escritura y el de revisión. Si es una semana, tanto mejor. Al corregir, hazlo en otro lugar diferente del que utilizaste para escribir ese primer borrador: cambia de mesa, vístete con otras ropas o vete a una cafetería silenciosa. Lee el texto como si no fuera tuyo, sino de un amigo que te ha pedido que se lo revise. Analiza cada uno de los aspectos técnicos que ya conoces: ¿qué tal le sienta esa voz narrativa?, ¿variaría el efecto si empleáramos otra?, ¿los personajes cumplen su cometido, están bien perfilados?; y en cuanto al tiempo, ¿el orden de los acontecimientos es el más adecuado? Revisa también el lenguaje, la exactitud de cada palabra utilizada, el tono que conviene según las intenciones. Recorta, tacha, sustituye y añade cuanto haga falta.

CON VOZ PROPIA

Naturalmente, en algún momento debe intervenir una fase de corrección y revisión. Sin embargo, en cuanto oímos la palabra revisor, inmediatamente pensamos: «Muy bien. He dejado que mi parte creativa se desencadenara. Ahora es el momento de arreglarlo y, racionalmente, volver a poner todo en su lugar.» Y entonces es cuando interviene el revisor, personaje con americana y corbata y un doctorado en

literatura, que lo critica todo y a todos. No. Aquel personaje con la chaqueta de *tweed* es simplemente otro disfraz del yo, que intenta, por todos los medios, asumir el control de lo que hacemos.

Natalie GOLDBERG: *El gozo de escribir*

EJEMPLO

[Primer borrador] EL BAIX PENEDEÈS.

Tradicionalmente, la comarca del Baix Penedès se dedicaba a la agricultura. Al ser durante siglos tierra de paso, los cultivos no abarcaban más que un reducido porcentaje de la superficie cultivable. Así, encontramos en el cartulario de Sant Cugat que, hasta bien entrado el siglo XII, la mayor parte de la comarca estaba constituida por bosques, matorrales, yermos, marismas y cañaverales cerca del mar.

[Texto revisado] EL BAIX PENEDEÈS.

La comarca del Baix Penedès se dedicaba tradicionalmente a la agricultura, aunque, al ser tierra de paso durante siglos, los cultivos no abarcaban más que un reducido porcentaje de la superficie cultivable. Así, encontramos en el cartulario de Sant Cugat que, hasta bien entrado el siglo XII, la mayor parte de la comarca estaba constituida por bosques, matorrales, yermos, marismas y cañaverales marítimos.

Daniel CASSANY: *La cocina de la escritura*

CLAVES DE LECTURA

En este caso se trata de un texto no literario, la revisión se centra en la coherencia lingüística y en el estilo. Por

supuesto, antes de atender a estas matizaciones finales deberemos fijarnos en todos los aspectos técnicos que afectan al relato: si el punto de vista narrativo elegido, la caracterización de los personajes, la creación de los espacios, el ritmo, etc., son los más adecuados. Todos los elementos son importantes, y lo es también el lenguaje; ese último esfuerzo que es la revisión final del texto habrá que hacerlo con cierta distancia, con nuestra visión de lectores. Acerca del primer párrafo, Cassany señala la confusión que puede provocar en el lector el contraste entre la primera frase y el resto del texto. No se trata de una contradicción real, puesto que una comarca puede dedicarse básicamente a la agricultura a pesar de que cultive solo una parte muy pequeña de su terreno; lo que confunde es la conexión entre las dos primeras frases, de manera que es preferible evitarla. Por el bien del estilo, también es mejor evitar que los párrafos comiencen con adverbios terminados en *-mente*, modificación que observamos al pasar al texto segundo.

SE PARECE A...

Hacer la compra semanal. El mercado es una miscelánea que te ofrece una variedad de productos: naturales y elaborados, frescos y congelados, nacionales e importados, con diferentes precios y marcas. Te aventuras entre mostradores y congeladores, comparas ventajas: alimentos sin desnatar y azucarados, o bajos en calorías y edulcorados. Optas por

estos últimos: quieres perder unos kilos y modelar tu cuerpo como un artista. Lees etiquetas, como un crítico, consideras precios y, finalmente, compras lo mejor para ti.

DISFRUTA LEYENDO

Ángeles MASTRETTA: *Mal de amores*

El amor también tiene etapas: se escribe y se corrige con tesón. La escritora mejicana nos cuenta en esta novela costumbrista una larga historia de amor desmesurado en plena revolución de Zapata y Pancho Villa. Las mujeres, las grandes olvidadas de la historia, recuperan la voz y el protagonismo. Emilia Sauri, enamorada de dos hombres, nos enseña que el amor no es tal sin la paciencia.

PONTE A ESCRIBIR

Las peripecias de alguien que, como tú, imagina una novela, la escribe, la corrige y luego la publica. Empieza por buscar en un atlas un paraje lejano y una guía de viajero, con hoteles, restaurantes y leyendas, para crear un personaje de carne y hueso que coma y viva en ese lugar. Ese escritor de tu ficción confía en la técnica, pero no quiere que tanta teoría obstruya su impulso inicial. Se acompleja con las primeras páginas: esto no va a ninguna parte, piensa. Pero no se detiene. Y sigue levantando un muro de hojas escritas contra la desazón inicial. Lo que resulta le sorprende y le anima. Intenta en varios concursos, pero nada. Hasta que un día...

BIBLIOGRAFÍA

José Antonio MARINA: *La selva del lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 2000

El autor de *Elogio y refutación del ingenio* y de *Teoría de la inteligencia creadora* es uno de los filósofos más certeros y prolíficos de los últimos años. En *La selva del lenguaje* analiza el lenguaje en su relación con los sentimientos. «Quisiera hablar no sólo de los lenguajes triunfantes, creadores, comunicativos, sino también de los lenguajes fracasados, de las incomprensiones y malentendidos.»

RESUMEN

Empieza con la fase del aventurero: explora, recopila, curioso, rompe las rutinas, cambia de enfoque, saca la lupa de aumento, abre los ojos y no rechaces a priori ninguna posibilidad.

Conviértete en un niño y arriesga cuanto puedas. Da rienda suelta a tu imaginación e inventa historias y personajes nuevos para que el artista que llevas dentro los convierta en un

cuento o en una novela dignos de leerse.

3. El primer borrador es un diamante en bruto. Hay que pulirlo: corrige sin temor, verifica la técnica, busca el uso adecuado del lenguaje, el tono preciso, la riqueza de imágenes y el placer de la lectura. Para ello, añade, quita y transforma allá donde sea necesario.

4. La publicidad no podrá hacer por tu texto lo que tú no hayas hecho a conciencia. Un buen editor te dará la primera calificación. Pero una vez publicado, será el lector quien te saque del anonimato de los estantes.

45 El primer párrafo

Quizá no haya reglas acerca de cómo empezar una historia, porque hay infinitas maneras adecuadas para hacerlo. Pero, en cambio, sí que hay comienzos inapropiados.

El primer párrafo de una historia, el que el lector se encuentra como apertura de un relato o una novela, no suele ser el primero que ha escrito el autor del texto. Con mucha frecuencia el escritor debe eliminar los dos o tres primeros párrafos del primer borrador de su relato, o las primeras páginas, si se trata de una novela. Eso no es un error de principiante: el error consiste justamente en no saber quitarlos. Parece como si, antes de entrar en materia, se precisara de un breve calentamiento. Las primeras frases sientan las bases de la historia (tiempo, espacio, punto de vista, tono y género), pero la historia, en sí, suele arrancar un poco más allá.

Ya no tienen sentido, a no ser que se utilicen como recursos humorísticos, los comienzos tautológicos de los latinos «Incipit hic...» (Aquí comienza...), o los más modernos con invocaciones a divinidades (*Poema de Fernán González*: «En el nombre de Dios, que hizo toda cosa, de Jesucristo, hijo

de la gloriosa...»), o con invocación directa a un tú: «Ocioso lector...», o el inicio clásico de los cuentos infantiles: «Érase una vez», «Hace ya muchos, muchos años».

Huye también de los imperdonables comienzos meteorológicos: «Sucedió un frío día de invierno, cuando la nieve cubría con su manto blanco...»; aunque tengan rasgos de humor, como el famoso «Era de noche, y sin embargo llovía». Si el tiempo atmosférico es importante para el relato, incorpóralo cuando la narración ya esté en marcha, cuando los personajes hayan hecho su aparición y el lector ya esté atrapado en la historia, no antes.

Evita también comenzar con la narración de un sueño del protagonista. El lector no puede saber aún quién está soñando, ni dónde, ni por qué. Si el sueño es realista, confundirá al lector al hacerle creer que es real; y si es irreal, y pretende dar claves premonitorias de algo que sucederá después, tampoco será entendido, puesto que la historia aún no ha comenzado. Lo más normal es que el lector se sienta burlado, y comenzar enojando al lector no es la manera más inteligente de entablar un primer contacto.

Los primeros párrafos son cruciales para cualquier historia. Puedes comenzar mostrando a un personaje que hace algo sorprendente, o en una escena dramática, o arrojando un cadáver sobre la mesa, o con una mezcla de todo ello. De tu habilidad para atrapar la atención del lector en las primeras frases dependerá que consigas retenerlo o que tu historia

vaya a parar a la chimenea. Pero el primer párrafo no lo es todo: hay una historia que sigue detrás de él y que no debe esperar eternamente a que encuentres el comienzo apropiado para ser escrita. Si de momento no aciertas con ese inicio preciso, no por ello dejes de escribir: empieza en cualquier parte, en la que te resulte más fácil. Deja la apertura para más tarde; aparecerá en el transcurso de la escritura, cuando tu historia esté más avanzada y hayas encontrado el tono adecuado para ella. Por importante que sea ese primer párrafo, no permitas que sea un bloqueo en la escritura. David Lodge, en *El arte de la ficción*, dice: «Para el lector, la novela empieza siempre con esa primera frase —que puede no ser, claro está, la primera frase que el novelista escribió en su primera versión del texto—. Y luego la siguiente, y la siguiente... Cuándo termina el comienzo de una novela es otra pregunta difícil de contestar. ¿Es el primer párrafo, las primeras páginas o el primer capítulo? Sea cual fuere la definición que uno dé, el comienzo de una novela es un umbral que separa el mundo real que habitamos del mundo que el novelista ha imaginado. Debería, pues, como suele decirse, ‘arrastrarnos’.»

Es conveniente que la primera escena de una historia muestre al protagonista ante un conflicto. Los lectores contemporáneos tienen muchas más distracciones que los de hace cincuenta o cien años, y lo que antes era aceptable (la descripción de un campesino que regresa a casa después

de la cosecha, saluda a los vecinos, come y observa la puesta de sol en una mecedora, a lo largo de ocho páginas), hoy no tiene cabida. Comienza con un cirujano borracho a punto de operar, una ejecutiva endeudada a la que están precintando su casa, un pianista con calambres en los dedos antes de un concierto. Si muestras un personaje en crisis con su entorno, la escena se vuelve dinámica, y no estática. Tu personaje tiene problemas. El objetivo es conseguir que el lector quiera seguir leyendo la página siguiente, y la siguiente, hasta el final. Eso no significa renunciar a la calidad o integridad de la buena literatura en aras de la comercialidad, sino tomar conciencia del tiempo en el que vives. Si no escribes para que te lean, sino para ti mismo, para mirarte el ombligo con admiración, despreciando a los lectores, entonces no escuches estos consejos.

Si te es posible, procura evitar los comienzos estáticos. Si tu protagonista está sentado en un sillón lamentándose de su infelicidad, sin más movimiento que el encender un cigarrillo tras otro, la historia está por arrancar. No hay movimiento, ni dramatismo, ni de momento sucede nada. Es solo una escena previa de preparación para la acción. Y con mayor motivo aún, no uses la retrospectiva en el comienzo de la historia. Desde luego, nunca antes de que la acción esté suficientemente asentada en el presente. Ten en cuenta que las retrospectivas son necesarias para aportar datos relevantes del pasado que influyen en el comportamiento del

protagonista en el presente (recuerdos, añoranzas, fracasos o triunfos) y que ese presente no puede explicar por sí mismo. Mientras no sepamos quién y cómo es el personaje y a qué conflicto se tiene que enfrentar, ¿de qué nos sirve saber cuál es su pasado, si no hay nadie a quien aplicarlo ni presente alguno con el que compararlo? Además, una vez cerrado el paréntesis de la retrospectiva, regresarías al presente, pero ¿a qué presente, si aún no existe? Solo cuando ese estado actual del protagonista esté bien asentado, con sus conflictos y características, podrás, si es necesario, regresar al pasado para dar sentido a algo inexplicable del presente. Y por el contrario, la anticipación de los hechos, por premonición, indicios o declaración explícita, es una fórmula que suele dar buenos resultados (como demuestra García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada*: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la madrugada para esperar el buque en que llegaba el obispo»).

Por último, no incorpores demasiados personajes en el primer capítulo. Si acumulas demasiados nombres, oficios, relaciones familiares y características, el lector tendrá dificultades para asimilarlos, y se mezclarán en su cabeza sin posibilidad de diferenciarlos. Cuando vuelvan a aparecer se verá obligado a regresar páginas atrás para retomar la información saturada que le fue dada en un primer momento. Así pues, es preferible empezar mostrando y definiendo al

protagonista en un conflicto, y luego ir sumando personajes secundarios, con sus roles y características dentro de la historia, con espacio y tiempo suficiente para que puedan ser asimilados.

UNA SUGERENCIA

Busca algún comienzo, aparentemente poco adecuado, para tu relato. Un principio que niegue de manera evidente alguna de las premisas básicas a las que, por su género, se podría esperar que se acogiese esa narración: un asesino profesional dispara su arma contra la víctima y a continuación se echa a llorar con desconsuelo, un monje franciscano entra en un bingo a jugarse el dinero que había en el cepillo de la iglesia, un boxeador está leyendo *Donde habite el olvido*, de Luis Cernuda, antes de salir al ring. Si ese contraste —que viene a ser una provocación— resulta claro, esas primeras líneas engancharán al lector. No tengas miedo a entrar con paso firme, a arriesgar tu relato, dando un mazazo en el mismo principio. Piensa que no hay belleza mediocre.

CON VOZ PROPIA

La gran mayoría de las primeras frases de un relato hacen referencia al *tiempo* (en una o ambas de sus acepciones: a) precisión cronológica o b) descripción meteorológica) y/o al *espacio* (en una o ambas de sus dos acepciones: a) localización o b) descripción de un paisaje). [...] En el arranque de un relato, el narrador tiende a envolver y a

orientar el interés del lector en el espacio-tiempo. Se puede hacer de mil maneras, entre directa o hiperbólicamente, pero no hay tiempo ni espacio para dilatar la tarea mucho más allá de las primeras palabras.

Jorge WAGENSBERG: «Siento el olor de una palmera macho», *El País, Babelia*, 12-5-2001

EJEMPLO

Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada. Hizo algunas preguntas y tomó una botella de cerveza, de pie en el extremo más sombrío del mostrador, vuelta la cara —sobre un fondo de alpargatas, el almanaque, embutidos blanqueados por los años— hacia fuera, hacia el sol del atardecer y la altura violenta de la sierra, mientras esperaba el ómnibus que lo llevaría a los portones del hotel viejo.

Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos y, en seguida, resolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco; me hubieran bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa y mugre para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse.

CLAVES DE LECTURA

Hay comienzos que enganchan desde la primera de sus líneas: que atrapan al lector, con decisión, con verdadera audacia, y crean una expectativa de la cual —excepto que no sepamos mantenerla— ya nadie va a poder zafarse. Como el comienzo de *Los adioses*, de Onetti.

Todos los movimientos del protagonista, y también el ambiente que lo rodea, nos orientan hacia una única y trágica circunstancia, que se anuncia al final del párrafo segundo y cuyo sentido condicionará no solo el desarrollo de la historia, sino también nuestra manera de acercarnos a él y de permanecer absortos hasta el desenlace anunciado: «Que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse.»

SE PARECE A...

La primera impresión. Si es positiva, atraparé la atención de nuestra mirada, y ese interés inicial hará que queramos continuar, conocer más y llegar hasta el fondo. Si no lo es, solo nos quedaremos a esperar una segunda impresión —por si esta modifica la primera— en el caso, poco frecuente, de que no nos quede más remedio: si hemos perdido el tren, si no hay otro refresco en la nevera o si ese es el único libro existente en toda la isla.

DISFRUTA LEYENDO

Quim MONZÓ: *Guadalajara*

En esta colección de cuentos cortos, prolongación de *El porqué de las cosas*, Monzó revisa varios mitos literarios de Occidente: la historia del caballo de Troya, *La metamorfosis* de Kafka, Guillermo Tell o Robin Hood. Relatos sorprendentes sobre la vida familiar y las mentiras cotidianas. Recreación de personajes novelescos. Relatos desesperanzados, inquietantes, breves y densos como pocos escritores han sido capaces de crear.

PONTE A ESCRIBIR

Cinco primeros párrafos, de entre cinco y diez líneas, que puedan ser el comienzo de una misma historia.

No la continúes hasta tener los cinco. Procura que en todos ellos aparezca el protagonista en el momento anterior a enfrentarse a un problema, o directamente en acción (hablando, moviéndose o gesticulando). No tienen por qué ser cinco escenas distintas, sino cinco aperturas diferentes: cambia el punto de vista, el tono, el tiempo o la estructura de las frases. Observa cuál de ellas parece más apropiada y por qué. Luego continúa, de un tirón, hasta terminar el relato.

BIBLIOGRAFÍA

Gabriel CAMPO VILLEGAS: *Cómo aprender a escribir literariamente*, Barcelona, Ariel, 1985

Un estudio centrado en la metáfora y la corrección del lenguaje literario con multitud de ejemplos, comentarios de texto y ejercicios prácticos. Partiendo de un análisis en profundidad de *Las nanas de la cebolla*, de Miguel

Hernández, y de varias composiciones de antiguos alumnos, Campo Villegas nos lleva de la mano a la revisión lingüística, el ritmo, las metáforas, la coherencia y cohesión del texto.

RESUMEN

El primer párrafo sienta las bases de tu historia: género, protagonistas, 1. tiempo, espacio, narrador y tono. Es la clave para convencer al lector de que siga leyendo.

Aunque no sepas aún cuál va a ser el comienzo exacto, no por ello abandones el proyecto. Escribe sin detenerte, sin dejar un resquicio al 2. bloqueo, de manera espontánea y fluida, como un volcán en plena erupción, a partir del siguiente capítulo.

Procúrate un comienzo intenso: mete al protagonista en un conflicto en el

3. primer párrafo. Entra a saco en la historia, sin dejarle un respiro al lector. Más tarde podrás bajar el ritmo.

Evita comenzar con sueños, retrospectivas, descripciones meteorológicas, apelaciones al lector o escenas estáticas. No demores la entrada en acción. Y tampoco introduzcas a todos los personajes en la primera página: solo a los imprescindibles.

46 La visibilidad

El consejo más frecuente en todos los talleres de escritura creativa del mundo es la conocida frase del novelista inglés Henry James: «No lo digas; muéstralo.» El propio James se alentaba a sí mismo repitiéndose: «¡Dramatiza, dramatiza!» *Mostrar*, en lugar de *decir*, significa escenificar un suceso en lugar de resumirlo; o hacer que un personaje muestre con gestos o palabras una determinada actitud en lugar de nombrarla. El motivo es claro, los escritores principiantes suelen tender en exceso a la abstracción y a los resúmenes de las historias a cargo del narrador o del protagonista. Algunos autores llevan hasta el extremo este consejo y obtienen como resultado cuentos o novelas dramatizados. En ellos, los lectores asisten a la proyección de una película construida con palabras en la que unos personajes resucitan para volver a representar los hechos tal y como los vivieron en su momento. El narrador, tan invisible como un director de cine, está allí sólo para dar fe de los hechos, para grabar las escenas y entregárselas al lector sin mayores comentarios. En *La práctica del relato*, Ángel Zapata dice: «Por lo que a mí respecta, yo diría que un relato ha captado

mi

atención a partir de ese momento en que comienza a proyectarse en mi mente una especie de ‘película’ ininterrumpida. [...] Yo diría que un libro me atrapa cuando proyecta una película en mi mente; entro en una historia desde el momento en que comienzo a ver un escenario, un ambiente y unos personajes moviéndose en él. Por el contrario, si la escena es confusa, o si el narrador se limita a informarme en términos abstractos sobre la vida de unos supuestos personajes, entonces no consigo entrar en el círculo mágico de la literatura. [...] No es lo mismo *explicar* una historia que *contársela* a los lectores, reflexionar sobre un personaje que retratar sus acciones de un modo vivo y concreto.»

No se trata en absoluto de desterrar el lenguaje abstracto, las explicaciones y los resúmenes, sino de equilibrar la balanza entre lo abstracto y lo concreto. Ante el lector, debes ser capaz de dibujar un armazón tangible con personajes reconocibles y situaciones detalladas. Sobre ese esqueleto de huesos firmes de escritura concreta podrás añadir reflexiones filosóficas, evocaciones y resúmenes. Así pues, el sistema de construcción de la historia es inverso al que los escritores principiantes suelen utilizar. Piensa que, al igual que sucede con el cuerpo humano o con un edificio arquitectónico, la base que sustenta el relato o la novela no puede ser el pensamiento abstracto y decorativo, sino el

cuerpo físico y tangible, con huesos y vigas materiales.

La diferencia entre *decir* y *mostrar* es de lenguaje abstracto y concreto, y tiene una consecuencia directa en la visibilidad de la narración. Tanto si utilizamos un narrador en primera persona como si lo hacemos con uno en tercera, el narrador nos puede *decir* lo que ha sucedido en un determinado momento, o nos lo puede *mostrar* como si estuviera ocurriendo en ese instante, detallando en estilo directo los gestos, diálogos y movimientos de los personajes. Anderson Imbert añade: «El cuento *dicho* nos informa indirectamente sobre una acción. El cuento *mostrado* presenta la acción directamente. El primero es una versión personal del narrador. El segundo es el espectáculo ofrecido al narrador por los personajes. En el primero la acción se repliega en la mente del narrador. En el segundo la acción se despliega también a la vista del lector. En el primero el narrador explica los acontecimientos: nos da resúmenes, sumarios, sinopsis, síntesis, crónicas, comentarios. En el segundo el narrador rinde con vivacidad los acontecimientos: nos da escenas con gestos, diálogos, detalles. Se nos dice de lejos, se nos muestra de cerca.»

La voz que escucha un lector en un cuento en donde predomina el *decir* sobre el *mostrar* es la del narrador, que se inserta entre los personajes y el lector. Es el propio narrador el que usurpa la historia y la voz de los personajes, y lo que nos ofrece es su visión personal de los hechos, su

interpretación, un resumen que nos entrega a modo de informe indirecto. El lector no tiene posibilidad de entrar en contacto directo con

los hechos o los personajes. Ni siquiera los ve, porque el narrador se interpone, y en lugar de presentarnos directamente al personaje contando que a Fuensanta le temblaban los dedos de las manos y no dejaba de mirar hacia derecha e izquierda, nos explica sin más que Fuensanta estaba nerviosa y preocupada. Así pues, no vemos a Fuensanta, sino al narrador diciéndonos qué es lo que le pasa a Fuensanta. El narrador se erige en juez y parte, y con frecuencia añade explicaciones, comentarios personales y reflexiones éticas o filosóficas. Y si se excede en estos comentarios, el lector puede empezar a sospechar, no sin razón, que la historia que nos está contando no es sino una excusa para sentar cátedra y hacernos partícipes de su modo de pensar. El lector creía haber comprado un libro de relatos, pero en la librería le han vendido uno de filosofía encubierta. Un relato donde predomina el *mostrar* sobre el *decir*, un relato escenificado, se cuenta a través de los personajes, los cuales hablan, actúan y piensan en un espacio y tiempo determinados y sin la presencia constante del narrador. No es que el narrador desaparezca, porque alguien en definitiva cuenta la historia, pero en lugar de resumirla, explicarla y pasarla a través de su conciencia, lo que hace es representarla ante los lectores de forma vívida, inmediata,

visible y audible. Parece como si la acción se representara a sí misma, y el narrador ejerciera sólo las mínimas labores de acotación y ordenamiento de la sucesión de voces. El relato gana en visibilidad, objetividad y variación de tonos, dado que todos los personajes pueden tener voces distintas, y todas ellas pueden ser distintas a su vez de la voz del narrador.

Llevado al extremo, un cuento escenificado, mostrado directamente, tiene grandes dificultades de ejecución, porque el autor debe buscar minuciosamente gestos, palabras y acciones que, en boca de los personajes, los definan por sí mismos; mientras que un cuento de acción resumida, que nos llega tamizado por el narrador de modo indirecto, es más «cómodo» de escribir, porque los personajes van etiquetados desde el comienzo y no es preciso que hablen o actúen, ya que el narrador omnipresente realiza su trabajo por ellos, y en lugar de llevarnos al cine, nos cuenta la película. Aun así, conviene equilibrar los dos extremos. A pesar de las virtudes del cuento escenificado, en ocasiones conviene que el narrador resuma episodios menos importantes con el fin de no fatigar al lector con escenas de tránsito poco significativas.

La visibilidad, por último, es una cualidad que se construye dentro del relato. No basta con decir «hacía frío»; es necesario «fabricar» el frío con imágenes concretas: las solapas del abrigo levantadas, el vaho de la respiración, los

cristales empañados, los cuerpos encogidos, los árboles desnudos, las alcantarillas expulsando columnas de vapor, las ráfagas de viento, las manos ocultas en los bolsillos... Si el lector no percibe que hace frío en la historia, por mucho que repitas «hacía frío», no lo va a escuchar. El premio Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias lo expresó así: «El trabajo del novelista es hacer visible lo invisible con palabras.»

UNA SUGERENCIA

Según Ángel Zapata, en el espacio de la ficción, lo *pre-visible* no es visible. Que en un cuarto de baño haya toallas y un lavabo, o que en un colegio haya pupitres, es lo normal, y por lo mismo se hacen invisibles. «Imaginad que dentro de un rato vais al dormitorio de vuestra casa a buscar un cepillo para la ropa. Llegáis al dormitorio, abríis el armario, tomáis el cepillo... y ahora os dirigís hacia el perchero del recibidor. ¿Vosotros diríais que habéis visto la cama del dormitorio? Pues yo juraría que no. Bien... pues ahora imaginad la misma acción con una ligera variante: en el momento en que llegáis al dormitorio en busca del cepillo, hay un cocodrilo de dos metros roncando plácidamente en vuestra cama.» Si quieres hacer que algo sea visible, añade cocodrilos metafóricos y lo conseguirás.

CON VOZ PROPIA

Cosas, detalles, acciones breves: estos deben ser elementos que van llenando las frases de una narración, y no

conceptos abstractos. En esto reside todo el secreto de la escritura visual y plástica. [...] Al usar un lenguaje enteramente plástico y visible, cada sintagma, diríamos, equivale aquí a un plano breve que hubiese filmado una cámara de cine. [...]

Cosas y no ideas; viñetas, y no conceptos pálidos. Objetos tangibles, acciones plásticas, y no reflexiones abstractas puestas en boca del personaje o el narrador.

Ángel ZAPATA: *La práctica del relato*

EJEMPLO

La forma que don Gregorio tenía de mostrarse muy enfadado era el silencio.

«Si vosotros no os calláis, tendré que callarme yo.»

Y se dirigía hacia el ventanal, con la mirada ausente, perdida en el Sinaí. Era un silencio prolongado, descorazonador, como si nos hubiera dejado abandonados en un extraño país. Pronto me di cuenta de que el silencio del maestro era el peor castigo imaginable. Porque todo lo que él tocaba era un cuento fascinante. El cuento podía comenzar con una hoja de papel, después pasar por el Amazonas y la sístole y diástole del corazón. Todo conectaba, todo tenía sentido. La hierba, la lana, la oveja, mi frío. Cuando el maestro se dirigía hacia el mapamundi, nos quedábamos atentos como si se iluminase la pantalla del cine Rex. Sentíamos el miedo de los indios cuando escucharon por primera vez el relinchar de los caballos y el estampido del arcabuz. Íbamos a lomos de los

elefantes de Anibal de Cartago por las nieves de los Alpes, camino de Roma. Luchábamos con palos y piedras en Ponte Sampaio contra las tropas de Napoleón. Pero no todo eran guerras. [...] Construíamos el Pórtico de la Gloria. Plantábamos las patatas que habían venido de América. Ya América emigramos cuando llegó la peste de la patata.

Manuel RIVAS: *La lengua de las mariposas*

CLAVES DE LECTURA

El maestro se erige en un ser mágico a lo largo del relato de Rivas, ante la asombrada mirada del niño, que va registrando todas sus peculiaridades, todas esas rarezas que lo hacen tan especial, tan diferente de todas las otras personas que conoce. Don Gregorio va a mostrar a sus alumnos nada menos que la lengua de las mariposas; y es ateo, y no pega, y su silencio cae al alma como una losa, y es feo como un sapo, pero el niño lo observa con auténtica veneración. Nada es previsible en el maestro. De ningún modo cabe que pase desapercibido: no es posible no *verlo*.

SE PARECE A...

Encontrar un oasis en el desierto al cabo de una larga jornada: no es imposible —no es inverosímil—, pero sí es raro, imprevisible. El oasis llena de color y de vida la extensión monótona de la infinita arena. Se hace visible para regocijo de la mirada y de los demás sentidos, que añoran refrescarse y liberarse del agobio del calor, de lo plano, de lo repetitivo. El oasis, como la escritura visible, no es un

espejismo, si el viajero y el lector pueden refugiarse en él.

DISFRUTA LEYENDO

Fiodor DOSTOIEVSKI: *Crimen y castigo*

El autor de *Los hermanos Karamazov* y *El idiota* publicó en 1867 esta novela tremenda sobre el asesinato a hachazos de una anciana a manos de un joven. La técnica depurada de Dostoievski es capaz de hacer visible lo invisible y sumergimos en un paisaje de pobreza, sufrimiento y condiciones de vida infrahumanas durante la revolución industrial rusa.

PONTE A ESCRIBIR

Una acción cotidiana que comience desarrollándose de un modo habitual pero en la que se introduzca, de pronto, algún viraje brusco, causado por un suceso imprevisible.

Como en el curso normal de la vida de cualquiera, el ocurrir de los sucesos se ve alterado por algo no previsto, que, a su vez, provocará reacciones inesperadas en los personajes. Toma esta idea como punto de arranque, y ten en cuenta que, aunque imprevisible, lo que suceda tendrá que resultar verosímil en el contexto del relato: que un acontecimiento saque de la rutina a los personajes en ningún caso debe conducir a que se desvanezca la credibilidad de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Vincenzo CERAMI: *Consejos para un joven escritor*, Barcelona, Península, 1997

El guionista, actor y dramaturgo Cerami nos muestra en este

manual una colección de consejos valiosísimos sobre la construcción del relato, la estructura, la escena, los diálogos, los monólogos y la comicidad. Analiza sus reglas y nos ofrece los instrumentos necesarios para no obedecerlas de modo pasivo. «Un relato es un viaje al interior de un conflicto, al final del cual ya nada será como antes.»

RESUMEN

Cada vez que abordes el desarrollo de un relato, elabora, en primer lugar, 1. una sinopsis argumental sólida que dé concreción a tu idea inicial y ayude a estructurar tu historia.

No te limites a decir lo que sucede; busca una voz que muestre y vaya 2. más allá de las descripciones poco nítidas de las situaciones o del nombrar simplemente los objetos.

Tu historia logrará la visibilidad si equilibra lo concreto y lo abstracto; si sitúa al lector en un espacio y un

3. tiempo reales en los que ocurren hechos y se presentan objetos palpables, que determinan las actuaciones y reflexiones de los personajes.

4. Apóyate en un narrador que cuenta, muestra y retrata lo que ocurre y que no pontifica explicando y rindiendo informes de los acontecimientos.

No obligues al narrador a rebuscar palabras para describir o meditar sobre una realidad que ya es
5. contundente para el lector. Transmite con palabras plásticas, evocadoras y vívidas, las imágenes que se proyectan en la realidad de tu relato.

47 La minuciosidad y el enfoque

El hombre es un animal narrativo, que necesita contar y que le cuenten historias. En todas las culturas de oralidad primaria han existido siempre magníficos narradores analfabetos, que han llegado a constituirse en castas (como es el caso de los *griots* de Mali) y que son contratados por las familias poderosas para que les cuenten historias. Todos conocemos a algunas personas que son capaces de embobarnos y trasladarnos mentalmente a otro tiempo y lugar cuando nos cuentan, de viva voz, historias reales o inventadas. Al narrar hacen uso de una doble habilidad: por un lado, la de percibir e imaginar de modo intenso la realidad de los hechos, personas y cosas; y por el otro, la habilidad para comunicar esa percepción de manera exacta. La magia de ese sueño vívido y continuo depende de la conjunción afortunada de varios factores: la calidad de voz del narrador, los cambios de entonación adecuados, el interés en sí mismo de la historia que está contando, el ritmo, la continuidad, la visibilidad, el humor, la intensidad y la acumulación precisa y

oportuna de detalles concretos.

En la narración escrita pasa lo mismo. Los detalles, en un relato, son imprescindibles. «Son los detalles físicos los que nos arrastran a la historia, los que nos hacen creer u olvidarnos de descreer o, en el relato oral, aceptar la mentira aunque nos riamos abiertamente de ella», dice John Gardner. Pero, ¿qué detalles? ¿Todos los detalles? Es evidente que no. Actualmente no sería oportuno dar tantos detalles como acostumbraba a enumerar Balzac en el siglo XIX, que hacía un catálogo exhaustivo de todos los elementos que entraban en cada escena, razón por la cual algunos críticos le otorgaron humorísticamente el título de «Notario de Francia». Si los detalles (de rasgos físicos, vestuario, mobiliario o climatológicos) son excesivos, ahogarán la narración, y «los árboles no nos dejarán ver el bosque». Pero si no hay detalles ni árboles, tampoco veremos la escena ni el bosque. Sin los detalles casi es imposible lograr un mínimo de veracidad, visibilidad y confianza para que se dé en el lector el milagro de «la suspensión de la incredulidad». Así pues, se trata de añadir los detalles oportunos. ¿Pero cuáles son los detalles oportunos?

Un detalle inoportuno (invirtiendo la pregunta) es aquel que no tiene ninguna función en el relato. Con frecuencia se les llama *floreros* en el argot narrativo, porque cumplen un oficio exclusivamente decorativo. No son funcionales, en el sentido de que no hacen avanzar la historia ni aportan

ningún elemento significativo, ningún indicio, que sirva para caracterizar al personaje. Del otro lado, un detalle oportuno es el que dice algo más del personaje o de la situación, que actúa como metáfora y nos habla de cualidades de la acción o de los agentes de la acción. Por ejemplo, si un personaje lleva los cordones de los zapatos desatados, o la barba mal afeitada, esos detalles mostrarán cierto descuido, apresuramiento o despreocupación mundana del personaje, y eso puede ser importante o no, dependiendo de lo que suceda en la historia. Y lo mismo si en su casa está colgada una reproducción del *Guernica* de Picasso, si tiene catorce botellas de whisky barato junto a la nevera, si sus cajones están llenos de lencería cara o si en su biblioteca están desgastadas las obras completas de Pablo Neruda. Esos son detalles que nos hablan de su dueño, que nos lo describen a través de sus posesiones.

Los detalles también sirven para autenticar una historia. Si yo digo: *Ayer un hombre se suicidó tirándose tres veces por la ventana de su casa a la calle*, lo más probable es que nadie me crea. Incluso en una conversación oral, para lograr que se acepten como ciertos algunos hechos extraordinarios, los oyentes exigen detalles. Será más fácil que me crean si yo les digo: *Ayer un vecino del bloque que está detrás de mi edificio, en la calle Moscardó, se tiró por la ventana y no se hizo casi nada, porque cayó sobre el toldo del Mesón Andino, pero volvió a subir a su casa y se*

volvió a tirar. Esa segunda vez parece que se rompió un brazo. Pero todavía tuvo las narices de volver a subir a su casa y tirarse de nuevo. Y esa vez sí que se mató. Me han dicho que se llamaba Lucas y que estaba hecho polvo. Desde luego debía estarlo.

Además, la historia puede cambiar dependiendo de algunos detalles. Supongamos que hacemos que un personaje viaje en coche desde Barcelona hasta Algeciras de un tirón. Llegará cansado, sin duda, pero no será el mismo viaje en un Seat 600 de su abuelo o a bordo de un Mercedes último modelo. Si no detallamos ese punto, cada lector pondrá a disposición del personaje el coche con el que esté más familiarizado, probablemente el que más use en su vida cotidiana.

Los detalles concretos oportunos deben actuar como indicios, y aunque en algunos casos puedan parecer sorprendentes por su banalidad, su ubicación en el relato cumple la función de autenticación que señalábamos antes. Juan José Millás comienza su novela *La soledad era esto* con la siguiente frase: «Elena estaba depilándose las piernas en el cuarto de baño cuando sonó el teléfono y le comunicaron que su madre acababa de morir.» Puede parecer un contraste extraño esa forma de mezclar en una sola frase, sin siquiera aportar la separación de una coma, dos elementos tan dispares en intensidad como la muerte de una madre y la depilación de las piernas, pero ese es justamente

el objetivo de Millás: aumentar la magnitud de la tragedia al mostrarla en un ámbito de rutina cotidiana. Ese es claramente un detalle de «oficio» de escritor, como cuando Chéjov, en *La dama del perrito*, hace que Gurov se coma pausadamnete una sandía al mismo tiempo que su amante, Anna, estalla en una crisis de llanto y remordimientos. ¿Es importante para la historia que Elena se depile solo la pierna derecha o que Gurov se coma una sandía? Pues, francamente, no. Ni siquiera aportan detalles para la construcción del personaje. Y, sin embargo, cumplen una clara función distanciadora, anclando la historia en la realidad por puro contraste. Esa distancia, ese contraste entre lo trágico y lo banal, lejos de restar intensidad a la escena, la dota de mayor violencia al colocarla en el plano de la absoluta cotidianidad. En medio de la crisis, Gurov se interesa por una sandía, y Elena ve interrumpida su depilación.

Conviene, por último, que los detalles aparezcan en el transcurso de la acción como parte integrante de la misma. Si queremos que un personaje lleve una corbata de unicornios, mejor que hacerle decir al narrador: *Pedro llevaba puesta una corbata de unicornios*, será mostrarlo a través de una acción o de otro personaje que lo observa: *Pedro se aflojó el nudo de la corbata de unicornios*, o *Bea no podía apartar la vista de la corbata de unicornios de Pedro*. De ese modo, el narrador no detiene la acción. En un caso tan breve como

el que acabamos de mostrar puede que no tenga mucha importancia, pero si la descripción de escenarios y personajes se extiende a lo largo de varios párrafos o páginas, el lector se sentirá tentado (todos lo hemos hecho) a saltarse las descripciones y retomar la lectura en el momento que la acción se reanude. Parecen coincidir básicamente con Stevenson, cuando afirmaba que «en cualquier caso, una narración debe tener ligereza y encanto», o que «principalmente, debe contar bien una historia, sin aburrir al lector».

UNA SUGERENCIA

Toma alguno de los relatos que ya tengas escritos y haz fichas en las que esquematices cómo son los personajes: cómo es el carácter de cada uno en cada situación, de qué manera evoluciona y en qué gestos y movimientos se expresan sus emociones en cada momento. Comprueba si la caracterización de cada personaje es completa y coherente, si a los lectores se nos muestra su interior a través de sus actitudes y reacciones, si su aspecto exterior también añade datos sobre él. Asegúrate de que hay detalles suficientes, concretos, bien visibles. ¿Los objetos que aparecen son significativos, hablan del personaje? ¿Podrías añadir alguno más? Después retoca y añade todo cuanto ahora consideres necesario.

CON VOZ PROPIA

Fijada de antemano la presencia corporal del personaje

(incluyo aquí el atuendo), me basta cerrar los ojos para verlo ir y venir, gesticular, albergar unos rasgos psicológicos, o para incorporarlo a cualquier tipo de peripecia narrativa que se me ocurra. [...] La pregunta que en todos los casos se me plantea es quién retrata y desde qué perspectiva. Un niño narrador, por ejemplo, al observar desde una altura visual inferior, se fijará en detalles (pongo por caso los agujeros de la nariz) que a un narrador de mayor estatura pasarían inadvertidos o no le parecerán suficientemente caracterizadores.

Fernando ARAMBURU: *Cómo describo a mis personajes*,
en revista *El Ciervo*

EJEMPLO

—¿He de poner esto en la maleta hasta mañana? —pregunté dirigiéndome bruscamente a Paulina y recordando de pronto su presencia.

Continuaba sentada en el mismo sitio, pero no apartaba los ojos de mí. Tenía una expresión extraña que me disgustaba. No me equivocaría al decir que en ella había odio. [...]

De pronto se echó a reír. Rió durante largo rato.

Yo la miraba con una dolorosa sorpresa. Esa risa se parecía demasiado a la risa burlona con la que acogía tan a menudo (y tan recientemente aún) mis más apasionadas declaraciones. Por último calló y frunció el ceño. Me miró severamente.

—No tomaré su dinero —me dijo con desdén. [...]

Ocultó el rostro entre las manos y tuvo una crisis de nervios. Me dirigí hacia ella. [...]

La tomé en mis brazos, le besé las manos y los pies, caí de rodillas ante ella.

Pasó la crisis. Puso las manos en mis hombros y me contempló con atención. Hubiérase dicho que quería leer algo en mi rostro. Me escuchaba, pero era evidente que no oía lo que le decía. Una expresión soñadora apareció en sus rasgos. Estaba inquieto. Tuve la clara impresión de que se volvía loca. Me atrajo dulcemente hacia sí, y una confiada sonrisa erraba en sus labios. Luego, de pronto, me rechazó y volvió a mirarme con aire sombrío.

Bruscamente me estrechó entre sus brazos.

Fiodor DOSTOIEVSKI: *El jugador*

CLAVES DE LECTURA

La riqueza de detalles que apuntan a la caracterización psicológica de los personajes es siempre enormemente sugestiva y sorprendente en las obras de Dostoievski. En este ejemplo es especialmente significativo ese conjunto de gestos y leves movimientos que vienen a expresar las emociones contradictorias que envuelven a los personajes. El narrador no se enreda en reflexiones acerca de Paulina — aunque a veces no pueda evitar hacerlo, debido a su propia implicación en los sentimientos de ella, y a ella en los suyos, sobre todo—. El lector observa a Paulina, como también al propio narrador, en movimiento: los visualiza de manera

clara, y extrae él mismo sus conclusiones, que vienen a sumarse a las del narrador.

SE PARECE A...

Un dibujo bien hecho: una imagen concreta, detallada, cuidada, que no requiere aclaraciones añadidas. El pintor habrá elaborado primero un boceto a lápiz o carboncillo para delimitar y contornear lo que luego llenará con color, como el escritor que prepara los rasgos de sus personajes. Los primeros trazos insinuarán las formas que el pincel avivará sobre el lienzo, mientras en la página los personajes irán cobrando vida, se irán «presentando en sociedad». Pero otras veces, solo un brochazo pasará sobre el lienzo, como la descripción escueta de personajes y situaciones.

DISFRUTA LEYENDO

John CHEEVER: *La edad de oro*

Con unas dotes de observación y perspicacia asombrosas, Cheever retrata en esta colección de cuentos, como en un espejo despiadado y satírico, las grandezas y miserias de los habitantes medios de Nueva York a través de sus pugnas y tropiezos. Nada que no pueda ser aplicado a tantos otros habitantes de un mundo en tránsito de la sociedad industrial a la tecnológica.

PONTE A ESCRIBIR

De los roles que cada ser humano desempeña en la cotidianidad surgen muchos conflictos, especialmente de identidad, que se reflejan en las actuaciones y hasta en la

fisonomía. Explora ese mundo en el que una joven mujer embarazada enviuda y debe trabajar mientras se hace padre y madre; o en el que una empleada es ascendida en la empresa ante la oposición de sus antiguos compañeros de trabajo. Cuéntanos con detalles oportunos cómo cambian los ambientes, los hábitos y los gestos; cuál es su nueva visión del mundo; qué dudas los asaltan; en quiénes o en qué se apoyan. Por compleja que sea esta realidad, deja fluir tu narración con naturalidad, como la vida misma.

BIBLIOGRAFÍA

Mario VARGAS LLOSA: *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1998

La calidad crítica de Vargas Llosa es incuestionable. En este libro, que imita en su título a las *Cartas a un joven poeta*, de Rilke, reparte consejos y advertencias en tono de absoluta naturalidad y cercanía a todo aquel que quiera acercarse a la escritura creativa. Un libro práctico dirigido con premeditación a la gran mayoría que siente el deseo de escribir, y no a los especialistas en narratología y teoría literaria.

RESUMEN

Ser minucioso y dar con el enfoque preciso de las circunstancias en tu relato no implica atosigar al lector

con detalles insulsos o detener la acción de la narración en momentos de crisis.

No peques por exceso ni por defecto en el suministro de la dosis indicada

2. de detalles para conferir a la narración visibilidad, verosimilitud y autenticidad.

3. Sé perspicaz para caracterizar y matizar las peculiaridades de tus personajes o de los ambientes en los que se desenvuelven.

4. Trasládate al entorno de tu personaje: levanta un mapa imaginario de su espacio, detalla sus movimientos y su propia percepción del mundo.

A través de los rasgos físicos dibujas personas (altas, bajas, gordas,

delgadas, atractivas, sosas); con gestos, movimientos, reacciones y reflexiones, construyes

5. personalidades (dogmáticas, flemáticas, viscerales, radicales, abiertas, espontáneas, tímidas). El catálogo es muy amplio, pero si el papel puede con todo, el lector no.

48 Uso de los sentidos físicos

Desde el vientre materno, entramos en contacto con nuestro entorno a través de los sentidos físicos y por medio de ellos aprendemos, reconocemos la realidad y nos expresamos. Los cinco sentidos nos dotan, además, de la capacidad extralingüística de comunicarnos, pues nos permiten responder ante estímulos ambientales (temperaturas, ruidos, olores...). Cada vez que nos despertamos, salimos a dar un paseo y nos relacionamos con los demás lo hacemos con todos los sentidos que poseemos. Sin embargo, y a pesar de esta omnipresencia de los sentidos en nuestra vida, en la escritura (sobre todo, en la de los que se inician) aparecen poco; las reflexiones abstractas y los resúmenes los sustituyen con demasiada frecuencia. Hay casi un olvido de las percepciones sensoriales y solemos sacar a la calle a nuestros personajes con los sentidos corporales amputados. En el mejor de los casos, y ello supone un avance en la viveza y comunicación del relato, el escritor utiliza la vista para mostrarnos acciones y personajes y el oído para hacer

que escuchemos sus palabras, pero el olfato, el tacto y el gusto suelen estar ausentes.

Todos los habitantes que viven actualmente en nuestro planeta han nacido después de la invención del cine y la televisión, y la cultura audiovisual ha restaurado la presencia de la vista y el oído, pero nuevamente ha relegado a los otros tres sentidos. La literatura, con su capacidad de evocación, tiene más recursos que el cine, pero los autores parecen olvidarlo. Solo unos pocos son conscientes de la necesidad de expresarse a través de los sentidos. Italo Calvino es un ejemplo claro: se planteó la tarea de escribir cinco cuentos dedicados cada uno de ellos a uno de los sentidos. La muerte del escritor interrumpió su trabajo, pero al menos tres de ellos (olfato, oído y gusto) han conseguido ser publicados en su libro *Bajo el sol jaguar*.

Hemos visto en los dos capítulos anteriores cómo la descripción de detalles concretos favorece la visibilidad y credibilidad de una narración. A mediados del siglo XX aparecieron en Francia una serie de escritores interesados en la visibilidad, Marguerite Duras entre ellos, que fueron conocidos como «la generación de la mirada». Es un primer paso. Pero es necesario ir más allá.

Supongamos que estamos contando un viaje en un tren desde Madrid a Bilbao que hace un personaje para pasar las navidades con su familia. A las tres de la madrugada el tren se detiene en Valladolid, y nuestro protagonista se despierta

y decide bajar un momento al andén para despejarse, y luego regresar a su compartimento. Podemos detallar todos sus pensamientos y hasta su indumentaria y movimientos, pero si no describimos el golpe de frío que le azota la cara nada más descender del vagón, ni el olor cargado y denso del compartimento a su regreso, el lector empezará a sentir que esa historia no puede ser cierta. Las sensaciones corporales, táctiles y olfativas son tan fuertes que no pueden ser obviadas. ¿Puede alguien acercarse a un cadáver que lleva siete días olvidado sobre una cama sin que el hedor le obligue a taparse la nariz? ¿Se puede no escuchar el silencio en un cementerio? ¿Puedes dejar de percibir la fragilidad y el poco peso de un recién nacido en tus brazos? ¿Podrías dejar de oír el ruido del mar al borde de un acantilado? Yo creo que no.

La dificultad para expresarse a través de los sentidos físicos (exceptuando el de la vista) está relacionada con su complejidad e inasibilidad. Con frecuencia hay que acudir a las comparaciones y a la sinestesia (unión de dos sensaciones procedentes de dos campos sensoriales distintos). Hablaremos de colores cálidos o fríos, voz oscura, perfumes frescos, sabores rotundos, olores agrios, miradas cortantes o fragancias luminosas. Pero la gama de colores, sabores, olores, tactos y sonidos es infinita, por más que el lenguaje, esencialmente visual, no tenga palabras directas que la definan. Todo depende del oficio que tengamos y del

entorno en el que nos situemos. Los esquimales tienen en su lengua más de veinte palabras distintas para designar las distintas calidades del hielo y la nieve; y los pintores son capaces de distinguir y nombrar varias decenas de colores más allá de los siete básicos de la escala cromática.

Por supuesto, una misma sensación puede desatar distintas reacciones en las personas, dependiendo en gran parte de lo que a cada uno le evoca y de su visión del mundo. El mismo paisaje, olor o sonido tienen respuestas subjetivas, y esas reacciones reflejan el interior del personaje o su estado anímico. Grenouille, el asesino de la novela *El perfume*, de Süskind, muestra su desprecio hacia sus semejantes así: «Casi siempre los seres humanos tenían un olor insignificante o detestable. El de los niños era insulso, el de los hombres consistía en orina, sudor fuerte y queso, el de las mujeres, en grasa rancia y pescado podrido.» Süskind no necesita explicarnos qué piensa su personaje, porque a través de sus percepciones sensoriales subjetivas consigue que se dibuje a sí mismo ante los lectores con mucha más claridad de lo que hubiera podido hacer un narrador externo. Por más que estés escribiendo una prosa lírica, y que tu personaje esté inmerso en añoranzas del tiempo vivido, deberías utilizar los sentidos. Observa cómo Julio Llamazares, en *La lluvia amarilla*, retrata la sensación de abandono de su protagonista: «La lluvia ha ido anegando mi memoria y tiñendo mi mirada de amarillo. No sólo mi mirada.

Las montañas también. Y las casas. Y el cielo. Y los recuerdos que, de ellos, aún siguen suspendidos. Lentamente, al principio, y, luego ya, al ritmo en que los días pasaban por mi vida, todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mí mismo.» O cómo la ternura salta a la vista en *Rayuela* en una escena que Cortázar narra entre dos amantes: «Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar.»

Es difícil describir utilizando uno solo de los sentidos. Necesitamos de los otros para apoyarnos, a modo de bastón. El gusto se sirve habitualmente del olfato (una comida que huele deliciosa nos anuncia su sabor antes de llegar al paladar). El olfato busca su confirmación en la vista. El tacto puede suplir, en el caso de los ciegos, la ausencia de luz. Vicente Aleixandre, en su poema *Mano entregada*, descubre el amor a través del tacto: «Pero otro día toco tu mano. Mano tibia. / Tu delicada mano silente. A veces cierro / mis ojos y toco tu leve mano, leve toque / que comprueba su forma, que tienta / su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso / insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca / el amor. Oh carne dulce, que sí se empapa del amor hermoso.» Nos pellizcamos la piel para confirmar

que no estamos ante un sueño.

Ya en el *Nuevo Testamento* tenemos el ejemplo de Tomás, incapaz de creer que Cristo resucitado está ante sus ojos hasta que otros sentidos (el tacto, al introducir los dedos en la llaga) se lo confirmen. El tacto y el olfato, los dos sentidos semiatrofiados, son menos engañosos que los otros. Nos hablan de lo que no es visible, pero que existe. La vista sí puede ser engañosa. A veces nos tiende trampas y nos confunde con espejismos.

UNA SUGERENCIA

Cada vez que entres en un ambiente que te resulte desconocido, fíjate en las sensaciones que este despierta en ti gracias a todo lo que sobre él te indican tus sentidos. Escucha los sonidos, huele, observa los detalles visuales, toca aquellos objetos que te llamen la atención... Incluso puedes practicar el sentido del gusto, si la ocasión da para ello: si encuentras algún sabor peculiar que en adelante puedas asociar a ese espacio, te servirá cuando pasen los años para devolverlo a tu memoria, cuando quizás pienses que se había perdido. Procura rescatar, de entre todos los elementos, solo aquellos que te parezcan verdaderamente característicos, que te sirvan para asociar las sensaciones a ese lugar, y a ningún otro.

CON VOZ PROPIA

El tacto es ciego, el olfato es galopante. La boca es frenética. El oído es torpe. Sólo el ojo alcanza la totalidad. Reconstruir

una mujer a partir de su voz, de su contacto, de su sabor, de su olor. Eso es la imaginación. La imaginación es el vuelo de un sentimiento a través de todos los otros. La imaginación es la sinestesia, el olfato que quiere ser tacto, el tacto que quiere ser mirada. La imaginación nace de una limitación. La mirada, quizás, es menos imaginativa porque posee más. Pero la mirada necesita imaginar lo que ve, redondear y colorear el cuerpo de la mujer, acercar lo que está lejos, alejar lo que está cerca. No basta con mirar. Hay que sobremirar, sobrever. Hay que interiorizar lo que está fuera y verlo hacia dentro.

Francisco UMBRAL: *Mortal y rosa*

EJEMPLO

Un gran ventilador de mesa presidía el ámbito cerrado, utensilio de mucha necesidad para borrar del aire el rastro de las mezclas de aromas.

Los frasquitos de las esencias se alineaban en los siete anaqueles de una vitrina bien cerrada, ordenados con exactitud según la nota musical que a cada uno le correspondía en la escala cromática, de do a do, de las siete octavas del piano. El pachulí se equiparaba a la nota más baja, y la primera octava ascendía por la vainilla, el alhelí, el estoraque, etc. Así, subiendo por olores cada vez más fríos y penetrantes, se llegaba al cabo al aroma del civeto, que es ese sutil olor que despiden ciertas glándulas que usan en el celo ciertos venados del Himalaya y que Celestino estimaba

como la más aguda nota de los aromas conocidos.

No había de ir aquella mañana el bibliotecario a su Biblioteca sin ensayar la mezcla aproximada del perfume olido en el sueño. Cerró los ojos para imaginar de nuevo aquel acorde (do, fa y sol sostenido), e introdujo las varillas de vidrio en los pomitos del cálamo, del jazmín y del bálsamo del Perú. Celestino pateó el suelo, contrariado por su error. El perfume de su asesina era más cálido, más rotundo.

Puso en marcha el ventilador, que con los aromas se llevó a otra parte del mundo unas pupilas ensimismadas, unas manos de muerta y un cuellito de encaje...

Germán SÁNCHEZ ESPESO: *La mujer a la que había que matar*

CLAVES DE LECTURA

Aunque el sentido del olfato toma forma cada vez que respiramos, es el más difícil de definir, porque requiere que nos apoyemos en otros sentidos a la hora de expresarnos. Los frasquitos, visibles en los anaqueles, alojan las esencias que Celestino cata con un olfato capaz de diferenciarlas, con la misma destreza con la que su oído puede reconocer las notas de la escala musical. El personaje les ha dado un orden que conjuga sus habilidades olfativas, visuales y auditivas. La expresión de las sensaciones que captamos a través de los sentidos es, muy a menudo, esa difícil prueba que precisamente le falta atravesar a una historia nuestra, cuyos personajes y ambientes deberán resultar todo lo peculiares

que sea posible, como Celestino, el bibliotecario que tiene una *aromateca* en casa.

SE PARECE A...

Poner en movimiento el paisaje inerte de un cuadro. Añadir pinceladas verdes y amarillas a la extensión del campo; dotar de sonido a las hojas de los árboles agitadas por el viento; dejar que huelga el heno seco; morder los tallos de la cebada, saborearlos; acariciar esa ruda pared de piedra que marca el límite. Antes de hacer todo esto era como si no hubiéramos estado allí. Cuando alguna sensación de las percibidas se nos hace realmente intensa, es cuando ese paisaje entra en nuestra experiencia.

DISFRUTA LEYENDO

Patrick SÜSKIND: *El perfume*

Si se puede hablar de un sentido relegado al olvido entre los seres humanos, ese es el del olfato. En esta novela, Süskind nos sorprende poniendo el olfato en primer término: el relato de un asesino que habita en el París del siglo XVIII y que no desprende ningún olor personal, pero que a cambio tiene la mejor membrana pituitaria de la historia.

PONTE A ESCRIBIR

El sentido del olfato posee la extraordinaria virtud de despertar nuestros recuerdos. Y como por arte de magia, un olor nos transporta a un momento que creíamos perdido para siempre. Comienza a partir de esta clave una de tus historias: el protagonista percibe un olor que lo intranquiliza

profundamente; un olor especial que ha olido antes, mucho tiempo atrás, no sabe dónde. El personaje viaja al pasado a través de ese olor; y luego descubre las razones de esa sensación —sea agradable o desagradable—, mientras despiertan en él imágenes dormidas de ese tiempo que ahora, en la distancia, tendrá ocasión de reinterpretar.

BIBLIOGRAFÍA

Diane ACKERMAN: *Una historia natural de los sentidos*, Barcelona, Anagrama, 1992

Un estudio profundo sobre los sentidos físicos desde varios puntos de vista: cómo han sido utilizados por diferentes autores a lo largo de la historia de la literatura, sus expresiones culturales en distintos lugares del mundo (música, pintura, gastronomía...), las leyes y principios físicos por los que se rigen y la evolución histórica de sus manifestaciones artísticas en relación con los gustos, modas y culturas.

RESUMEN

1. Estimula al lector de tu narración con una descripción rica en sensaciones: sonidos, sabores, olores, texturas, imágenes.

Busca el placer de una lectura capaz

de transmitir las percepciones de tus
2. personajes, con la descripción oportuna de sus respuestas ante lo que experimentan a través de los sentidos.

3. Crea personajes que habiten una realidad sensorial palpable. Déjalos sentir sed, hambre, frío, miedo, cansancio y dolor.

4. Agudiza tu oído al dictado de las palabras, degusta las buenas frases, mira las escenas, huele la historia: pon todos tus órganos sensoriales al servicio de la narración y del lector.

5. No te olvides de la sinestesia: la mezcla de sensaciones procedentes de diferentes campos sensoriales.

Cuando se te nublen los cinco

sentidos, acude al sexto, al de la
6. intuición, para captar todo lo que
haga falta y complacer a quien lee.

49 La voz del narrador

En los manuales de retórica antigua podemos encontrar la división clásica de los tres estilos literarios: el *sublime* (o *gravis*), el *mediano* (o *mediocris*) y el *bajo* (o *humilis*). Las epopeyas y los temas elevados debían ser expresados en estilo *sublime*; los temas laborales y cotidianos, en estilo *mediano*, y los realistas o humorísticos, en el *bajo*. No era apropiado mezclar estos tres estilos en una misma obra. Más de veinte siglos después podemos hacer una correlación y decir que la voz del narrador, con respecto a la del lector medio, puede tener un nivel de experiencia *alto*, *medio* o *bajo*. No nos referimos a *cómo* se escribe, sino *desde dónde* se escribe.

Un narrador de *tono alto* se sitúa en un nivel de experiencia superior al del lector. Cuando habla, no lo hace de igual a igual, sino que transmite unos conocimientos y una experiencia vital que no posee el lector medio. No es que sepa mucho de los personajes, sino que sabe mucho a secas. Mucho más que el resto de nosotros. Su voz posee

una autoridad y una sabiduría que nos asombra, y debemos escucharlo con cierta reverencia, como si nos hablara desde un púlpito o un estrado. Lógicamente, su voz no es confidencial, sino magistral. Con frecuencia hará reflexiones profundas acerca de la vida, las costumbres o los personajes, hasta el punto de que más de una vez estaremos tentados a decir: «Vaya, eso no se me había ocurrido a mí nunca.» Las novelas y relatos de los autores que escriben en *tono alto* se sitúan muchas veces a medio camino entre la ficción y la reflexión filosófica. Por poner un ejemplo, Milan Kundera suele ajustar su voz a ese tono, y la lectura de sus libros es un viaje no solo acompañando las peripecias de los personajes, sino también a través de la reflexión (de los personajes, del narrador, del autor o de todos ellos). Otro autor clásico de *tono alto* es Thomas Mann. En la primera página de *Muerte en Venecia* nos muestra al protagonista, Gustavo von Aschenbach, de esta manera: «Sobreexcitado por el difícil y esforzado trabajo de la mañana, que le exigía extrema preocupación, penetración y escrúpulo de su voluntad, el escritor no había podido detener, después de la comida, la vibración interna del impulso creador, de aquel *motus animi continuus* en que consiste, según Cicerón, la raíz de la elocuencia.» Una prosa magnífica, sin duda, pero totalmente alejada del lenguaje natural o coloquial.

El narrador de *tono medio* se sitúa a la misma altura que el lector. Utiliza sus mismos códigos, ha vivido experiencias

más o menos parecidas, se expresa con unos registros lingüísticos semejantes (ni muy cultos ni muy vulgares), y trata al lector como a un igual. Con ese narrador podremos identificarnos fácilmente (tanto si es una tercera como si es una primera persona), porque habla con la misma voz que utilizaría un amigo o un compañero de trabajo. Es el narrador más frecuente y más natural, y el que con mayor facilidad acepta el lector como confidente. Pero hay que tener en cuenta un dato importante: el narrador de *tono medio* no tiene una voz universal que pueda ser aplicada y compartida por todos los lectores del mundo, sino por un grupo de lectores, más o menos grande, bastante homogéneo. *Malena es un nombre de tango* o *Atlas de geografía humana*, de Almudena Grandes, se dirigen (aunque no en exclusiva, claro está) a lectoras occidentales, urbanas, con estudios medios y rondando los treinta o cuarenta años de edad. Esas mismas novelas, en manos de mujeres afganas o campesinos bolivianos, no lograrían transmitir ese guiño de complicidad que Grandes consigue con sus lectoras y lectores habituales.

Por último, el narrador de *tono bajo* sabe menos que el lector. Es más torpe, o más ingenuo, más simple y con menos recursos materiales y mentales que el ciudadano medio. Con frecuencia se utiliza en las comedias y relatos humorísticos, y el lector tiene la sensación de estar por encima de los personajes, a los que observa con cierto paternalismo y

superioridad. Se ríe y se compadece de las ocurrencias absurdas de esos seres inferiores, y hasta le gustaría algunas veces entrar en la novela para darles algunos sabios consejos a esos personajes torpes y patéticos, ausentes de auténtica malicia, que no hacen sino meter la pata una y otra vez. Las narraciones en *tono bajo*, escritas por un buen escritor, se convierten en obras maestras de la literatura. El máximo exponente de este modelo es, sin lugar a dudas, el Quijote: un hidalgo venido a menos, enloquecido por las novelas, visionario, fácil de engañar y megalómano. Hasta un gañán como Sancho Panza tiene más luces que Alonso Quijano. A don Quijote le salva un romanticismo extremo que se adelanta más de dos siglos a la historia y una autenticidad espiritual que, cuatro siglos después, aún estamos intentando alcanzar. Otros ejemplos de *tono bajo* podrían ser *La conjura de los necios*, de Toole, o *Juegos de la edad tardía*, de Landero.

Queremos insistir en que la diferencia entre tonos de voz (*alto*, *medio* y *bajo*) no es temática, ni de registros lingüísticos, ni de tipo de lenguaje, sino de ubicación del narrador con respecto al lector en cuanto a su nivel de experiencia personal.

Cualquier voz que no sea la de *tono medio* es, por principio, una desviación de la norma. Eso no significa mejor ni peor, por supuesto, sino que la narración en tono extremo *alto* o *bajo* supone una ruptura de la inmersión en la historia por

parte del lector. No existe apenas posibilidad de identificación o empatía, porque la historia se cuenta fuera de las coordenadas (por exceso o por defecto) mentales del lector, que se ve obligado a leer mirando hacia arriba o hacia abajo, y no de igual a igual. El *tono alto* y el *bajo* añaden a la narración una metalectura tonal, y en ella leemos simultáneamente dos niveles: el de los hechos que se nos cuentan en la historia y el de cómo están contados esos hechos. El lector medio, en esos casos, está con un pie dentro de la historia conviviendo con los personajes, y con otro pie fuera, reflexionando desde el exterior, unas veces a remolque del pensamiento del narrador (en el *tono alto*) y otras veces por delante (en el *tono bajo*).

No podemos decir que exista una voz apropiada para el narrador de forma genérica. Podemos, eso sí, hablar de realismo y lirismo, de registro culto y popular, de lenguaje abstracto y concreto. ¿Cuál de ellos escoger? ¿En qué tono debería dirigirse el narrador a los lectores? Depende de la historia que queramos contar y de las intenciones del relato. Cada historia tiene una voz peculiar con la que debería ser contada, y el trabajo del escritor, entre otros muchos, es el de encontrar esa voz personal no suya, sino de la propia historia. Nadine Gordimer declaró en una entrevista: «Mi talento narrativo era débil en mis primeras novelas... que tendían a ser piezas bellas. Solo con *El último mundo burgués*, que fue publicada en 1966, empecé a desarrollar

vigor narrativo. Desde entonces, mi lucha ha sido no perder la aguda sensibilidad... me refiero a la agudeza de captar los matices de la conducta (no de la descripción, porque cuando uno madura eso se acomoda solo) y de combinarla exitosamente con el don narrativo. Porque la clase de temas que me rodean, que me atraen, que sé que me motivan, requieren una intensa capacidad narrativa.»

UNA SUGERENCIA

Prueba diferentes voces para contar una misma cosa. Si no tienes muy claro el modo en que tienes que narrar determinada historia —si la voz del narrador no te llega a los oídos de la imaginación nítidamente—, entonces comienza por probar las distintas maneras en que podrías decir lo mismo, hasta que encuentres aquella que realmente es capaz de expresar con todos sus matices lo que quieres decir. Haz ejercicios de tono y de estilo, hasta que des con la voz que mejor encaje con la historia que tienes entre manos. En la literatura, como en la vida, el *cómo* y el *desde dónde* valen tanto y a veces más —en realidad, casi siempre más— que el *qué*.

CON VOZ PROPIA

Son tres las cuestiones que pueden estudiarse en relación con el discurso: una, sobre qué bases se asentarán los argumentos; la segunda, sobre la expresión, y la tercera, cómo deben disponerse las partes del discurso. [...] y es que los que juzgan sólo son persuadidos o bien porque han

experimentado alguna emoción, o bien porque les da la impresión de que quienes hablan tienen determinadas cualidades, o bien porque se les ha demostrado el aserto. [...] No es suficiente con que sepamos qué debemos decir, sino que es forzoso también saber cómo debemos decirlo [...].

ARISTÓTELES: *Retórica*

EJEMPLO

¿Cómo encontrar, por último, un lenguaje puro y cristalino, musical, inmarcesible, más elevado que la melodía, más allá de los límites establecidos por la morfología y la sintaxis, sin distinción entre el objeto y el sujeto, que trascienda a las personas, se desembarace de la lógica, en constante desarrollo, que no recurra ni a las imágenes, ni a las metáforas, ni a las asociaciones de ideas, ni a los símbolos? Un lenguaje que pudiera expresar enteramente los sufrimientos de la vida y el temor a la muerte, las penas y las alegrías, la soledad y el consuelo, la perplejidad y la espera, la vacilación y la determinación, la debilidad y el valor, los celos y el remordimiento, la calma, la impaciencia y la confianza en uno mismo, la generosidad y el tormento, la bondad y el odio, la piedad y el desánimo, la indiferencia y la paz, la villanía y la maldad, la nobleza y la crueldad, la ferocidad y la bondad, el entusiasmo y la frialdad, la impasibilidad, la sinceridad y la indecencia, la vanidad y la codicia, el desdén y el respeto, la jactancia y la duda, la modestia y el orgullo, la obstinación y la indignación, la

aflicción y la vergüenza, la duda y el asombro, y la lasitud y la decrepitud y el intento perpetuo de comprender y no menos perpetuo de no comprender y la impotencia de no lograrlo.

GAO Xingjian: *La montaña del alma*

CLAVES DE LECTURA

Para la retórica antigua, los diferentes estilos se desarrollaban en función de unas normas rígidas, inamovibles. El *cómo* algo debía decirse dependía del *qué* — del asunto— estrictamente. Hoy cualquier tema puede tratarse en cualquier estilo. Hay algo que, no obstante, no ha cambiado: la necesidad de que la voz narrativa amolde su estilo en función de las intenciones de la obra, según al lector a quien se dirija y sin olvidar que la verosimilitud, la coherencia y la profundidad de lo que se cuenta tienen mucho que ver con la manera de contarlo. El *qué* y el *cómo* siguen manteniendo una relación intimísima, aunque para nosotros ya no haya asuntos que merezcan la pena y otros que no.

SE PARECE A...

Enfundarse un guante que ajuste perfectamente. Un guante a la medida. Pero ese guante irá acoplado no a la forma que aparentemente tiene la mano, sino a necesidades internas (a la temperatura, a la comodidad real que el cuerpo necesite), que no se aprecian con un simple vistazo. El *cómo* dependerá del *qué*, pero teniendo en cuenta aspectos que

no se quedan en la simple observación externa; no basta con observar qué puede hacer falta para cubrir una extensión de piel, que viene a ser una extensión de historia.

DISFRUTA LEYENDO

Dario FO y Franca RAME: *Ocho monólogos*

El premio Nobel italiano y su esposa nos ofrecen ocho monólogos, siempre en *tono medio-bajo*, representados innumerables veces en teatros de todo el mundo, con las voces desgarradas de ocho mujeres al límite de sus fuerzas: una mujer sola, una niña, la madre de un terrorista, la víctima de una triple violación, una presidiaria... Una denuncia contra la brutalidad que sufren las mujeres.

PONTE A ESCRIBIR

Aristóteles proponía, al final, lo que él llamaba «el justo medio»: la sobriedad expresiva, la contención, la proporcionalidad. Y lo que ahora te proponemos es que rompas esa norma, que arriesgues algo también en la escritura. Es decir, que trates un asunto muy muy serio de una manera que en apariencia resulte inapropiada. Por ejemplo, puedes escoger a un narrador que, en estilo macarra, cuente una historia de amor y llegue hasta sus repliegues más escondidos mientras —quizás— se fija en lo hermosos que están los campos en primavera. Recuerda que se trata de comprobar que esa manera de contar —aparentemente superficial— sí sirve, y mucho, para entrar a fondo en cualquier asunto importante.

BIBLIOGRAFÍA

E. M. FORSTER: *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1995

El novelista inglés, autor de *Pasaje a la India*, recoge en este libro sus conferencias sobre la novela dictadas en 1927 en Cambridge. Su concepción estética difiere notablemente de la de Aristóteles, y se sustenta en la construcción interna de la novela y el diseño de los personajes (Forster fue el primero en definirlos como planos o redondos, dependiendo de su cercanía al modelo humano).

RESUMEN

1. El tono narrativo, entendido como la posición o actitud del narrador frente a la historia y los personajes, puede clasificarse en *alto*, *medio* y *bajo*. El tono surge de la voz del narrador, pero es una voz que tú, como escritor, modulas y ajustas a la historia.

Si buscas un distanciamiento narrativo propicio para la reflexión y

2. el análisis de los hechos que relatas, así como la intervención de una voz que escruta, interviene, explica y justifica, emplea el *tono alto*.

3. Para una identificación y proximidad del lector con la realidad de tu ficción, parecida a la confianza y la complicidad, busca el *tono medio*.

4. Utiliza el *tono bajo* cuando quieras que el lector complemente la visión del narrador o pretendas situar los hechos en la simpleza o lo absurdo.

Recuerda que el tono del narrador condicionará el relato, la presentación de los personajes, lugares y épocas para, finalmente, determinar una mayor o menor comprensión de la historia.

Ensayá y prueba distintos tonos hasta
6. que encuentres el más adecuado para
tu texto. La práctica hace al maestro.

50 La construcción de la escena

Un relato se compone de escenas encadenadas. Puede ser una sola escena para un relato ultrabreve, pero habitualmente son más, para permitir un planteamiento, un nudo y un desenlace. Incluso en el famoso microcuento de Augusto Monterroso, «Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí», hay tres momentos: el primero, elidido pero señalado por el adverbio «todavía», sucede antes de que comience el relato (el dinosaurio estaba en el sueño del protagonista). El segundo es el momento del despertar, de ruptura con el sueño y sus habitantes oníricos. El tercero, sorprendente, es el descubrimiento de que el dinosaurio ha traspasado de modo fantasmal la frontera del sueño y se ha instalado en la realidad. Ocho palabras que encierran un cuento fantástico con presentación, nudo y desenlace.

Así pues, las palabras construyen frases, que se encadenan formando escenas, y estas, a su vez, relatos o novelas. Y es en la construcción de las escenas en donde queremos detenemos en este capítulo, porque, de algún modo, la

escena constituye la unidad narrativa mínima: la que, cuando está bien edificada, nos sumerge en la lectura y nos encadena a la narración. Hay muchas maneras de hacerlo, y aquí vamos a ver una de ellas que, sin aventurar que sea la única ni la mejor, sí es, desde luego, una manera efectiva y utilizada por grandes autores de distintas épocas y tendencias.

Y lo primero que hay que decir es que una escena gira alrededor de algo, habitualmente un objeto físico tangible, y que, para que sea visible al lector, suele acumular una buena cantidad de objetos, sustantivos concretos, verbos de acción y repeticiones. Pero no uno ni dos, sino una buena cantidad de ellos. Veamos un ejemplo para comprender cómo funciona este esquema, sacado de uno de los mejores y más divertidos relatos de ciencia-ficción escritos nunca. Nos referimos al comienzo del *Viaje séptimo*, de Stanislaw Lem (los subrayados simples, que marcan verbos, y los dobles, que señalan nombres, son nuestros):

«Cuando el lunes día dos de abril estaba cruzando el espacio en las cercanías de Betelgeuse, un meteorito, no mayor que una semilla de habichuela, perforó el blindaje e hizo añicos el regulador de la dirección y una parte de los timones, lo que privó al cohete de la capacidad de maniobra. Me puse la escafandra, salí fuera e intenté reparar el dispositivo; pero pronto me convencí de que para atornillar el timón de reserva, que, previsor, llevaba conmigo, necesitaba la ayuda

de otro hombre. Los constructores proyectaron el cohete con tan poco tino, que alguien tenía que sostener con una llave la cabeza del tornillo, mientras otro apretaba la tuerca. Al principio no me lo tomé demasiado en serio y perdí varias horas en vanos intentos de aguantar una de las dos llaves con los pies y, la otra en mano, apretar el tornillo del otro lado. Perdí la hora de la comida, pero mis esfuerzos no dieron resultado. Cuando ya casi casi estaba logrando mi propósito, la llave se me escapó de debajo del pie y voló en el espacio cósmico. Así pues, no solamente no arreglé nada, sino que perdí encima una herramienta valiosa que se alejaba ante mi vista y se iba achicando sobre el fondo de estrellas.

Un tiempo después, la llave volvió...»

En el breve fragmento que hemos transcrito no hay un objeto concreto, sino un montón de ellos: *espacio, Betelgeuse, meteorito, semilla, habichuela, blindaje, dirección, timones, cohete, escafandra, llave, tornillo, tuerca, pies, mano, comida, herramienta, estrellas...* Nadie puede pensar que es casual esa acumulación de elementos, porque, además, la palabra *llave* se repite cuatro veces (o cinco, si consideramos que la *herramienta* que se pierde en el espacio es la llave); dos veces, *cohete, timón, pies, tornillo, espacio*, y como objetos relacionados con la nave espacial están *cohete, blindaje, timón, dirección y escafandra*. ¿No resulta extraña esta acumulación? ¿Cuál es su función? Pues es evidente: mostrar de manera plástica y

concreta la nave en la que viaja Ijon Tichy. Su autor sabe que no basta con decir que Tichy viaja en un cohete: el lector tiene que ver el cohete, situarse en su interior y rodearse de todos esos objetos. De esa manera ya no le cabrá duda de que está viajando con Tichy por las cercanías de Betelgeuse.

Toda la escena, por otra parte, está saturada a su vez de verbos que indican acciones o movimiento: *cruzar, perforar, hacer añicos, privar, poner, salir, reparar, atornillar, proyectar, sostener, apretar, aguantar, escapar, volar, arreglar, alejar, achicar, volver...* Y de nuevo hay que decir que no ha sido por azar, sino con un propósito bien definido: atrapar al lector desde el primer párrafo. Los consejos que dábamos en el capítulo 45 acerca de los buenos comienzos se cumplen a rajatabla: un personaje está en conflicto con su entorno. ¿O estar solo en medio del espacio con una nave que ha perdido la dirección no es un problema? ¿Cómo saldrá Tichy del atolladero? La única solución posible es seguir leyendo.

Si conectáramos las palabras repetidas o relacionadas con líneas, veríamos que bajo la piel de las palabras existe un armazón, un esqueleto invisible que sostiene la escena. Un armazón de objetos y acciones plenamente cinematográficos. Toda la escena gira alrededor de la llave, imposible de utilizar por un solo hombre. La escena termina con la llave perdiéndose en el espacio. Las cosas no

mejoran.

La siguiente escena, de la que apenas hemos transcrito las seis primeras palabras, conectan con la escena anterior, pero no de una manera simbólica, sino física: la llave, que en la última frase del primer párrafo se pierde en el espacio, regresa en la primera línea del segundo. El ensamblaje es perfecto. Esa es, si no la más adecuada, sí una de las mejores formas de enlazar escenas sin que se rompa la continuidad de la historia: llevarse un objeto de un párrafo a otro (la llave, en este caso). Si la llave funciona como un hilo fino que va cosiendo las frases y los distintos planos de la primera escena (usando la terminología del cine) hasta dotarlo de un esqueleto invisible, la repetición literal del mismo objeto, que reaparece a comienzos del segundo párrafo, no hace sino coser también una escena con otra, de modo que la continuidad está asegurada.

¿Cuál es la enseñanza que podríamos sacar de todo ello? Pues creemos que es bastante clara: te recomendamos que construyas las escenas amueblándolas no con uno, sino con muchos objetos concretos, que escojas uno de ellos para hacer girar toda la escena a su alrededor, que no temas repetirlo de manera directa o a través de sinónimos, que introduzcas suficiente movimiento en su interior, y que te lleves un objeto, nombrado en las últimas líneas de la escena, al párrafo, escena o capítulo siguiente con el fin de asegurarte de que tu narración no discurre a saltos, sino en

un continuo sin fracturas. Y ello es aplicable, y aún más necesario si cabe, en el caso en que entre una escena y la siguiente transcurran años.

Las escenas, por último, se deben enlazar a lo largo de una novela con este mismo esquema: un objeto, sensación o acción se repite más allá, pero se anuncia aquí, a través de la premonición y la retrospección, las catáforas y las anáforas, las anticipaciones y los cumplimientos. Y sobre todo ese armazón concreto y visible, puedes y debes añadir los componentes abstractos, reflexivos, emocionales y filosóficos que precisas: ya tienen un cuerpo físico donde alojarse y pueden abandonar la vida de fantasma que tenían antes.

UNA SUGERENCIA

Toma algún relato breve que ya tengas escrito y rodea con círculos los términos que se repitan y también los que aludan a un mismo campo semántico. Y enlaza después, mediante líneas, cada palabra con las que son de su misma familia. Haz esto mismo con el relato entero, y comprueba si cada secuencia queda bien anudada —mediante reiteraciones— a la siguiente, si cada escena se encadena a la que le sigue. Analiza, de este modo, si el texto entero cuenta, en conjunto, con una cohesión suficiente entre sus diferentes partes. Refuerza esta continuidad, sin miedo a repetirte, si consideras que es posible.

CON VOZ PROPIA

Porque si un texto consigue «engancharnos», ¿no será que está él mismo —en su propia escritura— enganchado por dentro?

Un objeto, una idea que se repite en la composición de un texto, ¿no va acaso enganchando las distintas partes del argumento?, ¿no va dando a esa historia, dentro de nuestra atención de lectores, congruencia y continuidad?

Y esa impresión sólida y consistente... ¿no dependerá de eso: de que el texto esté lleno de enganches?

Y en ese caso, ¿cuántos enganches debe tener un texto? ¿Uno? ¿Tres? ¿Siete?

Ángel ZAPATA: *La construcción de la escena*

EJEMPLO

Algo antes del amanecer cogió uno de los sedales que tenía detrás. Sintió que el palito se rompía y que el sedal empezaba a correr precipitadamente sobre la regala del bote. En la oscuridad, sacó el cuchillo de la funda y, echando toda la presión del pez sobre el hombro izquierdo, se inclinó hacia atrás y cortó el sedal contra la madera de la regala. Luego cortó el otro sedal más próximo y en la oscuridad sujetó los extremos sueltos de los rollos de reserva. Trabajó diestramente con una sola mano y puso su pie sobre los rollos para sujetarlos mientras apretaba los nudos. Ahora tenía seis rollos de reserva. Había dos de cada carnada, que había cortado, y los dos del cebo que había cogido el pez. Y todos estaban enlazados.

CLAVES DE LECTURA

El modelo tradicional de lo que se considera buena prosa literaria requiere «variación elegante»: «si hay que referirse a algo más de una vez, hay que intentar encontrar maneras alternativas de describirlo». Pero Hemingway rechazaba la retórica tradicional, por motivos literarios y filosóficos. Él pensaba que un «estilo bello» falseaba la experiencia; quería «registrar lo que verdaderamente ocurrió en la acción, lo que realmente eran las cosas que produjeron la emoción que uno experimentó». En el ejemplo de *El viejo y el mar*, observamos reiteradas alusiones a la oscuridad, al sedal, a la regala, al pez. En este breve fragmento, los movimientos del personaje giran sin cesar en torno a esa actividad única, obsesiva, que es intentar sostener el pez, no dejar que se escape. Hemingway cuenta sin miedo a repetir, y encadena después los párrafos, las secuencias, las escenas, del mismo modo. Así, con todas las partes bien anudadas, la corriente del discurso novelesco resulta continua, limpia, serena y fluida.

SE PARECE A...

Anudar todos los cabos del sedal para evitar que el pez pueda escaparse, como hacía el protagonista de *El viejo y el mar*. Es como confeccionar una especie de red, que variará según los materiales con que contemos, pero que siempre deberá cumplir esa misión fundamental que es atrapar la atención del lector hacia lo que se cuenta, mantenerla

anudada a la historia, sin que entre los diferentes párrafos haya corte alguno que le permita distraerse.

DISFRUTA LEYENDO

Marguerite DURAS: *El amante*

La autora, francesa nacida en Indochina, cuenta en esta pequeña novela semiautobiográfica la historia de amor inacabada entre una muchacha de quince años y un hombre rico mucho mayor que ella. Las escenas se construyen sobre un sólido armazón visual. No es raro que Jean-Jacques Annaud hiciera con ella una magnífica película.

PONTE A ESCRIBIR

Una escena con un componente absurdo. Busca un elemento muy visual, sácalo de su contexto y construye una escena seria con la presencia constante de ese componente: una mujer tiene que salir de una fiesta disfrazada de payaso para llevar al hospital a un amigo; un hombre con una gran sartén llena de espárragos trigueros en su mano discute con su pareja en el ascensor, en el portal de la casa o en la calle. Intenta mantener una continuidad que no pueda romperse entre cada párrafo y el que le sigue; y consolida luego la fuerza de ese hechizo mediante términos que recuerden con persistencia a otros ya mencionados y que, al mismo tiempo, aludan a otros que llegarán después. No permitas que el ritmo decaiga ni que la magia corra el riesgo de quedarse trunca.

BIBLIOGRAFÍA

David LODGE: *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1998

Un volumen que recoge cincuenta artículos de crítica literaria en los que el novelista inglés, partiendo de breves textos de los mejores autores de la historia de la literatura, da un repaso pormenorizado a los principales aspectos de la construcción de la novela y las técnicas narrativas. El título, coincidente con otra obra de John Gardner, es un homenaje a un ensayo homónimo escrito por Henry James.

RESUMEN

1. Las escenas obran dentro de la historia como unidades mínimas de acción, organización y continuidad de la narración. De su efectivo encadenamiento resultan las secuencias.

2. Para conferir cohesión e intensidad a la historia, elige cuidadosamente las escenas que sirvan de enlace y no de ruptura de la narración.

Una buena escena debe cumplir una

3. función anticipatoria o desencadenante dentro de la historia.

Los verbos que designan acciones, los objetos mostrados, los detalles oportunos y los diálogos, todo en un

4. período de tiempo o lugar determinados dentro de la narración, constituyen la utilería que tienes a mano para construir las escenas.

Repite las palabras y reitera las ideas necesarias para anudar con

5. fuerza las escenas entre sí, avanzar en el tejido de la historia y mantener atento e interesado al lector.

Estructura tu relato en escenas en las que los personajes o el narrador

6. tengan el espacio para dialogar, mostrar, actuar, reflexionar y vivir en

ese mundo de ficción.

51 La metáfora de situación

A diferencia de las crónicas históricas o de los reportajes periodísticos, que nos hablan acerca de unos hechos reales ocurridos sin más objetivo que el de informarnos, los relatos y novelas tienen una segunda lectura, metafórica, que pone en relación los hechos narrados con otros comportamientos o conflictos esenciales del ser humano. Si las crónicas y reportajes son *denotativos* (con significados básicos y sin dobles significados subjetivos), los relatos y novelas son *connotativos* (con significaciones secundarias y subjetivas). La metáfora, del griego *metaphorá* (traslado) es una figura retórica que consiste en establecer una identidad entre dos términos, y emplear uno con el significado del otro, basándose en una comparación no expresada entre las dos realidades que dichos términos designan. La sucesión de varias metáforas da lugar a la *alegoría*. El *símbolo* es un objeto material que representa otra realidad inmaterial mediante una serie de rasgos que se asocian por una convención socialmente aceptada.

El trabajo literario siempre tiene que ver con la construcción de la metáfora. Hay *metáforas básicas*, digamos de un primer nivel, como la de «el sol es una estufa de butano», de Joaquín Sabina. La relación entre el sol, anaranjado y generador de calor, con una estufa de butano, anaranjada y productora de calor, es obvia. Pero en la metáfora siempre hay algo más: un excedente que se añade o una plusvalía. La estufa de butano, además de dar calor y ser de color naranja, es también un artefacto industrial, urbano, obsoleto, decadente, que cada vez con más frecuencia se reemplaza por otros inventos más modernos (calefacción eléctrica, de gas natural o centralizada) y que tiene un uso individual o familiar. Recurrir a una estufa de butano nos hace pensar en la soledad y en la necesidad de adquirir una fuente de calor que ya no nos llega por otros medios. Ese nuevo sol ya no es el sol gigantesco que a todos nos calienta, sino un epígono minúsculo de la peor calidad. ¿Cómo se llama la canción de Sabina? *Pongamos que hablo de Madrid*. Y ese es el añadido: esas son las características que tiene Madrid para Sabina (todo Madrid, no solo las estufas).

Las metáforas de segundo nivel son las *metáforas de situación*. Dos elementos se ponen en relación y se contaminan mutuamente. Suponen una elaboración un poco mayor, porque no conectan dos objetos de modo inmediato, como en el caso de la canción de Sabina, sino de modo un poco más sutil. En las *metáforas de situación* hablamos de

algo que está o sucede junto a los personajes de modo aparentemente casual y desconectado, pero que en realidad está hablando de su esencia. Por ejemplo, si queremos mostrar la crisis por la que está pasando una pareja, podemos sacarlos de paseo al campo, y allí se encontrarán con una ardilla agonizando a la que no sabrán cómo prestar auxilio, no podrán cruzar un antiguo puente porque estará roto por la mitad, el arroz que llevaban en la tartera estará soso y unos nubarrones en el cielo anunciarán tormenta. Todos esos elementos son *metáforas de situación* que hablan de la crisis de la pareja, y no decorados puestos al azar. No es necesario acumular todas esas metáforas, ni tampoco tienen que ser tan evidentes. No tiene importancia que el lector medio no capte la relación de manera consciente, porque trabajan con el inconsciente. El lector no sabe por qué, pero presente, por los indicios metafóricos, lo que va a pasar.

Veamos un ejemplo concreto. Raymond Carver comienza su relato *Mecánica popular* (que trata del mismo tema: la crisis de la pareja) de esta manera: «Aquel día, temprano, el tiempo cambió y la nieve se deshizo y se volvió agua sucia. Delgados regueros de nieve derretida caían de la pequeña ventana —una ventana abierta a la altura del hombro— que daba al traspatio. Por la calle pasaban coches salpicando. Estaba oscureciendo. Pero también oscurecía dentro de la casa.» Aún no ha aparecido ningún personaje, pero ese

comienzo meteorológico (desaconsejable a todas luces para cualquiera que no posea la maestría de Carver) ya nos anuncia que en el relato los personajes van a tener problemas graves, porque el autor, uno de los más cuidadosos y minuciosos que ha dado la literatura norteamericana, no está hablando en absoluto del tiempo atmosférico, sino de la tragedia que se va a vivir en el interior de la casa: el marido está haciendo las maletas para marcharse definitivamente.

El tercer nivel metafórico sería el de las *historias simbólicas*. En ellas, el trabajo de metáfora funciona sobre el texto entero, sobre el relato o la novela en su totalidad. Todo él es una larga metáfora, comprensible solo al final de la lectura, o tal vez no comprensible —de modo racional—, pero sí sentido de forma emocional. El símbolo utiliza elementos concretos para nombrar una realidad inmaterial (la soledad, el ansia de poder, el desencanto o la felicidad). Pero los temas pueden ser mucho menos corrientes. En el relato *Las ruinas circulares*, de Borges, hay dos historias en una:

Historia A: Por un lado se cuenta lo que se cuenta, tal cual, es decir: Un hechicero trata de soñar y crear a un hombre. Lo intenta tres veces (el sueño de la razón, el sueño de la emoción y el sueño del alma), pero parece que solo lo consigue a la tercera (todas las repeticiones de tres son míticas, también en los cuentos infantiles).

En el eterno juego de espejos de Borges, al final el soñador descubre que está siendo soñado por otro.

Historia B: Todo eso no es más que una larga metáfora de la escritura de un relato, de una novela, o de un personaje literario. Todo tiene una segunda lectura, y no son casuales ninguna de las alusiones de Borges a lo largo del texto referidas a las diversas tentativas de construcción del libro: los modelos en los que se fija para construir el personaje, las correcciones que va introduciendo al texto, e incluso las distintas escuelas o métodos para afrontar la construcción de una novela (por la razón, por la emoción, por la inspiración).

Dos historias en una. Habría que recordar de nuevo la observación de Todorov: «Todo relato es movimiento entre dos equilibrios semejantes pero no idénticos.» Un mismo relato puede, y debe, tener varios niveles de lectura. De la más superficial a la más profunda. Que un texto tenga posibilidades de lectura profunda en clave simbólica no quiere decir, ni mucho menos, que el primer nivel de lectura sea pura calderilla, sino que en su interior existe más densidad de la que se puede apreciar a simple vista. El Quijote, una vez más, es un modelo de texto que ha ido creciendo en significados a lo largo del tiempo sin que Cervantes tocara una coma desde hace cuatro siglos. Suponer que unas lecturas son válidas y las otras no equivale a decir que hay formas de leer canónicas o

aberrantes, y ningún escritor suscribiría esos modos de interpretación de su propia obra. En todo caso, dar dos historias por el precio de una no solo no perjudica, sino que aumenta la cohesión y la riqueza del texto. El propio Borges, en uno de sus numerosos prólogos, sostenía: «Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin.»

UNA SUGERENCIA

Los hombres primitivos pintaban animales en las paredes de las cavernas, y, en ocasiones, hasta disparaban flechas sobre estas pinturas. Irrracionalmente, creían que el animal pintado atraería a la caza, y esa agresión simbólica del hombre contra él no era otra cosa que una acción mágica.

Revisa y cuestiona los conceptos de metáfora y símbolo, las similitudes y las diferencias entre los términos. Asegúrate de que tienes claro lo esencial en la distinción. Ten en cuenta, para ello, que la metáfora es una identificación que se apoya en asociaciones racionales, mientras que lo primordial de los elementos simbólicos es esa pérdida de racionalidad en la relación, esa emotividad ilógica que se extrae del objeto y que va a clavarse en la sensibilidad.

CON VOZ PROPIA

... la emoción artística era resultado de que previamente el

lector se hacía cargo de la significación lógica. En consecuencia, primero «entendíamos», y después, precisamente porque habíamos entendido, nos emocionábamos. El gran cambio que introduce la poesía, el arte, en general, de nuestro tiempo, consiste en volver del revés, en una de sus vetas esenciales, esta proposición, pues, ahora [...] primero nos emocionamos, y luego, si acaso, «entendemos» [...]. Dicho de otro modo: si «entendemos», entendemos porque nos hemos emocionado, y no al contrario, como antes ocurría.

Carlos BOUSOÑO: *Superrealismo poético y simbolización*

EJEMPLO

La expresión de su faz barbada y enflaquecida fue entonces tan desorbitada y lejana, y, sin embargo, tan fuerte y de tanta vida interior, que me crispó hasta hacerme doblar la mirada, envolviéndome en una sensación de frío y de completo trastorno de la realidad.

Volví, no obstante, a hablarle con toda vehemencia. Sonrió extrañamente.

—La estrella... —balbuceó con sorda fatiga. Y otra vez lanzó agrios chillidos.

La angustia y el terror me hicieron sudar glacialmente. Exhalé un medroso sollozo, rodé la escalinata sin

CLAVES DE LECTURA

En el relato de Vallejo, Cayna es un espacio simbólico: una solitaria aldea peruana, un pueblito casi inaccesible, oculto

entre inmensas cordilleras. Es este un lugar adecuado para acoger y resguardar para siempre los terribles sucesos que la historia presenta: la regresión, la transformación de los habitantes de ese lugar en monos. Todos los elementos de la historia se alían para la creación de un ambiente violento y opresor: la tenebrosidad va intensificándose, en un interesante juego de luces y sombras que se entrelazan, mientras que la sensación de pánico contenido se acrecienta. Ni una sola luz nítida aparece en la historia, salvo una estrella, que —nombrada— parpadea un instante contra la oscuridad; una estrella evocada por el padre del protagonista, un hombre-mono: una luz natural, primitiva, libre. La estrella simboliza la espiritualidad, pero también la multiplicidad: un ejército espiritual en lucha contra las tinieblas. La identificación con la estrella es una posibilidad solo otorgada al elegido: el padre nombra la estrella al mirar al hijo, en quien se encuentra la posibilidad de comprender ese misterioso retorno del hombre hasta su origen animal.

SE PARECE A...

La aproximación a cualquier obra de arte, en un museo lleno de posibilidades. No hay tiempo para verlo todo despacio: no podemos estar varias horas ante cada cuadro, ante cada escultura. Únicamente vamos a investigar el origen de nuestra atracción si esta se ha producido previamente: solo si hay emoción, primero, nos pararemos después a averiguar por qué. Con las personas sucede —fíjate bien—

exactamente igual.

DISFRUTA LEYENDO

José SARAMAGO: *Todos los nombres*

Una extraordinaria novela que junto con *Ensayo sobre la ceguera* y *La caverna* constituye la trilogía fundamental en la obra del premio Nobel portugués. Un oscuro y tierno funcionario del registro civil persigue a través de los nombres la esencia de la identidad en un mundo despersonalizado. Una historia brillante sobre la deshumanización llevada al extremo.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato simbólico (pero no tópico y abstracto; lo que cuentas tiene que seguir siendo siempre muy concreto). Cuéntanos dos historias por el precio de una. Piensa que es una especie de *metáfora de situación*, pero continuada a lo largo de todo el relato, de principio a fin. Procura que la historia se desarrolle en espacios simbólicos cuya ambientación contribuya de algún modo a sostener las sensaciones que pretendas comunicar al lector, que los personajes lleven nombres simbólicos, que vistan ropas que —eludiendo los tópicos lo mejor posible— los representen, que sus acciones tengan también una segunda lectura que pueda percibirse. Fíjate en Borges, tú no vas a ser menos.

BIBLIOGRAFÍA

Carlos BOUSOÑO: *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1999

Si quieres profundizar en la metáfora y en la búsqueda de símbolos bisémicos (de doble significación), lo puedes hacer con este tratado de Carlos Bousoño, el más completo que quizá puedas encontrar. Trasladar a la prosa los modelos teóricos que se aplican para la poesía no es tan complicado. Frente al lenguaje establecido (analítico, genérico y conceptual), se pueden usar las metáforas y llegar a un lenguaje sintético, concreto e individual.

RESUMEN

1. Las *metáforas básicas*, las *metáforas de situación* y las *historias simbólicas* te permiten ampliar el significado de tus relatos.

2. Las metáforas y las asociaciones simbólicas establecen semejanzas entre una realidad descrita y una imagen evocada o representada que antes estaban separadas.

Una *metáfora básica* trasciende lo meramente descriptivo, hasta fundir

3. la palabra con la imagen dentro del mismo texto. Constituye un valor agregado a la riqueza del lenguaje que empleas y un buen ejemplo de reinterpretación de la realidad.

El relato de ficción multiplica su significado cuando se emplea una *metáfora de situación*; cuando es el lector quien ve, entre las líneas de una historia, la verdadera esencia de los conflictos humanos.

Una *historia simbólica* apela a la comprensión inconsciente, a la lectura racional sumada a la emocional.

Las metáforas y los símbolos son una manera de luchar contra el olvido del texto literario. Su significado se

graba con mayor intensidad a través de las escenas y los objetos.

52 El último párrafo

En algún momento habrá que llegar a la última página del relato que escribimos, por más que la historia sea circular, que enlace con el principio, que remita eternamente a un capítulo anterior, o que incluso esté impresa y montada sobre una cinta de Moebius sin principio ni fin. En este último caso hipotético, del que no tengo noticia, pero que seguramente alguien ya ha ideado (una vez tuve en mis manos un poema de Octavio Paz desplegable y circular que se acercaba a este modelo), puede que no haya final para el lector, pero sí para el autor: el momento en el que logra que la última palabra que ha escrito enlace coherentemente con la primera. Pero, al margen de experimentos, la industria editorial exige que las historias se impriman en pliegos, se guillotinen y se cosan a un lomo.

Así pues, centrémonos en las historias, y más concretamente en cómo terminarlas. Los finales del tipo antiguo «... y colorín colorado, este cuento ha terminado», son reminiscencias de la narración oral: es la forma de despedirse del público y hacer caer el telón de la historia. Al no estar presentes de forma física los actores ni el narrador,

el escritor imitaba ese final escénico que, con algunas variantes, se sigue utilizando en la actualidad. En el desenlace de los dramas griegos y la «comedia del arte» suelen cerrarse con final feliz todos los hilos argumentales que han ido apareciendo en la escena, y se añaden unas apostillas morales dirigidas al espectador. No parece que ese esquema sea el más apropiado para cerrar historias en el siglo XXI, pero se sigue haciendo como forma de agradar al lector (sobre todo en los guiones de cine de Hollywood), sin tanto descaro, pero con el mismo esquema. Todavía en el siglo XIX, con las novelas por entregas victorianas, había una exigencia por parte del público y los editores de terminar con un final feliz. Henry James, pionero de los finales abiertos contemporáneos, describía con sarcasmo esos desenlaces clásicos como «un reparto, por fin, de premios, pensiones, maridos, bebés, millones, párrafos añadidos y finales alegres». De hecho, para los editores, el último capítulo llevaba el nombre de *wind-up* (liquidación). Ahora, a no ser que trabajes para los estudios de Hollywood, puedes buscar otro tipo de finales:

Cerrados. Los problemas fundamentales de la historia quedan resueltos, para bien o para mal, de modo terminante. No quedan cabos

sueltos, ni dudas, ni vuelta atrás. Caso cerrado.

Sin resolver. El problema sigue abierto. La vida continúa sin que, de momento, haya perspectivas de mejora. El conflicto no se resolverá jamás, y los personajes tendrán que vivir con él. Chéjov fue un maestro de finales sin resolver.

Con una duda. En este tipo de finales se ofrecen al menos dos posibilidades. El protagonista se halla en una encrucijada (subir o no subir al tren, contestar o no al teléfono que está sonando, apretar o no el gatillo de la pistola), y la historia se cierra sin que sepamos qué decisión toma el personaje. El lector puede escoger la

que más le guste o la que más le cuadre. El autor simplemente le traslada el dilema al lector: ¿qué harías tú?

Con una promesa. Se ha perdido una batalla, pero no la guerra. El problema no está resuelto todavía, pero queda la sospecha, por indicios, de que algún día cambiarán las cosas.

Inversión del comienzo. El protagonista mantiene una actitud al final opuesta a la inicial. Si odiaba a alguien, al final lo ama. Si era intolerante, se vuelve comprensivo. El cambio que sucede entre los dos extremos es la historia.

Con sorpresa. El autor riega con pistas falsas el relato para, finalmente,

soltar la liebre. Nada es lo que parece. Cuidado en estos casos con

- sacar un conejo del sombrero: no valen trucos de magia, ni presentar a un personaje que nunca había aparecido, ni terminar con «todo era un sueño».

Circulares. El final es el comienzo. No necesariamente literal, pero la historia, con ligeras variantes, volverá

- a repetirse. Los personajes no son conscientes de la historia, no aprenden, y están condenados a repetirla hasta la muerte.

En todo caso, el final debe estar de algún modo incluido en el principio. Puede que no sepamos, con exactitud, cómo va a terminar nuestro relato, pero sí debemos saber hacia dónde se dirige. Chéjov decía: «Cuando en la primera página de un cuento aparece una pistola, alguien se tiene que matar con ella en la última.» No tomes ese consejo de manera literal,

pero tenlo muy en cuenta. Nada debe ser casual (ni siquiera las casualidades que sucedan en la historia).

Con respecto a los finales circulares, Mariano Baquero Goyanes, en *Estructuras de la novela actual*, apunta: «Parece casi superfluo advertir [...] que uno de los procedimientos más fáciles y usuales con el que conseguir estructurar circularmente una novela consiste en enlazar su final con el principio, mediante una repetición de este. La repetición puede ser temática con alguna variante [...]; puede ser verbal, mediante la repetición de alguna frase [...], o mediante el enlace de la que aparecía truncada en la primera línea de la obra con la que aparece en la última, completadora de su sentido y reanudadora, pues, del movimiento circular.»

Conviene que sepas distinguir, en cualquier caso, entre *cierre* y *desenlace*. El *cierre* es el auténtico final del texto, el lugar en el que situamos el punto final en la última página. Siempre hay un *cierre* y una última página. El *desenlace*, en cambio, es la clausura del problema, el acontecimiento que resuelve la acción, que da por terminada la historia. El *desenlace* marca el clímax o momento de mayor intensidad de la historia. *Cierre* y *desenlace* no tienen por qué coincidir. El *desenlace* se puede situar antes del *cierre* si el narrador aún quiere dar algunas explicaciones, revelar datos, concluir alguna historia secundaria, añadir un epílogo o hacer unas breves reflexiones, desembocando en un final en anticlímax. O puede darse después del *cierre*, más allá del espacio que

marca el relato o la novela, en cualquiera de los finales abiertos (incluyendo aquí los que simplemente carecen de *desenlace*, en los que el *desenlace* es la no terminación de la historia). Con mucha frecuencia el anticlímax, esa curva descendente situada después del *desenlace*, abre otra incógnita o conflicto para recordarle al lector que la vida no termina, y que resolver un problema no es resolverlos todos. Paul Auster dice: «En casi todos mis libros, el final es algo que se abre a otra cosa, una cosa nueva. Se abre al episodio siguiente, a un paso que no aparece en el libro pero que el libro sugiere. Un paso de un libro o un paso de la vida: es lo mismo. Si el personaje no está muerto, su vida continúa.» O, dicho de otro modo, esta vez en boca de John Steinbeck: «El final conlleva tristeza para un escritor: es una pequeña muerte. Pero cuando escribe la última palabra, la historia no está terminada, puesto que ninguna historia termina jamás.» Para el escritor, el final de la historia no suele ser el final de la escritura, ni siquiera de ese relato o novela. En la fase de corrección tendrá que ajustar y afinar de nuevo todo el relato, y muy especialmente el principio. El final puede actuar como una luz intensa que ilumine todo el relato, y lo primero que tiene que comprobar es si la correlación entre principio y fin es la correcta para los objetivos que se ha marcado.

UNA SUGERENCIA

Al igual que sucedía con los comienzos, hay muchas formas de acabar correctamente un relato, y algunas inadecuadas.

Procura, en este sentido, evitar los finales con moraleja. Deja a un lado tus ganas de adoctrinar o de forzar al lector a que interprete como tú le dictes el significado de la historia, porque lo más probable es que el argumento se vuelva en tu contra por efecto bumerán. Es preferible dejar un final abierto a cerrarlo con una filípica no solicitada. Respeta al lector y ocúpate de construir bien el relato para que el mensaje se comprenda sin necesidad de explicarlo. Y no uses tampoco los finales abiertos como recurso para no acabar una historia que no sabes cómo terminar: cualquier lector se dará cuenta de que no has optado por ese final, sino que has abandonado la historia y te has rendido a él.

CON VOZ PROPIA

Una historia es siempre algo más o algo menos que un argumento, una acción que encadena sucesos o los enuncia o hasta prescinde de ellos para buscar la esencialidad de su significación, menos en lo que se cuenta que en lo que se sugiere. En todo caso, una historia discurre, transforma, imprime un destino a lo que comienza y, aunque proponga un final abierto, un final sin final, sugiere como poco una fisura que contiene alguna modificación, aunque sólo sea la patética modificación de constatar que todo cambia para quedar lo mismo.

Luis MATEO DÍEZ: *La mano del sueño* (Discurso de ingreso en la Real Academia Española)

EJEMPLO

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las cinco y media de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo.

[...]

—No se moleste, Luisa Santiago —le gritó al pasar—. Ya lo mataron.

[...]

[Santiago Nasar] Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. «Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas», me dijo mi tía Wene. Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *Crónica de una muerte anunciada*

CLAVES DE LECTURA

El narrador comienza por anunciar el desenlace: lo menciona en la primera línea de la novela, y cede así esa baza con que a menudo las historias nos sorprenden, manteniéndonos en vilo hasta el mismo final. Al terminar el capítulo primero, se nos confirmará la muerte de Santiago Nasar: «Ya lo mataron», nos dice un personaje. El protagonista de la historia ha muerto ya, y, sin embargo, no por ello va a perder interés; por el contrario, los lectores nos quedamos prendidos de ella, absortos: queremos saber qué sucedió, cuáles fueron los hechos que llevaron a la muerte al

personaje; nos quedamos pendientes del *cómo*.

El desorden cronológico abre la expectativa y la agiganta, desde el comienzo, y centra el desarrollo de la historia en ese *cómo*: el efecto del truco no puede ser más apropiado para la novela, que, desde luego, nada tiene que ver con las historias policiacas o de misterio. La narración describe un círculo, así, de principio a final, y hay también otros círculos a lo largo de la misma, como hemos observado: los movimientos de avance y retroceso del tiempo dan lugar a una interesante y sólida estructura. El desenlace estaba ya al comienzo, en forma de aviso —«una muerte anunciada», incluso ya en el título, antes de comenzar—; se reitera después: al final del primer capítulo ya ha tenido lugar. Y va contándose después la historia, hasta que ese desenlace reaparece para coincidir, esta vez ya explicado del todo, con el final del texto.

SE PARECE A...

Una excursión perfectamente planificada: aunque no sabemos exactamente cómo irá todo, sí conocemos de dónde partimos y hacia dónde vamos, y contamos también con la ruta, de modo que podemos prever las provisiones que necesitaremos, qué deberá incluir nuestro botiquín. Así decía Horacio Quiroga en su *Decálogo del buen cuentista*: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.»

DISFRUTA LEYENDO

Antón CHÉJOV: *La señora del perrito y otros cuentos*

Si Poe es el creador del cuento contemporáneo, Chéjov es su gran renovador. ¿Cómo acabar un cuento con final abierto y que el lector sepa que ese es el final apropiado? La respuesta está en estos cuentos de Chéjov: un modelo novísimo y revolucionario en la manera de construir y cerrar historias.

PONTE A ESCRIBIR

Antes de nada, hay que saber cómo empezar el texto; pero también, después, cómo seguir con él y cómo terminarlo; y definir el planteamiento, el nudo y el desenlace, en orden o en desorden. Prueba a empezar por un desenlace que sería una sorpresa si se guardara para el final, pero que vas a atreverte a entregar al lector desde el principio para concentrar el valor de la historia en el *cómo*, según lo que hemos observado en *Crónica de una muerte anunciada*. Lleva a cabo, a lo largo de la historia, más cambios en el orden de los hechos. Y no pierdas de vista ese importantísimo párrafo final: te has quedado sin la baza de la sorpresa para el cierre del texto, así que vas a tener que ingeniártelas de otra manera.

BIBLIOGRAFÍA

Marco KUNZ: *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997
Kunz, profesor de literatura española en la Universidad de Basilea (Suiza), escribió esta tesis doctoral sobre cierres,

desenlaces, epílogos y apéndices en las novelas. Analiza los distintos finales abiertos y cerrados, los recursos de terminación y los cierres circulares y apocalípticos con multitud de ejemplos para cada caso. De lectura obligada para todos aquellos que se quedan sin saber cómo terminar una historia.

RESUMEN

¿Final cerrado o final abierto?

¿Narración lineal o narración circular? ¿Orden o desorden

1. cronológico? Por más sorpresas que te depare la narración al escribirla, no dejes al azar las respuestas a estas preguntas.

Concibe una estructura inicial para la historia que te permita llegar al final con todas las previsiones literarias:

2. planteamiento, nudo y desenlace. Recuerda que *desenlace* no es lo mismo que *cierre* de la historia.

Cerrar o no cerrar, reanudar, dudar, prometer, invertir: tienes todas las posibilidades para escoger solo una alternativa aceptable que resuelva el desarrollo propuesto para la historia.

Forzar el final, cerrándolo de manera inesperada o dejándolo abierto, dará la sensación de que la historia se hubiese agotado en sí misma o de que tú te hubieras rendido ante ella.

Evita lo predecible, obvio, cursi, doctrinario, moralista o vulgar.

5. Consigue que al final de la lectura quede el sabor de una buena historia y hasta el deseo de releerla.

VI. La corrección y el estilo literario

53 El tono narrativo

Empezamos a corregir. Y para ello tenemos que estar atentos a los distintos errores que pueda tener nuestro relato. Empezaremos por los errores de *tono* y de *registro*. No es lo mismo, y conviene que revises ambos. El *tono* muestra la calidad de voz del narrador, su actitud emocional hacia los personajes y la historia, el mayor o menor distanciamiento que tiene hacia los conflictos, su grado de implicación con los sucesos y su propia personalidad. El *registro lingüístico*, en cambio, hace referencia al empleo de un determinado nivel de lengua por el narrador y los personajes. Puede ser un registro culto, popular, barroco, infantil, coloquial o de jergas particulares. Dependerá de la formación cultural del personaje que habla, de la clase social, del origen geográfico y del entorno en el que se encuentre. Aunque *tono* y *registro* no tienen por qué coincidir, será muy difícil escribir una historia en tono alto, donde el nivel de experiencia del narrador es superior al del lector, utilizando un registro vulgar. Difícil pero no imposible: el narrador puede ser una especie de sabio autodidacto que despliega verdades como puños (como Sancho Panza). En el otro extremo, tono bajo y

registro culto, muestra un narrador o personaje con un aprendizaje mal asimilado y una pseudosabiduría (don Quijote).

Entre los errores más frecuentes de los que se inician en la escritura están la inversosimilitud el desequilibrio y la discontinuidad tonal del narrador o de alguno de los personajes. Excepto para casos humorísticos (la película *Amanece que no es poco*, donde todos los habitantes de un pueblo perdido son expertos en Faulkner), no debemos hacer hablar a un albañil como si fuera un catedrático de Historia Antigua ni a un obispo como si fuera un yonqui. Si describes a un niño en la playa que dice: *Oh, papá. ¿Has observado qué bello es ese crustáceo que yace bajo los rayos del sol?*, nadie se lo creerá, porque ningún niño habla así. El lector sabe, a partir de ese momento, que el niño es un monstruo reencarnado o que el narrador está mintiendo. Pregúntate: ¿hablan las personas de la vida real como les haces hablar tú a tus personajes dentro de la historia?

El narrador, por otra parte, debe mantener siempre su propio tono y registro a lo largo de todo el relato, sin dejarse contaminar (caso frecuente) por las voces y tonos de los personajes. Por ejemplo, si el narrador dice que *Mario, herido en su amor propio por los desplantes de Luisa, se piró de la fiesta*, estamos rompiendo el equilibrio al usar dos registros diferentes (*desplantes* y *piró*). Tendremos que escoger entre *Mario, cabreado con Luisa, se piró de la*

fiesta, o ante los desplantes de Luisa, Mario decidió abandonar la reunión. Y sea cual sea el tono que escojamos, debe mantenerse de principio a fin. Ese es uno de los puntos de revisión de un relato o novela una vez terminado el primer manuscrito: unificar tonos y registros para cada una de las voces.

Recuerda que el tono que escojas para tu narrador tendrá consecuencias directas en la significación de la historia (cómico, frío, cómplice, distante...). Casi siempre el tono apropiado es el más natural, el menos impostado. Son errores frecuentes entre los autores primerizos los del uso de una lengua excesivamente formal (estilo frío, tipo BOE), o demasiado impostada y ampulosa (por una visión falsa de lo que suena a «literario», como sinónimo de barroco y seudopoético). El mejor lenguaje literario es el lenguaje natural y común. Recordando a Juan de Mairena, «los acontecimientos consuetudinarios que acontecen en la rúa» en lenguaje poético se escribe así: «lo que pasa en la calle». Ángel Zapata, en *La práctica del relato*, dice: «Escribir con naturalidad es una especie de higiene artística que no puede sino favorecer el desarrollo de un escritor. Una prosa natural (nítida, llana y con buena temperatura emotiva) constituye una destreza básica sobre la que ir elaborando otros efectos quizá más sofisticados... y desde luego garantiza, o casi, una comunicación eficaz con los lectores. [...] El exceso de retórica vuelve ilegibles los textos, el lirismo es fácil que

empalague, el estilo formal resulta soporífero y helador, y la escritura enfática y exagerada puede tener chispilla algunas veces, pero por regla general es una técnica gruesa. La mayoría de los autores de ficción han empezado escribiendo en alguno de estos registros, o combinando varios. Ellos representan, podríamos decir, las vías de acceso más habituales para el manejo del código escrito; y a la vez proporcionan al aprendiz de escritor una destreza parcial... que no hay que confundir apresuradamente con la pericia verdadera.»

Una de las primeras preocupaciones que suele tener un escritor es la de buscar «un estilo personal», una voz reconocible, como una especie de marca registrada, por la que cualquier lector sea capaz de detectar que esa página ha sido escrita por ese autor. Escribir como Baroja, Cela, Azorín, Borges o Javier Marías. No es infrecuente escuchar que Isabel Allende escribe como García Márquez. ¿Vale la pena buscar un estilo propio? Por mi parte, yo creo que no. Creo que el estilo propio, si se da, no es porque se busque, sino porque surge. Tiene que ver con la personalidad. Es muy difícil detectar y definir un auténtico «estilo personal», pero siempre está ligado a la honestidad, sinceridad y ahondamiento a la hora de escribir. Como señala Raymond Chandler: «El estilo no se consigue preocupándose por el estilo. Es el resultado de la calidad de su emoción y su percepción; es la capacidad de transferir estas al papel lo

que le convierte a uno en escritor.» Y, sobre todo, tiene que ver, no con nuestra voz personal, sino con la voz que necesita la historia para ser contada. Así pues, ¿tono coloquial, barroco, científico, emotivo? Todo depende de lo que vayamos a narrar. El tono y el registro lingüístico no pueden ser escogidos al azar. Debemos elegirlo pensando en:

Quién cuenta la historia: ¿un personaje
• con un habla particular o un narrador externo? ¿Cómplice o distante?

A quién va dirigida la historia: ¿a los
• niños, a lectores adultos desconocidos, a tus amigos?

De qué trata la historia: ¿es una
• comedia, un relato histórico, una noticia para la prensa?

Es normal (y hasta deseable) que en unas primeras fases de la escritura, en los años de aprendizaje, nuestro estilo suene de manera mimética al de otros autores a los que admiramos. Primero será una, luego dos, y cuando se mezclen cuatro o cinco ya será muy difícil distinguir las influencias y

estaremos en disposición de encontrar nuestra propia voz. Nadine Gordimer cuenta su propia experiencia así: «Creo que el momento en que los demás ejercen influencia sobre una es cuando una es muy joven y recién empieza a escribir; después una se descarga de lo que no necesita y pensosamente redondea el propio estilo. [...] Y fue Proust quien dijo que el estilo es el momento de identificación entre el escritor y su situación. Eso debería ser idealmente... permitir que la situación determine el estilo.»

UNA SUGERENCIA

La lengua escrita trata de traducir las variantes y modulaciones que se dan en la lengua oral, pero algunos intentos suelen conducir al fracaso, como son la utilización indiscriminada de admiraciones, mayúsculas y puntos suspensivos. La oralidad tiene formas de subrayar (el volumen variable de la voz, la entonación, la risa o los gestos) que no se pueden usar en la lengua escrita. Los autores inexpertos tratan de imitar estas variaciones del habla a través del uso y abuso de palabras en mayúscula, o enmarcadas entre signos de admiración (y no un doble signo, ¡¡¡SINO VARIOS!!!) para llamar la atención y aumentar el dramatismo. De verdad: no vale la pena. Esas palabras no se oyen más fuerte ni más angustiosas, son solo más ruidosas. La forma de resaltar algo depende de que sepamos escoger las palabras adecuadas, no del tamaño de la letra.

CON VOZ PROPIA

Yo creo que una de las cosas más complicadas cuando tienes un libro que te ronda por la cabeza es dar con la manera de contar eso que está llamándote, dar con la voz que requiere. Yo abogo por un escritor sin estilo. No me gustan los escritores dotados de un estilo muy poderoso, que imponen esa manera de escribir a cualquier tema y a cualquier cosa que hagan. Pero mi ideal es el escritor que es capaz de un tipo de escritura transparente. Una escritura no puede ser una marca de fábrica, expresar la singularidad, sino que está al servicio de lo que está contando.

Gustavo MARTÍN GARZO: «Entrevista por Joaquín Revuelta», en *Escribir y Publicar*

EJEMPLO

Eso es muy corto, joven; yo os abono que podíais variar bastante el tono.

Por ejemplo: *Agresivo*: «Si en mi cara tuviese tal nariz, me la amputara.»

Amistoso: «¿Se baña en vuestro vaso al beber, o un embudo usáis al caso?»

Descriptivo: «¿Es un cabo? ¿Una escollera?

Mas ¿qué digo? ¡Si es una cordillera!»

Curioso: «¿De qué os sirve ese accesorio?

¿De alacena, de cata o de escritorio?»

Burlón: «¿Tanto a los pájaros amáis, que en el rostro una alcándara les dais?»

Brutal: «¿Podéis fumar sin que el vecino

—¡Fuego en la chimenea!— grite?» *Fino*:

«Para colgar las capas y sombreros esa percha muy útil ha de seros.»

Solícito: «Compradle una sombrilla: el sol ardiente su color mancilla.»

Previsor: «Tal nariz es un exceso: buscad a la cabeza contrapeso.»

Dramático: «Evitad riñas y enojo: si os llegara a sangrar, diera un Mar Rojo.»

Enfático: «¡Oh nariz! ¿Qué vendaval te podría resfriar? Sólo el mistral.»

Pedantesco: «Aristófanes no cita más que a un ser sólo que con vos compita en ostentar nariz de tanto vuelo: el Hipocampelephantocamelo.»

Respetuoso: «Señor, bésoos la mano: digna es vuestra nariz de un soberano.»

Ingenuo: «¿De qué hazaña o qué portento en memoria, se alzó este monumento?»

Lisonjero: «Nariz como la vuestra es para un perfumista lista muestra.»

Lírico: «¿Es una concha? ¿Sois tritón?»

Rústico: «¿Eso es nariz o es un melón?»

Militar: «Si a un castillo se acomete, apontad la nariz: ¡terrible ariete!»

Práctico: «¿La ponéis en lotería?»

¡El premio gordo esa nariz sería!»

Y finalmente, a Píramo imitando:

«¡Malhadada nariz, que, perturbando del rostro de tu dueño la armonía, te sonroja tu propia villanía!»

Edmond ROSTAND: *Cyrano de Bergerac*

CLAVES DE LECTURA

Cyrano de Bergerac contesta así al vizconde Valvert, que se ha burlado de su inmensa nariz con poca gracia («Tenéis una... nariz... muy... grande»). La respuesta es un auténtico catálogo de tonos que ha pasado ya a los anales de la literatura, y que Raymond Queneau podría haber incorporado a sus *Ejercicios de estilo*. Revisa tus relatos y aplícate la sugerencia que Cyrano le hace a Valvert: «Eso es muy corto, joven; yo os abono / que podíais variar bastante el tono.» ¿Cuál era la intención primera de tu relato? ¿El tono escogido es el correcto?

SE PARECE A...

Maquillarse. Se escogen los tonos de sombras, el colorete, el lápiz labial, dependiendo del efecto que se busque: confidencial, irónico, coloquial... Primero se aplica la base para unificar el tono, luego algo de polvo compacto para matizar los brillos. Se combinan los colores en los párpados o solo se aplica algo de rímel en los diálogos, se da color a las mejillas, se delinear los personajes y se aplica el lápiz labial. Toda una combinación esmerada de detalles en busca

de la exaltación de la vida real a través de la ficción literaria.

DISFRUTA LEYENDO

Truman CAPOTE: *A sangre fría*

Capote inauguró con este libro una nueva técnica de escritura conocida como novela-reportaje. La historia cuenta en tono frío, directo y descarnado unos asesinatos reales que fueron investigados personalmente por el escritor (incluyendo entrevistas en la cárcel a sus autores) sin conceder apenas espacio a las elucubraciones, metáforas o subjetividades.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato con oscilaciones en el tono del narrador protagonista. Por ejemplo: un abogado recién separado que se muestra paternal con su hijo de tres años, sarcástico con sus compañeros, profesional con los clientes, sumiso ante su jefe y adulador con otras mujeres. Procura que no se pierda por ello la coherencia de la historia. Esta mezcla puede aprovecharse para dar al texto una gran riqueza. La brevedad del relato impide que tengamos espacio para desarrollar por extenso tonos distintos, pero, al mismo tiempo, hace que las variaciones establezcan contrastes interesantes.

BIBLIOGRAFÍA

Ángel ZAPATA: *La práctica del relato*, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2001

Un libro de obligada lectura para cualquiera que se inicie o quiera profundizar en la escritura creativa, centrado en

cuatro elementos fundamentales del estilo literario: naturalidad, visibilidad, continuidad y personalidad. Y una herramienta muy útil para analizar si nuestros relatos contienen algunos de los errores de tono más frecuentes: el estilo formal, enfático, retórico-poético o asertivo.

RESUMEN

Busca el equilibrio y la diferenciación entre el tono del narrador y el de los personajes. Examina tus relatos a partir de las siguientes consideraciones: ¿la voz

1. del narrador es coherente con la distancia que ha tomado de los hechos?, ¿las expresiones y el uso del lenguaje de los personajes caracterizan y definen su personalidad?

Recuerda que un registro y un tono incorrectos, del narrador o de los

2. personajes, distraen al lector y le

hacen perder la concentración y continuidad de la narración.

Adopta una escritura que transmita con exactitud el tono del narrador

3. (alto-medio-bajo) a la hora de presentar o analizar los personajes y los hechos.

Si tu historia transcurre en una geografía lejana o el narrador tiene un tono disonante, alto o bajo, pon en

4. su boca y en las de los personajes expresiones propias de su experiencia, pero sin excederte en términos inusuales que exijan tener un diccionario a mano.

5. Por último: que si el lector relea sea para disfrutar, no para comprender.

54 El equilibrio y el ritmo

Al hablar del ritmo en la narración hay que puntualizar que existen varios niveles rítmicos que debemos considerar: el ritmo fónico de las palabras; el sintáctico, de la cadencia de las frases, y el narrativo, referente a la extensión y contenido de los párrafos.

En el primer nivel, el del ritmo fónico, hay que atender a la musicalidad de las palabras. Si el objetivo de un relato es el de trasladar al lector a un mundo creado con palabras y sumergirlo en él hasta que pierda la conciencia de que está leyendo, y no viviendo una vida paralela, la musicalidad de las palabras es importante, y puede ayudarnos a conseguir ese objetivo o bien a obstaculizarlo. Si en un momento de tu relato dices que *Asunción entró en la habitación a ponerle una inyección al señor Ramón* o que *Lucía vendía sandías frías en Pavía*, lo más probable es que el lector levante los ojos del texto y se pregunte por el motivo de esas fuertes cacofonías. Luego es posible que regrese a la lectura tras un encogimiento de hombros, pero se le ha obligado, por

descuido, a abandonar el sueño vívido y continuo de la narración. Por un momento, ha salido del cuarto en donde reposa el señor Ramón para hacer reflexiones lingüísticas, se le ha despertado y separado del interior de la historia. En la poesía (y cada vez menos), el elemento rítmico de la rima está justificado, pero en la prosa suele ser contraproducente. Lo que no puedes permitir, en ningún caso, es que esas cacofonías sean impremeditadas y arruinen tu relato. Si están escritas a propósito con un fin determinado (*Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante), pueden ser de utilidad; de lo contrario, evítalas. Escritores tan diversos como Flaubert, Gao Xingjian y Fernando Alonso han reconocido alguna vez que leen en voz alta (incluso los dos últimos graban en un casete), con voz monocorde, las páginas recién escritas para verificar que el ritmo melódico es el más adecuado.

El segundo nivel rítmico es el de la longitud de las frases. Procura que no sean ni muy cortas, ni muy largas, ni muy parejas unas a otras. Esta puede parecer una recomendación extraña, habida cuenta de que existen grandes autores que han escrito espléndidas novelas con frases muy cortas (Azorín) o muy largas (Juan Benet). No vamos a negarlo. Es más: cualquier recomendación que veas en este manual puede ser desmentida con argumentos de autoridad citando a escritores de prestigio que nadan contracorriente. Las reglas están para saltárselas, pero no te quepa duda de que todos esos autores construyeron sus

narraciones con plena conciencia del ritmo de la prosa. Así pues, podemos decir que, en general, cualquier exceso es malo, pero aquí es especialmente peligroso el de las frases innecesariamente largas, laberínticas, en las que se pierden los autores primerizos de cuando en cuando. Con las frases demasiado largas, si exceptuamos a los minuciosos autores capaces de sostenerlas en pie, se suele romper el ritmo, la vivacidad, la continuidad y el interés de la historia. Y casi siempre pueden ser troceadas en oraciones más simples.

El ritmo, pues, puede ser lento, frenético, monótono o desigual, y tiene que ver con la longitud y disparidad en la extensión de las frases, con la alternancia de descripción y diálogo y con la cantidad e intensidad de los acontecimientos que suceden en la historia. No todo el texto tiene por qué tener un mismo ritmo, pero sí debe existir un ritmo ajustado a cada secuencia. Si estamos mostrando una escena de acción, convendrá que utilicemos frases cortas, verbos de acción y oraciones coordinadas y yuxtapuestas para poder dotar a la escena de suficiente velocidad y tensión. Si, por el contrario, estamos haciendo reflexiones o describiendo un paisaje, nos serán de gran utilidad las frases largas compuestas por oraciones subordinadas que sugieran un ritmo más pausado y contemplativo. Adolfo Bioy Casares nos da el siguiente consejo: «No refieran acciones violentas con verbos auxiliares y frases largas; no describan un paisaje con términos de acción, no digan que el pasto crece

y que los árboles estiran sus ramas, porque entonces una escena tranquila se convierte en una función de circo».

En tercer lugar, llegamos al ritmo marcado por la extensión de los párrafos. Y a la pregunta: «¿Cuántos párrafos?», habrá que contestar: «Depende de lo que estés contando.» Juan Benet, por ejemplo, escribió *Una meditación* en un solo párrafo y en una sola hoja de papel de siete kilómetros de longitud que ajustó a su máquina de escribir y presentó a los editores enrollada en forma de papiro. Julio Llamazares, por su parte, desarrolla su novela *La lluvia amarilla* con un ritmo marcadamente estrófico, casi salmódico, con un pie todavía anclado en la poesía y el otro en la prosa. La medida rítmica no es igual, en este tercer nivel, en el cuento y en la novela. El cuento marca un ritmo corto a través de las frases, mientras que la novela lo hace por medio de los párrafos, en oleadas. Julio Cortázar dijo: «Aunque parezca broma, un cuento es como andar en bicicleta, mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad, ahí te caes, y un cuento que pierde velocidad al final, pues es un golpe para el autor y para el lector.» No es difícil descubrir un ritmo premeditado en algunas novelas o relatos de autores que alternan la escritura de la prosa y la poesía, como podrían ser los casos de Borges, Juan Ramón Jiménez, Benedetti, Martín Gaité o Umbral.

El ritmo morfosintáctico, por último, tiene que ver no solo

con la longitud y cadencia de las frases, sino también con la disposición interna de los sintagmas. Si construimos todas las frases con el mismo esquema de *sujeto + verbo + predicado + complementos*, la monotonía está garantizada. *Berta entró en la habitación sin hacer ruido. Juan escondió las llaves bajo el mantel. El bebé comenzó a llorar en la cuna. Berta hizo como que no le oía. Juan empezó a impacientarse...* Procura, por consiguiente, «desordenar» la estructura sintáctica de modo que tu prosa no suene a letanía o a lenguaje telegráfico. Pero no lo desordenes al azar, sino con intención: ten en cuenta que cada vez que sitúes un adjetivo, adverbio, verbo o complemento en un lugar de la oración correcto pero no habitual, estás modificando el enfoque, la significación y las intenciones, y resaltándolo como si lo escribieras en letras mayúsculas. Si yo escribo: *Mi hermano tuvo ayer un accidente de coche, y por la tarde estuve jugando al fútbol*, el lector puede sospechar, con fundamento, que el accidente de mi hermano no me ha afectado mucho, ya que le doy la misma importancia que al hecho de jugar al fútbol. Parece que digo, sin decirlo con palabras, que aquello me importó muy poco. Los dos elementos (accidente y fútbol) aquí se contrarrestan. En cambio, si escribo: *Ayer, mientras estaba jugando al fútbol, me dijeron que mi hermano acababa de sufrir un accidente*, estoy diciendo, sin decirlo, que el anuncio de su accidente fue tan imprevisto que me

sorprendió a la mitad de un inocente partido de fútbol. En esta segunda frase el fútbol no solo no quita fuerza, sino que intensifica la noticia. Las dos frases dicen lo mismo, pero las intenciones cambian.

UNA SUGERENCIA

Siempre que revises cualquiera de tus relatos, acostúmbrate a leer en voz alta. Procura mantener bien afinado el oído para escuchar el ritmo de las palabras.

El ritmo es primordial a la hora de escribir, tanto como a la hora de cantar o de tocar cualquier instrumento musical, puesto que las palabras —bien anudadas unas a otras— van a alcanzar su propia condición melódica. Más en la poesía que en la prosa, pero en las dos; y también en el texto dramático, e incluso en una crónica periodística, la musicalidad de las palabras va a desempeñar un papel importante a la hora de enganchar y retener la atención del lector.

CON VOZ PROPIA

Las frases sucesivas, como los grupos sucesivos, deben diferir claramente entre sí en ritmo y longitud. La pauta métrica de la poesía consiste en sugerir únicamente la medida que nos proponemos; la de la prosa, en no sugerir medida alguna. La prosa debe ser rítmica, y serlo según el juicio de cada cual, pero no debe ser métrica. Puede ser cualquier cosa, excepto verso. Un solo verso heroico puede muy bien tener cabida sin estorbar el paso en cierto modo

más pausado del estilo prosístico; pero uno seguido de otro causan una impresión inmediata de pobreza, uniformidad y decepción.

Robert Louis STEVENSON: *Ensayos literarios*

EJEMPLO

—¿Dónde te metes? —oyó al pasar por delante del mostrador de recepción. Antes de que pudiera reaccionar sintió que unos labios finos le besaban en la mejilla—. No te preocupes, no nos ha visto nadie. Están todos ahí dentro.

Quiso corresponder al gesto, pero María Teresa se movió con más rapidez que él y desapareció tras la puerta del salón con una bandeja llena de cervezas y pequeños bocadillos de jamón. Era siempre así, bromista, nerviosa, rápida [...]. Carlos le guiñó un ojo al entrar en la sala.

—Toma —le dijo María Teresa dejándole una cerveza fría en las manos y marchándose en dirección a la cocina.

Era un salón grande, con unas cincuenta butacas dispuestas como las de un teatro o un cine, y con un escenario [...].

Bernardo ATXAGA: *El hombre solo*

CLAVES DE LECTURA

La escena nos presenta los acontecimientos de manera directa: los recoge y nos los entrega de modo que el tiempo en que se desarrolla la escena ficticia —el *tiempo de la narración*— equivale al tiempo en que se desarrollaría la escena de la realidad —el *tiempo de la acción*—. Se trata de seguir paso a paso el desarrollo de los hechos, de mostrarlos

ante el lector sin intermediarios. Por eso la transcripción de los diálogos es la expresión más propia de la escena. Pero ni siquiera estos se deben presentar sin aclaraciones que son precisas para seguir la escena con toda claridad; necesitamos conocer detalles acerca de los gestos y movimientos de los personajes, mientras dialogan, para entrar realmente en la escena. Además, entre fracción y fracción de diálogo, lo habitual es introducir todo tipo de especificaciones, que aludan al espacio, al carácter de los personajes, a sus circunstancias... De ahí que no estén claros los límites, que la división entre escenas, resúmenes y descripciones no suela poder llevarse a cabo en un texto de manera tajante. Y de ahí que sea la adecuada combinación — una mezcla continua, en general— de esos tres elementos la que nos lleve, como consecuencia, al equilibrio rítmico de la narración.

SE PARECE A...

Los latidos del corazón. En condiciones normales, los músculos cardíacos tienen un ritmo acompasado, suave e imperceptible, a través del cual irrigan hasta el último rincón del cuerpo humano, como las frases bien construidas llenan el relato. Con la agitación, la frecuencia cardíaca aumenta para que el cuerpo responda sin perder el oxígeno necesario, igual que aceleras el ritmo de las frases en una escena de acción. O se hace lento pero intenso al bombear la sangre, como en el ritmo pausado de las escenas que narras.

DISFRUTA LEYENDO

Carmen LAFORET: *Nada*

En 1944, y a la edad de 22 años, Carmen Laforet ganó la primera convocatoria del premio Nadal con esta novela intimista, escrita a ritmo de adagio, en la que se relata, concentrada en un año, la historia de una adolescente en tránsito de la inocencia a la madurez en la Barcelona opresiva y degradada de los años cuarenta.

PONTE A ESCRIBIR

Un relato en esa suerte de género especialmente rítmico que llamamos prosa poética. Pero no empieces por el final: no te bloques, a la hora de narrar, centrándote en la forma. Primero, cuenta: escribe tal y como te salga. Después revisará.

Deberás elegir un asunto que resulte propicio: relatar un atraco a mano armada en prosa lírica, por ejemplo, exigiría un esfuerzo que no valdría la pena, ya que es imprescindible la coherencia entre el fondo y la forma. Elige bien el tema, por tanto, y ten en cuenta que la voz narrativa quedará definida mientras relata, ya que va a ser su visión la que aflore en este alarde de subjetividad inevitable que es siempre un texto lírico, sea en verso o en prosa.

BIBLIOGRAFÍA

Enric SULLÀ: *Teoría de la novela. Antología de textos siglo XX*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1997

Una impresionante antología de textos críticos sobre teoría

literaria y construcción de la novela escritos por cuarenta autores y teóricos emblemáticos de la talla de Proust, Eco, Bajtín, Friedman, Barthes, Ayala, Vargas Llosa o Villanueva. No es la respuesta definitiva, pero sí una aproximación múltiple a la pregunta habitual de los formalistas rusos: «¿Cómo está hecha la novela?»

RESUMEN

1. Como escritor, cuentas con el supuesto de una mínima destreza en el manejo del lenguaje oral y escrito: confía en tu conocimiento intuitivo.

2. El ritmo fónico, sintáctico y narrativo surge de una acertada y creativa combinación de las palabras, frases y párrafos dentro del texto.

3. Busca la musicalidad, cadencia, continuidad e intensidad de tu escritura mientras estás alerta para evitar las cacofonías, los errores básicos de morfología y sintaxis en

las oraciones y las frases laberínticas o telegráficas.

4. Escribe marcando siempre el ritmo, llevando el compás del tiempo de la narración, la velocidad de los acontecimientos, la intensidad de los diálogos y las descripciones. Tú diriges las palabras.

5. Ajusta el ritmo a la intensidad de cada secuencia, pedalea con fuerza o descansa según el terreno que recorras en la narración, sin hacer acrobacias lingüísticas que te hagan perder el equilibrio y la fuerza del relato.

55 El estilo directo e indirecto

Los diálogos y los pensamientos de los personajes en una narración se pueden reflejar de tres maneras distintas: en estilo directo, indirecto e indirecto libre. Ninguna es mejor que las otras: será precisamente la alternancia de las tres, basada en las intenciones y el interés de la escena, la opción más sensata para que tu historia fluya con el ritmo adecuado. Observemos su funcionamiento desde más cerca:

El estilo directo

Se habla de estilo directo cuando reproducimos fielmente los diálogos de los personajes sin introducir ninguna modificación en ellos. Los personajes, pues, hablan por su propia boca, con sus propias palabras, y el escritor reproduce literalmente —precedido de guiones o entrecomillado— lo que ellos dicen (incluyendo onomatopeyas, incorrecciones gramaticales, tartamudeos o acentos especiales). Observa este ejemplo de estilo directo: «—*Abuelita, abuelita, qué ojos tan grandes tienes* —dijo Caperucita acercándose a la cama.

—*Son para verte mejor* —mintió el lobo.»

En letra cursiva hemos dejado las palabras exactas dichas por los personajes. Las otras, las que están en redonda, ni las pronuncia nadie ni son audibles: son solo acotaciones del narrador.

El teatro sería el caso extremo del estilo directo. Todo allí (a excepción de las acotaciones de vestuario, escenografía, tonos de voz y entradas o salidas por bambalinas) es estilo directo. Las novelas que utilizan exclusivamente el estilo directo (como es el caso de *Vox*, de Nicholas Baker) reciben el nombre de «dramatizadas», por seguir muy de cerca el esquema del drama teatral. Como rareza pueden valer, pero normalmente soportan mal el uso en exclusiva de esa técnica narrativa. Con el estilo directo, al dejar hablar a los personajes sin intermediarios, conseguimos los siguientes recursos expresivos:

Los personajes mantienen su habla, modos, giros, expresiones e idiolectos particulares, enriqueciendo con ellos los tonos de la historia.

Lo que dicen los personajes está en tiempo presente, diferente al habitual

- tiempo pasado desde donde suele escribir el narrador, con lo que existen variaciones de tiempos verbales que rompen nuevamente la posible monotonía del texto.

- Los personajes se sitúan en un primer plano (cinematográficamente hablando), distinto a los otros planos del estilo indirecto y el indirecto libre.

- Lo que dicen los personajes desde ese primer plano se oye «más fuerte», es más creíble y tiene mayor relieve (por eso debemos dosificar, y no hablar «a gritos» en estilo directo durante demasiado tiempo, o el efecto se perderá).

Por último, al utilizar el estilo directo, sería bueno tener en

cuenta algunas consideraciones sobre los diálogos:

- No construyas diálogos «platónicos», en los que los personajes hablan con tono metafísico, trascendental y explicativo.

- Utiliza voces distintas para los personajes. Que cada uno tenga su registro, adecuado a su personalidad, edad y formación.

- Evita las deformaciones de palabras que imitan el habla vulgar o los acentos regionales.

- Evita las presentaciones en estilo directo (*hola, hola, ¿qué tal?, bien, ¿y tú?*). Reserva el estilo directo para lo que quieras que se oiga «más fuerte».

No dejes que un personaje hable durante líneas sin fin sin interrumpirlo. Robaría al narrador su función y confundiría al lector.

No escribas diálogos demasiado lógicos. Trabájalos en dos niveles: lo que dicen y tú escribes, y lo que realmente quieren decir y el lector deduce.

No lo digas todo con palabras. Hay respuestas más oportunas con gestos.

No uses onomatopeyas ni exclamaciones (cuando alguien grita «¡Ay!», tú debes escribir: «Dio un grito de dolor»).

Escucha a tus personajes. No les obligues a decir lo que no quieren o

no pueden. Y si lo que dicen te sorprende, entonces funciona.

El estilo indirecto

Cuando el narrador cuenta, interpreta, simplifica, resume o refiere con sus propias palabras lo dicho por los personajes, hablamos de estilo indirecto. Ejemplos:

Caperucita le dijo al lobo que tenía unos ojos muy grandes.

El lobo le contestó que era para verla mejor.

En la mayoría de los casos encontraremos un verbo (*decir, preguntar, contestar, afirmar...*) seguido de la conjunción *que*, la cual nos introduce en la cita indirecta. Pasar del estilo directo al indirecto obliga a cambiar los tiempos verbales del presente al pasado, aparte de posesivos, pronombres y locuciones adverbiales temporales. Ejemplo:

Flaubert dijo: «Madame Bovary soy yo.»

Flaubert dijo que Madame Bovary era él.

Hay ocasiones en las que no vale la pena utilizar el estilo directo, porque lo que se quiere dar es una idea general o el resumen de algo para acelerar el ritmo del relato.

El uso en exclusiva del estilo directo o del indirecto puede arruinar un relato. Flaubert escribió lo siguiente a un amigo que le pidió consejo: «Tu libro tiene un defecto fundamental en el diálogo. Ignoras el arte de crear una gradación entre las cosas importantes y las menos importantes. ¿Por qué no te

sirves con más frecuencia de la forma narrativa (*el estilo indirecto*) y reservas para el estilo directo las escenas principales?»

El estilo indirecto libre

El estilo indirecto libre es un recurso estilístico muy sutil que nos permite adentrarnos en la voz o el pensamiento de los personajes sin la repetición de la oración principal. El indirecto libre es idéntico en la primera oración al estilo indirecto, pero luego prescinde de los nexos, de los *que*, para expresar libremente el pensamiento del personaje. Ejemplo de estilo indirecto:

Joaquín pensó que no valía la pena seguir esperando. Sintió que los párpados le escocían por el sueño y que las fuerzas lo abandonaban. Pensó que la vigilia forzada no tenía sentido.

Lo mismo, escrito en indirecto libre, sería:

Joaquín pensó que no valía la pena seguir esperando. Los párpados le escocían por el sueño y las fuerzas lo abandonaban. La vigilia forzada no tenía sentido.

Entre uno y otro hay apenas un pequeño cambio, pero lo suficiente para aligerar el párrafo y restarle monotonía.

Se debe tener en cuenta que, pasadas las primeras frases de un párrafo largo, en el indirecto libre a veces no se sabe si el pensamiento expresado pertenece al personaje o al narrador. Esa duda, más que razonable, puede provocar la sospecha de que los personajes están manipulados por el autor, que

desliza sus propios pensamientos y juicios en las mentes de los personajes y de los lectores, sin que estos últimos sepan si lo que se está afirmando es: *a)* un pensamiento de un personaje en concreto; *b)* el pensamiento del narrador interfiriendo en la trama con sus juicios o valoraciones, o *c)* una pretendida verdad universal ofrecida por el autor, asimilable al sentido común.

UNA SUGERENCIA

Procura ser natural en los verbos de las acotaciones. Un personaje *dijo*, *preguntó* o *contestó* algo. Y poco más. No tengas miedo a repetirlos. El diálogo debe ser lo más natural posible, y si lo acotas con verbos como *arguyó*, *sentenció*, *espetó*, *farfulló* o *bramó*, no conseguirás que adquiera mejor ritmo, sino que el lector empiece a leer con condescendencia, sonriendo ante las piruetas del narrador y dejando de escuchar a los personajes. En los diálogos, la voz que se tiene que oír alta y clara no es la tuya ni la del narrador, sino la de los personajes. Haz que el narrador intervenga lo menos posible: solo lo imprescindible. El diálogo tiene que tener intensidad por sí mismo, y si no la adquiere por las palabras de los personajes es que has fracasado en el intento.

CON VOZ PROPIA

[...] según van evolucionando el conflicto y la situación de los personajes en el mismo, la forma en que hablan los personajes también va cambiando, llenándose de nuevos

significados. Conforme la trama se va acercando al clímax, donde la tensión que sufren los personajes llega a su límite, se descubren las frases que los personajes han ido ocultando y que inevitablemente tienen que salir, porque no pueden seguir guardadas. Estos son los momentos en los que el autor se pregunta: ¿qué le dice un ser humano a otro cuando ya no hay palabras que decir?

José Luis ALONSO DE SANTOS: *La escritura dramática*

EJEMPLO

—Lo quería —me respondió.

—Entonces ahora no lo querés.

—Yo no he dicho que haya dejado de quererlo —respondió.

—Dijiste «lo quería». No dijiste «lo quiero».

—Hacés siempre cuestiones de palabras y retorcés todo hasta lo increíble —protestó María—. Cuando dije que me había casado porque lo quería no quise decir que ahora no lo quiera.

—Ah, entonces lo querés a él —dije rápidamente, como queriendo encontrarla en falta respecto a declaraciones hechas en interrogatorios anteriores.

Calló. Parecía abatida.

—¿Por qué no respondés? —pregunté.

—Porque me parece inútil. Este diálogo lo hemos tenido muchas veces en forma casi idéntica.

—No, no es lo mismo que otras veces. Te he preguntado si ahora lo querés a Allende y me has dicho que sí. [...]

CLAVES DE LECTURA

Los diálogos son esenciales en la caracterización de los personajes: nos presentan sus voces, y, en ellas, sus rasgos de expresividad personal, la exteriorización de sus caracteres, de sus deseos, de sus miedos. Los personajes van conociéndose dentro de la novela, y lo que era verosímil que se dijeran al principio, en una primera aproximación, ya no lo es cuando las circunstancias han cambiado. La expresividad avanza al compás de los acontecimientos, se amolda para ir representando las diferentes fases de una relación, según esta se va transformando. La voz del personaje lo representa, lo individualiza, y tiene que mostrar los distintos estadios que atraviesa cualquier aspecto de su evolución personal.

Desde el primer acercamiento, tímido, premeditado, a través de una pregunta que resultaba absurda —«¿Este es el edificio de la Compañía T.?»— porque un cartel enorme allí mismo le anunciaba la respuesta al protagonista de *El túnel*, las cosas cambian mucho entre este y María Iribarne. Las palabras se van adaptando a las circunstancias, con naturalidad, hasta dar paso a revelaciones que se encontraban ocultas incluso para el mismo protagonista, quien no puede evitar que se sucedan los obsesivos interrogatorios con los que intenta calmar el insoportable tormento de los celos.

SE PARECE A...

Vestir por fuera a los personajes, según la estación del año, las peculiaridades del clima de la zona, sus gustos personales... El lenguaje los viste por dentro, en muy buena medida: los representa, en realidad, de modo mucho más auténtico que sus ropas, que sus objetos personales, que la decoración de sus dormitorios. Y expresa sus avances, sus cambios de humor y de actitud: su crecimiento dentro de la historia, en definitiva.

DISFRUTA LEYENDO

Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN: *El premio*

Vázquez Montalbán es uno de los escritores más hábiles construyendo diálogos. El detective Carvalho, con veinte novelas a su espalda, vuelve a las andadas en esta entrega para investigar un asesinato durante la concesión de un importante premio literario. Escritores, críticos, financieros y políticos son sospechosos: todos tienen sobrados motivos.

PONTE A ESCRIBIR

El desarrollo de una relación de pareja a través de diálogos. Invéntate una historia en la que las circunstancias evolucionen de extremo a extremo: desde una visible apatía hasta el apasionamiento más evidente, discorra este por los cauces que discorra. Trata de mostrar esa evolución interna de las circunstancias de los personajes a través, sobre todo, de los diálogos que entre ellos mantienen. Céntrate en registrar sus voces, y aclara también lo que sea necesario

para que los lectores puedan seguir la historia; pero no dejes que el narrador explique demasiado, no permitas que comente los diálogos. Da libertad a los personajes para que hablen, y no coartes en exceso la interpretación del lector.

BIBLIOGRAFÍA

José Luis ALONSO DE SANTOS: *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998

El catedrático de Escritura Dramática en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), autor de *Salvajes*, *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*, nos ofrece esta obra extensa que define las reglas que rigen la estructura dramática, el proceso imaginativo, técnico y filosófico, el personaje y el lenguaje de los diálogos.

RESUMEN

Los modos en que el narrador relata e interviene en la historia determinan el estilo de la narración: directo, indirecto o indirecto libre.

El estilo es directo cuando el narrador desaparece, cede la voz a los personajes y limita su intervención a las mínimas

acotaciones necesarias para hacer inteligible el diálogo.

3. Los diálogos en estilo directo confieren mayor relieve a los personajes dentro de la narración. Sus palabras y su manera de hablar les permiten mostrar su propia personalidad.

4. En el estilo indirecto, el narrador presenta, a su manera, los personajes y los hechos. Resume y reelabora las frases dichas por los personajes.

5. La narración en estilo indirecto libre funde las palabras y pensamientos de los personajes con la voz y el tono del narrador.

56 La continuidad narrativa

La narración no siempre discurre linealmente, de forma ininterrumpida, porque es frecuente que usemos algunas técnicas de modificación del tiempo como la pausa, la elipsis, la anticipación, la retrospectión o la digresión. Y, además, una escena debe no solo enlazar con la siguiente, sino con otras que estén más allá (anteriores o posteriores). En la urdimbre del relato se entrelazan hilos que recorren a lo largo y a lo ancho la trama y el tiempo. De no ser así, nuestro relato parecerá consistir en una suma de escenas inconexas insertadas con calzador en una historia que, en lugar de fluir, salpica: el lector tendrá la impresión de que algunas escenas han sido incrustadas, al tiempo que percibe la ausencia de otras. Lo que se narra en el primer capítulo debe enlazar con el segundo, el quinto, el decimocuarto y el último. Y ese enlace no consiste exclusivamente en una coincidencia de espacio y personajes, sino en algo más. La continuidad depende de la estructura oculta que se debe anunciar en los primeros párrafos, la cual se desarrolla y cumple a lo largo

del relato o la novela. Esa estructura oculta es un elemento aglutinante, una esencia unificadora, una red invisible de venas y arterias que conectan y alimentan la historia por debajo. Toda novela, de modo explícito o implícito, debe estar contenida en su comienzo (la crisis de una relación, un problema que hay que resolver o un conflicto interior). La continuidad de acción se consigue desarrollando situaciones que han sido anunciadas previamente y que anticipan otras nuevas para obligar al lector a proseguir la lectura del texto. Para ello utilizaremos retrospectivas y anticipaciones, pero también anáforas (repeticiones de palabras o imágenes ya dichas) y catáforas (palabras, expresiones o imágenes premonitorias de algo que volverá a aparecer posteriormente en el mismo texto). John Gardner dice: «La escena no se interrumpe [...] cuando a un personaje le lleva la imaginación o la memoria desde el presente que le rodea hasta la escena anterior, que entonces aparece vívidamente ante el lector durante el tiempo que dure ese *flashback*. El escritor eficiente y elegante hace que cada escena contenga o soporte todo lo que pueda contener o soportar sin llenarla demasiado, y pasa con transiciones suavísimas y agilísimas de una escena a la siguiente.»

Para la continuidad y cohesión de una historia, es importantísimo repetir, pero no redundar. Por ejemplo: si nuestra protagonista tiene una pierna inmovilizada, no será suficiente con que lo digamos una vez: tendremos que

repetirlo cuantas veces sea necesario a través de acciones, obstáculos, movimientos, caídas, molestias y quejas. Declarar una cojera no es lo mismo que «hacerla»; y el lector debe «ver», y no solo «saber», que esa mujer es coja. La pierna inmovilizada será uno de los hilos (porque tiene que haber más) que irán cosiendo el relato y asegurando la continuidad.

Con la continuidad, las escenas se entrelazan, y los comportamientos y cambios de los personajes se hacen coherentes en la mente del lector, que es capaz de recordar, conectar y explicar las situaciones del presente por otras sucedidas con anterioridad.

Para el crítico francés Gérard Genette (*Figuras III*), existen cuatro velocidades narrativas que pueden ser usadas en un relato:

La elipsis. La narración da un salto y omite un periodo de tiempo que no es

- relevante para la historia (Siete meses después... Cuando acabó los estudios... Al nacer su tercer hijo...).

La pausa. El narrador detiene por un

- momento la acción y el tiempo para

describir un objeto, un personaje o un lugar.

- La escena. Lo que está sucediendo se presenta en tiempo real a través de los diálogos en estilo directo de los personajes. Suele coincidir con los momentos más intensos de la narración.

- El resumen. Narra en unas pocas líneas o párrafos lo sucedido en varios días, meses o años. No hay diálogos ni detalles. El tiempo es muy rápido, y sirve para conectar y ensamblar dos escenas distantes sin que se pierda la continuidad.

En un resumen, por contraste con una escena dramatizada, hay más rapidez, porque se condensan los acontecimientos sucedidos en unas pocas líneas. Pero, a cambio, hay menos intensidad. Lo más lento en un resumen son las

descripciones de escenarios y paisajes, porque la acción se detiene durante ese período; y por el mismo motivo, lo más lento en una escena dramatizada son los análisis psicológicos de los personajes, que la dejan momentáneamente congelada en el tiempo.

Las digresiones son un modo más de introducir posibles rupturas en la continuidad del relato. En ellas, el narrador o un personaje detienen la escena para contar algo que, aparentemente, no tiene nada que ver con lo que está sucediendo. En otras palabras: se van por las ramas. Solo los narradores experimentados son capaces de incorporar digresiones sin romper el ritmo y continuidad de la historia central, y lo hacen con distintos objetivos:

- Para traer al relato nuevos materiales significativos que actúen como contraste o explicación de lo que está sucediendo.

Para
ralentizar el
tempo,

- deteniendo por un momento la acción.

- Para distanciarse y obligar al lector a que se distancie de los sucesos.

- Como recurso humorístico: para mostrar que un personaje (el que hace la digresión) está muy poco interesado en lo que ocurre en esos momentos (*Una*

curiosidad americana, de Pere Calders).

Otra recomendación: no uses las retrospectivas ni las digresiones durante los momentos de acción intensa. Eso disminuiría o arruinaría la tensión de la escena en el presente. Ninguna información clave procedente del pasado que llegue a oídos del lector en una situación tensa va a poder ser escuchada, y, al mismo tiempo, estarías frenando en seco la escena que estabas desarrollando. Son dos ingredientes insolubles entre sí, que se contrarrestan y se anulan. Reserva, pues, esos saltos de tiempo para los momentos tranquilos de la narración.

La continuidad, por último, depende en buena parte del uso adecuado de tres factores esenciales en todo relato: la anticipación, el suspense y la sorpresa. Deben aparecer en este orden. Primero se anticipa que algo va a pasar: un asesino peligroso acaba de escapar de la cárcel y el director de la prisión asegura que busca venganza. Luego se plantea el suspense: ¿empezará por matar al juez, a su delator, al fiscal o al comisario? El delator es asesinado. Hay rastros, pero no huellas. La hija del fiscal se salva por los pelos de ser degollada, pero su agresor escapa. La historia discurre entre pistas falsas y callejones sin salida. Hasta llegar al momento final, con sorpresa: el supuesto asesino lleva muerto una semana. El verdadero asesino es el director de la

cárcel, que planeó el crimen por despecho y ayudó a escapar al preso para desviar la atención.

UNA SUGERENCIA

Una vez que tengas bien claras las diferencias entre el resumen, la escena y la descripción, y una vez que hayas practicado por separado cada uno de estos elementos narrativos, prueba a mezclarlos. Toma una escena e introduce en ella, a brochazos breves, detalles descriptivos, frases que resuman acciones, y también todo tipo de especificaciones. No recargues la escena tanto como para impedir el desarrollo ágil de la acción, pero tampoco permitas que los diálogos se queden solos, mustios, intervención tras intervención, sin que vayan unidos por las aclaraciones oportunas. Se trata de mezclarlo todo, como mezclado está en la vida: nadie habla y habla sin mover un músculo, sin estar situado en un lugar preciso, en circunstancias determinadas y significativas.

CON VOZ PROPIA

Todos los episodios o acciones mínimas que componen el cuento dependen de una acción principal que expande la trama y queda completada en el desenlace.

Según los estructuralistas, en el cuento, el encadenamiento de acciones se basa en una tensión interna: debe generarse al inicio de la narración, mantenerse durante el desarrollo y solucionarse en el desenlace. Esta tensión interna se consigue si la trama está bien equilibrada.

EJEMPLO

Cuando terminé de leer aquellas pocas páginas, decidí marcharme sin despedirme de él. En realidad no me atrevía a decirle la verdad. No quería romper aquel mundo que Gloria Valle había tejido para vuestro hijo, tan complejo y frágil como una tela de araña. Además, de nada me servía a mí el saber que tú eras su padre, a pesar de que, por primera vez, creo que empecé a comprender algo de tu sufrimiento. Pero eso ya importaba muy poco, pues comprender no era suficiente para reconciliarme con tu existencia, ni con la de mamá, ni con la mía, ni tampoco con la de aquellos dos seres desamparados que, a su manera, también padecían tu abandono. [...]

Mañana abandonaré para siempre esta casa, convertida ya, para mí, en un lugar extraño. Ahora no hay luz eléctrica y, desde una oscura desolación, van apareciendo, en el círculo luminoso de mi linterna, los objetos abandonados que la habitan: un tablero de ajedrez, sillones de terciopelo, rincones vacíos, cuadros, lámparas apagadas, postigos cerrados, desconchados en las paredes... Son objetos indiferentes que ya no pertenecen a ninguna vida. Toda la casa aparece envuelta en el mismo aliento de muerte que tú dejaste. Y en este escenario fantasmal de nuestra vida en común, ha sobrevivido tu silencio y también, para mi desgracia, aquella separación última entre tú y yo que, con

tu muerte, se ha hecho insalvable y eterna.

Adelaida GARCÍA MORALES: *El sur*

CLAVES DE LECTURA

El sur es una novela corta escrita con sencillez y hondura, en la que la ausencia del padre —ausencia solo física— impregna cada línea escrita por la hija —la narradora— de un aliento poético que, sin duda, Flaubert reconocería como insustituible. Desde la primera línea hasta la última, muerte y oscuridad son motivos reiterados, casi obsesivos. El halo misterioso que envuelve al hombre es uno de los atractivos más grandes de la historia, y este se apoya tanto en la particular visión que la narradora tiene de esa añorada figura como en el modo en que la expresa, inmejorablemente, a través de la subjetividad de la primera persona y de la sobrecogedora sensación de intimidad que provoca el empleo de la segunda —de ese *tú* persistente—.

SE PARECE A...

Conducir un coche. Puedes convertir tu historia en un vehículo en el que el pasajero (lector) viaja muy cómodo porque tú conduces empleando óptimamente las marchas o velocidades narrativas: la retrospección (marcha atrás, por si aparcas), la pausa (punto muerto, mientras cambia el semáforo), las escenas (primera y segunda, para arrancar con fuerza y ascender una cuesta), y el resumen (cuarta y quinta, para avanzar rápidamente y consumir menos combustible).

DISFRUTA LEYENDO

Guy DE MAUPASSANT: *Cuentos de guerra*

El mejor autor de cuentos impresionistas, contruidos a base de pinceladas descriptivas y psicológicas, de muy variados temas: la sociedad parisiense, lo sobrenatural, la guerra, las premoniciones y los normandos. El relato *Bola de sebo*, centrado en la hipocresía burguesa y el falso patriotismo, está considerado como una obra cumbre de la literatura.

PONTE A ESCRIBIR

Una escena. Ya sabes lo importante que es atrapar la atención del lector desde el primer momento: encontrar el mejor comienzo posible para la historia, de manera que el lector se quede prendido en ella, a ser posible ya en la primera línea.

Esta vez tienes que probar a escribir una sola escena: la primera, la que puede servir para ocupar ese lugar privilegiado que es el inicio de una historia. Será una escena en la que escucharemos las palabras del personaje, directamente, mientras este se encuentra moviéndose y gesticulando, en unas circunstancias y en un espacio que resultarán significativos a la hora de caracterizarlo y que servirán también como preludio al futuro desarrollo de la trama.

BIBLIOGRAFÍA

Gustave FLAUBERT: *Sobre la creación literaria*, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1998

Una selección de la correspondencia de Flaubert («su mejor

obra», a juicio de A. Gide), hecha por Cecilia Yepes, y centrada en el oficio de la escritura. Vargas Llosa dijo: «Creo que la correspondencia de Flaubert constituye el mejor amigo para una vocación literaria que se inicia, el ejemplo más provechoso con que puede contar un escritor joven en el destino que ha elegido.»

RESUMEN

Una historia de ficción bien estructurada y fluida requiere de una narración continuada que, como un

1. hilo invisible e irrompible, conduzca la atención del lector a través de un sueño ininterrumpido.

Para lograr la continuidad, crea la expectativa con una anticipación

2. convincente y lógica, busca el suspense con nudos y puntos de giro bien enlazados, y sorprende al lector con un desenlace inesperado.

Insiste y persiste, como si te valieras

de una especie de nemotecnia

3. literaria, en repetir esa idea fija que estructura la historia y se graba en la memoria del lector.

4. Reitera los hechos a través de las anáforas y anticipa los acontecimientos a través de las catáforas.

5. Utiliza las elipsis, pausas, escenas y resúmenes, sin perder el ritmo y la intensidad del relato. Las digresiones te exigen una mayor pericia narrativa.

6. Cuidado con los saltos temporales: no destruyas el clima de tensión de una escena o una acción.

57 Recursos de estilo y lugares comunes

Los recursos de estilo y las figuras de pensamiento nos interesan más desde el punto de vista de la creación que desde el de la taxonomía. No tanto para ver dónde y cómo un determinado autor los ha utilizado, como para tener un banco de ideas que podamos utilizar en nuestros escritos. Interesa, en todo caso, que seamos conscientes de su existencia y sepamos de qué manera funcionan, más que conocer sus nombres y significados de manera memorística. La mayoría de los autores desconoce el significado de polipote, epanadiplosis o pleonasma, y ello no les impide escribir obras magníficas en las que, por cierto, encontraremos esas figuras, y otras más, utilizadas correctamente.

El relato o la novela puede aparecer ante el lector con una actitud sensorial, intelectual o afectiva, dependiendo de si nos valemos en especial de los sentidos, la inteligencia o los sentimientos. Y por otra parte, la realidad se puede presentar en la obra literaria también de tres maneras distintas: como

es realmente, ofreciendo un retrato de ella (realista); creando el ambiente de una escena, de lo que quiere decir (impresionista), o destacando y poniendo de relieve algunos de los aspectos particulares (expresionista). Para conseguir nuestro objetivo, utilizaremos los diversos tonos y registros que nos permite el lenguaje, y para reforzar las intenciones nos podremos valer de los recursos de estilo y las figuras de pensamiento.

Hemos visto en capítulos anteriores suficientes recursos y figuras para resaltar, dar continuidad, fluidez y credibilidad a nuestra historia (metáforas, anáforas, catáforas, símbolos...), y lo que aquí nos interesa es corregir y mejorar nuestro relato. Para ello hay que eliminar, de manera primordial, los tópicos y lugares comunes, tan frecuentes en los recursos de estilo.

Un tópico no es una mala metáfora. De hecho, suelen ser adecuadas. Lo que las convierte en tópicos es el uso y abuso que se ha hecho de esas imágenes, caracterizaciones o paisajes, repetidas hasta la saciedad y el agotamiento. Un tópico no es más que una metáfora desgastada que ha ido perdiendo su brillo y su fuerza original hasta convertirse en una frase hecha que ya apenas tiene significado.

La metáfora original sorprende porque establece una conexión entre dos conceptos distantes que nunca antes habían estado juntos. El tópico, la metáfora desgastada, ya no significa nada, porque no sorprende a nadie: que un tren,

tras un accidente, se convierta en un «amasijo de hierros»; que la vuelta ciclista parezca «una serpiente multicolor»; que alguien sea «más bruto que un arado», o «más tonto que Abundio». Hay muchas exageraciones o metáforas hiperbólicas que han pasado al lenguaje común, y de tanto usarse se han convertido en tópicos: «más largo que un día sin pan», «más pesado que una vaca en brazos»...

Aunque la adjetivación tópica la encontramos sobre todo en los medios de comunicación de masas, sus efectos no son tan devastadores como en la escritura creativa. A fin de cuentas, una noticia o un reportaje recargados de tópicos descalifican al periodista que da la noticia al hacerse visible su incompetencia y escasez de recursos lingüísticos, pero la noticia queda intacta, y el primer objetivo es hacer públicos esos hechos que se relatan. En una obra de creación literaria con tópicos, el autor también se descalifica a sí mismo por incompetente, pero además anula el mensaje y arruina el texto, que, al no tener una función informativa, queda reducido a nada.

Además de tópicos de adjetivación o de metáforas o hipérboles, existen lugares comunes que tienen que ver con la construcción de los personajes, el hábitat, los comienzos, los cierres y hasta las estrategias argumentales. Es un tópico, por ejemplo, que una historia con elementos fantásticos que atentan contra las leyes de la física termine resolviéndose con «todo era un sueño», que un viejecito en

un parque le dé una charla metafísica sobre el sentido de la vida a un personaje que está en crisis existencial y que el asesino sea el mayordomo. Estos tópicos narrativos de nula efectividad pueden hacer que una buena historia se venga abajo. Sin embargo, no son los peores, podemos caer también en tópicos sociales, en clichés baratos de mal gusto (además de incorrectos, malintencionados en muchos casos). Es un tópico social, por ejemplo, que un paleta viaje a la capital y regrese a su pueblo cantando las alabanzas del campo y menosprecio de la corte, que los caribeños lleven el ritmo en la sangre, que los alemanes sean cuadrículados, los japoneses karatekas y los italianos seductores.

También hay formas de presentar a los personajes ante el lector de modo tópico y simplista. «Laura era una muchacha jovial y dicharachera a pesar de haber vivido una infancia triste y llena de privaciones, con un padre alcohólico y una madre enferma. Juan era emprendedor, pertenecía a una familia acomodada, y aunque sus padres le pagaron los mejores colegios, nunca le brindaron el verdadero amor de una familia.» ¿Quién puede tener interés en seguir leyendo a lo largo de doscientas páginas una novela que comience así? La historia ya está escrita: se conocen, se enamoran, luchan contra las oposiciones familiares, desheredan a Juan, humillan a Laura, superan todas las pruebas, se casan y son felices. Romeo y Julieta en versión fotonovela barata y con final feliz. No hace falta escribir esa novela. En serio.

Hay un elemento, primo hermano de los tópicos, con el que se debe andar con cuidado: la redundancia, volver a decir otra vez lo mismo. Ya hemos dicho que hay que repetir para construir las escenas y encadenar la narración. Y lo mantenemos. Pero ahora estamos hablando de las redundancias innecesarias, de frases hechas, como los tópicos, que no aportan nada a la narración, porque su función es de puro tránsito. *Hacía frío, y sin embargo, a pesar de ello, Bartolo salió a la calle con camiseta de manga corta, la cual no le protegía suficientemente del tiempo desapacible.* ¿Es necesario dar tantos rodeos? ¿No se podría, simplemente, escribir: *Aunque hacía frío, Bartolo salió a la calle con una camiseta de manga corta?* A la hora de revisar un relato o una novela hay que afilar las tijeras y podar todo aquello que no dice nada. Cualquier periodista radiofónico sabe que no puede comenzar una entrevista diciendo: *Bueno, ya estamos aquí, así que vamos a ver, en primer lugar, antes que nada, le quiero hacer una pregunta...*, porque recibirá una buena bronca por parte de los jefes. Si quieres hacer una pregunta, no digas que quieres hacer una pregunta; hazla. Es como decir: *Maribel quería hacerse el desayuno, así que fue a la cocina y se preparó un café con leche y dos tostadas,* o *Alfonso notó cómo la navaja penetraba en su vientre, y puso sus manos sobre la herida porque le dolía mucho.* Es normal que se lleve las manos al vientre, pero la explicación siguiente

sobra. ¿O es que al lector le quedan dudas de si Alfonso hace ese gesto a causa del dolor o para taparse los michelines? En un relato, la economía es fundamental.

UNA SUGERENCIA

Mantén la alerta siempre contra todo tipo de tópicos: no solo contra las frases hechas, los colores de moda, las interpretaciones dadas a partir de ideas preconcebidas, las opiniones simplistas, demasiado comunes..., sino también contra la evolución previsible de todas las cosas.

Con todo, para escribir de una manera personal no basta con huir de los tópicos. Todo escritor habrá de buscar su originalidad en sí mismo, en una propia visión individual de cuanto le rodea, en su manera propia, solo suya, de afrontar cada nueva circunstancia, desde su cotidianidad. Cada instante de vida requiere una respuesta nueva, personal, que no se ciña a ningún modelo. La respuesta no existe de antemano: es preciso buscarla en uno mismo, y volver a buscarla cada vez.

CON VOZ PROPIA

Al principio, evite las formas demasiado comunes y habituales; son las más difíciles, pues se requiere una fuerza grande y madura para gestar algo propio allí donde existen buenas y hasta a veces, brillantes tradiciones. Por eso, descarte motivos generales y encamínese hacia aquello que su cotidianidad le ofrece. [...] Si su vida diaria le parece pobre, no la culpe, cúlpese a sí mismo; dígame que no es lo

bastante poeta como para atraer sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni sitio que sea indiferente.

Rainer Maria RILKE: *Cartas a un joven poeta*

EJEMPLO

—Había deseado toda la vida que admirarais mi resistencia al hambre —dijo el ayunador.

—Y la admiramos —repúsole el inspector.

—Pero no debíais admirarla —dijo el ayunador. [...]—. Porque me es forzoso ayunar, no puedo evitarlo.

—Eso ya se ve —dijo el inspector—; pero ¿por qué no puedes evitarlo?

—Porque —dijo el artista del hambre levantando un poco la cabeza y hablando en la misma oreja del inspector para que no se perdieran sus palabras, con labios alargados como si fuera a dar un beso—, porque no pude encontrar comida que me gustara. Si la hubiera encontrado, puedes creerlo, no habría hecho ningún cumplido y me habría hartado como tú y como todos.

Franz KAFKA: *Un artista del hambre*

CLAVES DE LECTURA

El *artista del hambre* es un hombre que voluntariamente se exhibe a los ojos de la gente, dentro de una jaula: ofrece el espectáculo de su ayuno, y cabe esperar que su objetivo sea despertar la admiración del público que acude a visitarlo, o bien —al menos— poder ganarse la vida de esa manera. Cabe esperar eso, puesto que no está en huelga, y además el

ayuno es su oficio; y esto tendemos a pensar los lectores hasta que el hombre confiesa, ya al borde de la muerte, que la razón de su abstinencia es que en toda su vida no ha podido encontrar comida alguna que le gustara.

Decía Borges que la mayor virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables: las infinitas postergaciones, las pesadillas sin fin en las que supo expresar sus obsesiones. Kafka encontró su propia voz, esa visión suya del mundo, terrible y única, mediante la narración de historias cuyos personajes tenían mucho de seres cotidianos, de carne y hueso, aunque solo en principio; porque todo cuanto era observado por él se transformaba. La personalísima mirada de Kafka era capaz de metamorfosarlo todo. Sus personajes son hombres desdichados que se reconocen, que asumen sus desolaciones, sus desventuradas circunstancias vitales. Las situaciones que sus obras recogen lo retratan a él, y es que es una manera de ver las cosas particular, coherente, muy definida, solo suya, la que nos deja en ellas.

SE PARECE A...

Pintar un cuadro. Como nos cuenta Ernesto Sábato en *El escritor y sus fantasmas*: «Primero lo pinta Millet y luego lo pinta Van Gogh. Resultan dos árboles distintos, en virtud de esa ‘maldita intervención del autor’ —las comillas pertenecen a los teóricos del objetivismo—. Pero es precisamente esa inevitable irrupción del artista en el objeto lo que hace superior el árbol de Van Gogh al árbol de Millet y

al de cualquier fotógrafo.

Más, todavía: ese árbol es el retrato del alma de Van Gogh.»

DISFRUTA LEYENDO

Alessandro BARICCO: *Seda*

Un cuento sorprendente, a pesar de que Baricco se nutre de los modelos más clásicos para contar una historia de amor imposible en tono sensual, mítico y lleno de matices. Un relato que recupera la mejor tradición del cuento chino, donde las acciones repetidas marcan un ritmo suavísimo, audible y tangible. Plagiar con inteligencia es una forma de huir de los tópicos.

PONTE A ESCRIBIR

Un nuevo final para alguno de tus relatos. Ante la dificultad que entraña terminar un relato, es muy frecuente zanjarlo acogiéndose a un tópico. El autor va y se carga al protagonista de cualquier manera, sin venir a cuento; o enamora y casa a dos de los personajes, así, de pronto, por salir del apuro; o termina diciendo que el personaje se despierta, y entonces era un sueño todo y no es preciso continuar. Son distintas maneras de encontrar soluciones rápidamente, porque hay que terminar, y no se sabe cómo.

Seguro que alguno de tus relatos se ha visto aquejado por algún desenlace de este tipo. Ahora te toca modificarlo: encontrar una salida distinta, personal. Vuelve sobre ese desenlace al que llegaste así, por terminar, y cámbialo a la luz de tu propia y original mirada.

BIBLIOGRAFÍA

Álex GRIJELMO: *Defensa apasionada del idioma español*, Barcelona, Círculo de lectores, 2000

Un libro para reconciliarse con la belleza de la lengua, escrito no con el tono árido de los manuales de estilo periodístico, sino con agilidad y humor. La precisión, tal y como demuestra Grijelmo en la práctica, no está reñida con la agilidad. La documentación y la argumentación son tan impecables como su estilo literario.

RESUMEN

1. Los recursos de estilo y las figuras de pensamiento realzan el lenguaje literario por encima del lenguaje coloquial o formal.

2. Repasa las definiciones y explicaciones sobre las figuras retóricas. Conoce cómo operan dentro del relato y cuál es el valor agregado que le otorgan al texto literario.

Evita contaminar tu relato con

tópicos, también llamados *frases de*
3. *cajón*, *lugares comunes* y *clichés*, y
con esas expresiones desgastadas por
el uso y el abuso del lenguaje.

Apresúrate a salir de lo
convencional, lo abstracto, lo burdo,
4. lo trivial, lo frívolo, y evita irte al
otro extremo, al de un refinamiento
estilístico esnobista, cursi o
demagógico.

Repetir, no redundar. La repetición
5. garantiza la continuidad, la
redundancia aburre y rompe el ritmo.

No te vayas por las ramas. Llama a
las cosas por su nombre. Retrata la
6. realidad, busca imprimir los hechos
en la historia y en la memoria a
través de una escritura clara y

directa.

58 Adjetivos y adverbios bajo sospecha

Si quieres contar algo a través de un relato, tu escritura, tono, registro, estilo y actitud ante la historia deben ser lo más naturales, directos y transparentes posible. Ese es el modo más adecuado para que tu relato cobre vida, intensidad, visibilidad e interés. Lo contrario equivale a posar y hacer posturas ante el lector a través de voces impostadas, para que se fije en ti y no en la historia que pretendes contar. Al perder esa naturalidad narrativa, se acumulan, de manera innecesaria, adjetivos y adverbios. Así se malgasta el tiempo: buscando y rebuscando términos estrafalarios mientras se desprecia el lenguaje claro y conciso.

Las formas impostadas y rebuscadas más habituales hoy día son la del «poeta frustrado» y la del «chico duro». El primer caso se da cuando el «poeta frustrado» está intentando comunicar una emoción intensa de uno de sus personajes, y

lo llena de adjetivos e imágenes poéticas que «suenan» a literatura superior (*Durante el entierro de su madre, Isabel dejó correr amargas lágrimas de impotencia que surcaron su hermoso rostro crispado de dolor como cuchillas rasgando una finísima tela de seda oriental*). Para decir *Isabel lloró* no hace falta tanto ruido. Ante una escena descrita así, el lector sospecha que quien escribe no está en absoluto interesado en el dolor de Isabel por la muerte de su madre, sino en demostrar al lector lo bien que escribe, lo sensible que es y la cantidad de palabras que conoce. Otras veces, el «poeta frustrado» agota la pluma cuando hay que hacer una descripción de un paisaje (*De camino al cementerio, los últimos rayos de un sol agonizante se filtraban sonrosados entre las tiernas hojas de los cipreses y abedules que poblaban los aledaños de aquel triste sendero de grava y musgo*). Dicho así, el personaje no parece ir de funeral, sino a un día de campo. Una escritura así denota una cierta intención literaria, y no es mala promesa, pero está lastrada por la falsa concepción de que en lo recargado y barroco (en este caso, en lo cursi a secas) reside la esencia de la buena escritura.

El «chico duro» es el extremo opuesto. El protagonista o el narrador son los más cínicos, injustificadamente soeces, y en sus tonos hay una ausencia total de sensibilidad. Las palabras malsonantes se acumulan en el texto con el único fin de provocar, de mostrarnos al autor como «el malo del

barrio». El lector inteligente no puede dejar de captar esa egocéntrica actitud y preguntarse: «¿De qué se está defendiendo el autor? ¿Qué es lo que le da tanto miedo expresar para que se oculte tras esa máscara?» También para el «chico duro» existe solo el lirismo del «poeta frustrado», aunque expresado a través de palabrotas. Como no le bastan para expresarse, tiene que amplificarlas con superlativos o aplastarlas con adjetivos y adverbios que modifican las circunstancias a su antojo y desde su perspectiva. El «chico duro» presume de la indefensión del lector, con lo que su argumento se cae de entrada.

Sin llegar a estos extremos, la escritura de muchos principiantes se recarga, por lo general, de adjetivos y adverbios que sí pueden utilizarse, pero con muchísima moderación. La escritura limpia y natural se sostiene toda sobre un entramado de verbos y nombres concretos y específicos. Busca el nombre y el verbo que necesites en cada momento. Para decir *el surco de una antigua herida ya curada por el tiempo le cruzaba la cara* basta con escribir *tenía una cicatriz en la cara*. Casi siempre hay adjetivos que sobran, tal vez debido a que el escritor duda de si lo que ha dicho queda suficientemente claro para el lector, y lo aclara con una redundancia innecesaria: *El día de su séptimo cumpleaños, Maite se despertó con una sonrisa infantil en los labios*. Mientras no se diga lo contrario, una niña de siete años tiene una sonrisa infantil, y además la

sonrisa no tiene otra posibilidad mas que la de aparecer dibujada en sus labios. El adjetivo *infantil* y el complemento *en sus labios* están de más. La sonrisa de Maite no necesita adjetivos, a no ser que sea uno que realmente difiera de lo que se espera: una sonrisa perversa, por ejemplo, ya que la perversidad no es, en principio, una cualidad intrínseca de la infancia. Además, los autores que recargan sus relatos con adjetivos obvios no suelen conformarse con uno (que ya de por sí sobra), sino varios: *Elena era una joven guapa, bonita, hermosa y atractiva. Alberto era cruel, despiadado, brutal e inhumano.* La descripción parece un listado de términos extractado de un diccionario de sinónimos. Las redundancias no añaden nada nuevo. Y hay muchos más ejemplos: *ambos dos, asomarse al exterior, aterido de frío, base fundamental, gramos de peso, joven muchacho, lleno completo, protagonista principal, salir afuera, kilómetros de distancia, subir arriba, bajar abajo, persona humana.*

Bien puestos, los adjetivos indefinidos de cantidad (*bastante, un poco, demasiado, mucho*) pueden ser útiles para pulir la excesiva asertividad de un relato (sobre todo en las conversaciones de los personajes), pero con frecuencia son solo estorbos en la narrativa: *Él era bastante simpático, pero un poco cruel.* ¿Qué ocurre si eliminamos *bastante* y *un poco*? Creemos que nada. Ningún lector los va a echar de menos. A la hora de utilizar los adjetivos, da el justo medio. Siempre encontrarás uno preciso que reemplace a todos los

demás. Si no lo hay, entonces sobra escribir cualquiera solo por adornar.

Con los adverbios sucede tres cuartos de lo mismo. Procura escribir pocos adverbios terminados en *-mente* (*evidentemente, generalmente, lógicamente...*). No son incorrectos, pero son cacofónicos. Suelen hacer rimas indeseadas (*normalmente la gente corriente tiene la mente consciente intermitentemente*). El premio Nobel Gabriel García Márquez asegura que no ha escrito ni un solo adverbio terminado en *-mente* en sus últimos seis libros. Por algo será. Y con un agravante: los adverbios terminados en *-mente* suelen ir acompañados de gerundios. El gerundio es un tiempo que existe en español, y que bien usado, como las especias picantes en la cocina, resulta muy útil. Pero lo más frecuente no es ese caso, sino el uso abusivo e incorrecto, acompañado demasiadas veces por adverbios terminados en *-mente*, y que deja un regusto pesado y lento en la lectura. Aunque hay gerundios correctos, los gerundios incorrectos son tan frecuentes que algunos jefes de redacción de diarios y revistas han decidido, hartos ya de luchar contra ellos, y a modo de cura preventiva, prohibir su uso a los redactores. Puede que algunos consideren que es una medida demasiado drástica, pero no deja de tener sentido.

UNA SUGERENCIA

Piérdele el miedo a tus propias palabras, a tus ideas, a tus pensamientos... Cuando alguien dice algo de la manera más

enrevesada posible, generalmente quiere impresionar al otro, y teme no poder hacerlo si no emplea un lenguaje ornamental, retórico en exceso. Desconfía de sus propias posibilidades, no quiere descubrirse como es. Y, no obstante, el efecto suele ser el contrario al buscado: el oyente se termina cansando si no puede entender con claridad lo que le dicen; piensa que quien le habla se anda por las ramas y al final no le está diciendo nada, por muy bonito que quiera expresar ese *no se sabe qué*; y termina reprimiendo bostezos, mirando para otro lado, hasta que da con la manera de huir de semejante tostón.

CON VOZ PROPIA

Frente al estilo y tono declamatorios, el estilo auténtico, denso y conciso, variado y pintoresco, en donde palabras y frases estén cargadas de sentido, no impregnadas de hueca sonoridad. No alzar la voz debe ser la consigna del buen periodista, del escritor de verdad. Se escribe para que lo escrito tenga una resonancia mental o espiritual, no meramente auditiva. Quédense los gritos para quienes no entienden de razones ni saben valorar los hechos o las cosas en su justa medida.

Gonzalo MARTÍN VIVALDI: *Géneros periodísticos*

EJEMPLO

Tengo un solo enemigo. Nunca sabré de qué manera pudo entrar en mi casa, la noche del catorce de abril de 1977. Fueron dos las puertas que abrió: la pesada puerta de calle y

la de mi breve departamento. Prendió la luz y me despertó de una pesadilla que no recuerdo, pero en la que había un jardín. Sin alzar la voz me ordenó que me levantara y vistiera inmediatamente. Se había decidido mi muerte y el sitio destinado a la ejecución quedaba un poco lejos. Mudo de asombro, obedecí. Era menos alto que yo pero más robusto y el odio le había dado su fuerza. Al cabo de los años no había cambiado; sólo unas pocas hebras de plata en el pelo oscuro. Lo animaba una suerte de negra felicidad. Siempre me había detestado y ahora iba a matarme. El gato *Beppo* nos miraba desde su eternidad, pero nada hizo para salvarme. Tampoco el tigre de cerámica azul que hay en mi dormitorio, ni los hechiceros y genios de los volúmenes de *Las mil y una noches*. Quise que algo me acompañara. Le pedí que me dejara llevar un libro. Elegir una *Biblia* hubiera sido demasiado evidente. De los doce tomos de Emerson mi mano sacó uno, al azar. Para no hacer ruido bajamos por la escalera. Conté cada peldaño. Noté que se cuidaba de tocarme, como si el contacto pudiera contaminarlo.

Jorge Luis BORGES: *Las hojas del ciprés*

CLAVES DE LECTURA

Hemos tomado un ejemplo de la mejor prosa: de una escritura a la que nada le falta y nada le sobra, natural, concisa, sobria, serena. *Las hojas del ciprés* es uno de los últimos relatos de Borges. Pero hasta él mismo reconoce que cuando comenzó a escribir creía que debía añadir adjetivos

por todas partes, nombrar las cosas de una manera complicada y fantasiosa. Hasta que descubrió que todas esas cosas, en general, lo que hacen es molestar al lector. Y es cierto que, como él decía, la clave del engolamiento expresivo que afecta a muchos textos es justamente un síntoma de inseguridad: un escritor joven piensa que lo que va a decir es obvio, más bien tonto, y cree que debe esconderlo bajo ornamentos más o menos barrocos, más o menos modernos.

SE PARECE A...

Decir un piropo. Buscar las palabras precisas para elogiar a alguien, con el ánimo de transmitirle nuestro agrado. En forma desmedida, el piropo se convierte en adulación, y hasta puede entenderse como una actitud peyorativa o indelicada. Lo esencial del halago, como en un texto cargado de adjetivos y adverbios, queda oculto en una maraña de palabras huecas. Como dijo Vicente Huidobro, el adjetivo, cuando no da vida, mata. Y el adverbio también.

DISFRUTA LEYENDO

Roald DAHL: *Historias extraordinarias*

Aunque Dahl es mucho más conocido como autor de literatura infantil (*Las brujas, Matilda, Charly y el ascensor de cristal...*), dejó escritos dos libros de cuentos para adultos realmente inquietantes: *Historias extraordinarias* y *Relatos de lo inesperado*. Dahl sabe que para sobresaltar al lector es preciso no dejarse arrastrar por las florituras de

adjetivos y adverbios. Y lo consigue.

PONTE A ESCRIBIR

Cuenta una historia breve y tremenda, pero sin un solo adjetivo. Imagina, por ejemplo, que el protagonista (puedes ser tú) es secuestrado por un grupo terrorista, o que tiene un accidente de coche en el que muere su mejor amigo, o que lo despiden del trabajo y su casero lo echa del piso por no pagar el alquiler. Ponte dramático, pero hazlo a través de las acciones y los diálogos sin concesiones. Al final, cuando hayas terminado el relato, pon un adjetivo (solo uno). Verás que cuando hay un solo adjetivo, brilla con intensidad. Cuando hay muchos, pierden toda su fuerza.

BIBLIOGRAFÍA

María Teresa SERAFINI: *Cómo se escribe*, Barcelona, Paidós, 1998

Publicado en una colección que dirige Umberto Eco, el manual de Serafini es uno de los más útiles y completos. En él se sintetizan todos los procesos que van desde el primer acopio de ideas hasta el momento de la revisión y postescritura, con especial hincapié en la corrección de errores de coherencia y cohesión. Puede ser aplicado tanto a los textos de ficción como a los académicos o a los de escritura formal.

RESUMEN

Una escritura extravagante y florida,

1. recargada de adjetivos o adverbios mal empleados, solo te hará pasar por pedante, con un texto vacío, poco nítido y aburrido.

Emplea un lenguaje familiar y asequible para un lector medio. Tu

2. fin último es el de comunicar, no el de enredar al lector en una telaraña lingüística.

Busca las palabras que permitan al lector ver, pero también evocar, sin

3. tener que acudir a una interpretación casi psicoanalítica de lo que quisiste decir.

Prescinde al máximo de los adverbios terminados en *-mente*.

4. Vigila los gerundios y las incorrecciones gramaticales.

Hay muchas maneras de decir las cosas, pero tu tarea es encontrar
5. aquella que, sin dejar nada al azar, sea también una manera de mostrar una realidad literaria.

«Ante la duda, abstente» dijo el filósofo, y, como escritor práctico,
6. sírvete de la ayuda de un buen diccionario para corregir tu escritura.

59 Algunas sugerencias y errores frecuentes

A modo de resumen queremos hacer algunas sugerencias y dar un repaso casi estadístico a los errores más comunes entre los que se inician en el proceso de la escritura creativa. Pero antes de nada, conviene adelantar dos que sobresalen de entre todos: el primero es la propensión a escribir historias estáticas, sin movimiento, ahogadas en reflexiones, recuerdos y descripciones, y el segundo es la tendencia a mirar hacia atrás y lamentarse por los errores, fracasos y desilusiones de lo que ya se ha escrito en lugar de mirar hacia un futuro lleno de expectativas, retos, aciertos y victorias.

Pero vamos con el catálogo de consejos:

No sigas retrasando el momento de

ponerte a escribir. No te pongas excusas del tipo: *Estoy muy cansado, estoy muy ocupado, no estoy*

- *inspirado, soy demasiado viejo (o joven), mi familia no me deja tiempo, mi trabajo me agobia, no tengo buenas ideas para escribir, no tengo futuro como escritor.* Escribir es un trabajo duro, pero muy satisfactorio.

No te creas demasiado listo. No desprecies lo que otros han escrito, ni a los críticos, ni a los lectores. Serás

- tan bueno como quieras llegar a ser, pero no te sientas superior a todos los demás. La autoestima es saludable, pero sin exagerar.

No te pavonees ante el lector. Aunque tengas un vocabulario muy amplio (lo

- cual es muy bueno), no es necesario
- que lo utilices todo, y en especial, los registros más infrecuentes, para mostrarte muy culto. Así solo conseguirás que huyan de ti.

- No esperes milagros ni premios de lotería literaria. Aprender a escribir bien es un proceso largo. Un ingeniero no construye un puente tras asistir a un
- curso intensivo de una semana. Para escribir una novela que no se caiga se necesitan años de trabajo. Y se aprende leyendo, escribiendo y corrigiendo.

No comiences una historia con descripciones o retrospectivas. Entra directamente con un conflicto. Si necesitas hacer descripciones al

- principio como ejercicio de calentamiento, vale, pero no te olvides de eliminarlo más tarde, en el proceso de corrección.

Evita las florituras: la buena prosa no se basa solo en la belleza de la escritura. No describas amaneceres, ni puestas de sol, ni nada que no sea estrictamente necesario para comprender la acción.

- Procura no usar personas reales en tus historias. Son más difíciles de manejar. Aunque todos los personajes
- tienen reminiscencias de alguien que conoces (incluso de ti mismo), modifícalos para que «funcionen» en tu relato.

No utilices personajes pasivos, incapaces de luchar o de enfrentarse a los conflictos. Arruinarán tu historia, a no ser que te llames Herman Melville y quieras escribir *Bartleby, el escribiente*.

Mete a tus personajes en conflictos, que no es lo mismo que ser gafe o tener mala suerte. Cuando un personaje está luchando por algo, la historia está viva. Si está relajado, es feliz y nada le preocupa, la historia muere. La ficción y la realidad siguen caminos divergentes.

Que nada suceda porque sí. Utiliza la motivación de los personajes, su pasado y los principios de causa-

efecto para dotar a tu relato de lógica y credibilidad.

- No cambies de protagonista. La historia debe girar alrededor de un héroe (o antihéroe), y ningún otro personaje le debe robar el papel principal. Para ello, cuida el punto de vista.

- No dejes que el narrador ni ningún personaje dé sermones o tenga incontinencia verbal. No aburras al lector. No tienes que explicar todo lo que pasa: lo tienes que hacer «ver». Lo que quieras decir, dilo a través de acciones, gestos y diálogos cortos.

No utilices dialectos, coloquialismos, deformaciones del habla ni onomatopeyas, ni siquiera cuando

- hablen los personajes. No confundas el tono con el registro. El lenguaje natural, claro y directo es el más efectivo.

No te olvides de los sentidos físicos: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el

- tacto. A través de ellos, tú te pones en contacto con el mundo. Tus personajes, también.

No temas repetir «dijo...» (y poco más) en las acotaciones de los

- diálogos. Los personajes dicen, preguntan, o contestan; pero nunca farfullan, inquietan o bisbisean.

No cometas errores de anacronismo histórico, geográfico o técnico. No digas que un personaje en el año 2001 viaja en coche de Panamá a Colombia

- (aún no existen carreteras, sino una selva impenetrable). Confirma todos los detalles técnicos o perderás la credibilidad del lector.

No dejes de ejercitar y afinar tus dotes de observación. Usa un cuaderno de apuntes y toma nota de lo que te rodea

- con descripciones breves, directas y concretas, utilizando nombres específicos y verbos con significado intenso.

Dedícale el tiempo y el espacio necesario a las escenas de tensión, sin

- resumir ni hacer digresiones. En esas escenas se concentra el interés de la historia. No las desperdicies.

Concentra tus esfuerzos en

complicarle la vida a los personajes

- de manera real, sin sacarte conejos del sombrero o esconder tigres en los armarios. Si el conflicto que narras tiene interés, no necesitas más.

Deja respirar a tus personajes. No los sometas a una acción incesante sin dejarles tiempo para pensar, analizar y tomar decisiones. Entre dos escenas

- de tensión debe existir un pequeño valle, un *anticlímax* que permita recuperar fuerzas para volver a la acción.

No des bandazos en tu historia ni dejes que siga un camino errático. Si

- tú no sabes hacia dónde van tus personajes o qué es lo que quieren, el lector no lo puede hacer por ti.

No seas críptico. No obligues al lector a que tenga que averiguar qué pasa, dónde, a quién y por qué. La magia de la escritura está en el vigor, la visibilidad, la continuidad y la credibilidad, no en la oscuridad ni en los jeroglíficos.

No seas demasiado autocrítico. Necesitas serlo un poco, pero no tanto como para bloquearte, descalificarte y romper tu autoestima. La escritura es un proceso, y necesitas pasar por todas sus fases de aprendizaje.

No te preocupes por lo que dirán los demás. Ni tu familia, ni tus amigos, ni tu novia o tu novio. Escribe con intensidad, sin miedo a mostrar tus

sentimientos a través de los personajes, que solo se alimentan de ti mismo.

Déjate aconsejar por profesionales: editores, críticos o autores que ya hayan publicado varias obras.

- Cualquiera puede ser autodidacto y aprender de otros escritores a través de sus libros (no hay ninguna objeción en ello), pero desde allí no podrán aconsejarte ni comentar tus relatos.

- No te preocupes por seguir las modas literarias ni por ir en contra de las mismas. Eso es algo que cambia con mucha frecuencia. Preocúpate de escribir el mejor libro que puedas. Si no está a la moda, no te preocupes: los buenos libros son los que marcan las

modas.

UNA SUGERENCIA

Cuando escribas diálogos, asegúrate de que el lector es capaz de seguir la conversación de los personajes sin necesidad de volver hacia atrás en la lectura para saber quién está hablando. No juegues al escondite con él. Los personajes deben tener modos de hablar diferenciados, no deben soltar largas parrafadas ni discursos, y el narrador debe estar lo más oculto posible en esos instantes, porque en ese momento no tiene el turno de palabra. Deberá, eso sí, hacer las mínimas acotaciones para que el diálogo sea comprensible, sin extenderse en demasiadas explicaciones, digresiones, retrospecciones ni descripciones largas.

CON VOZ PROPIA

Las formas de torpeza más evidentes [...] incluyen errores tales como un empleo inadecuado o excesivo de la voz pasiva, un uso inapropiado de las frases introductorias con verbos en formas no personales, los cambios en los niveles de dicción o el empleo constante de una dicción tendente a distraernos, la falta de variedad en la construcción de las frases, la falta de claridad en las frases mismas, un ritmo defectuoso, las rimas internas no deseadas, una tendencia a la explicación demasiado abundante, descuidos en la medida del distanciamiento psíquico.

John GARDNER: *El arte de la ficción*

EJEMPLO

[...] Otro periódico —diario esta vez— atribuía al jefe provincial de Sanidad, en titulares grandes, esta declaración: «La situación no es alarmista» —se refería a casos de meningitis registrados en Madrid—. Como tales palabras no venían entrecomilladas, no hay seguridad de que dicho médico fuera responsable del adjetivo. *Alarmista* es, como todo el mundo sabe y el Diccionario define, «la persona que hace cundir noticias alarmantes», por lo cual, una situación no puede ser *alarmista*, sino *alarmante*.

[...] Por último, una pregunta que formulo al Ministerio de la Vivienda sin acogerme, por supuesto, al derecho de petición. En el diario *Arriba* —20 de febrero de 1976—, tal organismo publicaba una nota referente al derribo de chabolas en el Camino de Perales, y a su texto pertenece este párrafo: «Los ocupantes de este grupo de chabolas han sido trasladados a treinta *fillods* construidos directamente por el Instituto Nacional de la Vivienda en la avenida de San Fermín. La adjudicación de dichos *fillods* fue realizada mediante sorteo.» Por favor, ¿qué son los *fillods*? Si a los chabolistas se les dijo que iban a adjudicarles tales cosas, así, sin más explicación, es muy posible que un escalofrío les recorriese los tuétanos.

Fernando LÁZARO CARRETER: «Dislates diversos», en *El dardo en la palabra*

CLAVES DE LECTURA

La lengua crece cada día: es un instrumento vivo que se

forma en el uso cotidiano, que se va moldeando con la colaboración de los hablantes y se encuentra siempre en proceso de cambio. Los medios de comunicación difunden nuevos usos, y estos, a menudo, resultan inapropiados por distintos motivos; son errores especialmente peligrosos, puesto que llegan a asentarse en el idioma y a ser tomados como correctos por quienes no se detienen a analizar las palabras de manera crítica y razonada. Además, es muy frecuente caer en este tipo de incorrecciones precisamente por pretender emplear un lenguaje supuestamente culto.

SE PARECE A...

Asumir el papel principal de la función. Si quieres contar algo y realmente esperas que se te escuche con verdadero interés hasta el final, no basta con que tu historia sea original, insólita, curiosa. El *cómo* importa tanto como el *qué*. Así que tienes que ponerte en tu sitio, aceptar la responsabilidad que el pacto establecido con el lector exige. De otro modo, parecerá que ese relato no te importa ni siquiera a ti mismo.

DISFRUTA LEYENDO

Kenzaburo OÉ: *Una cuestión personal*

Aunque en este capítulo hayamos hablado de errores, a la hora de escribir es preferible pensar en los aciertos, como el de esta novela semiautobiográfica, del Nobel japonés Oé, de asombrosa sensibilidad y perfección técnica. Un hombre acaba de ser padre de un hijo deficiente mental. Este hecho

cambiará su vida y su modo de pensar.

PONTE A ESCRIBIR

Un artículo de deportes. Lee con atención algún breve artículo periodístico tomado de la sección deportiva. Observa con detenimiento cada palabra, y párate en los términos que te parezcan sospechosos por alguna razón. Analiza esos términos, descubre si su utilización es la apropiada: si son correctos en nuestro idioma, si son claros y certeros. Revisa también la gramática del texto, y la sintaxis, y la coherencia del mismo en cuanto al contenido. Procura tener a mano un manual de ayuda y algún diccionario, porque lo normal será que también a ti te surja alguna duda. Y vuelve a redactar tú mismo ese artículo, a tu manera, y, por supuesto, correctamente y con naturalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Thaisa FRANK y Dorothy WALL: *Cultiva tu talento literario*, Barcelona, Urano, 1997

Dos profesoras de escritura creativa de la Universidad de Berkeley bucean entre los elementos alquímicos de la creación literaria, la búsqueda de la propia voz y la inspiración. Con sinceridad nos advierten que «solo usted puede escribir sus relatos, y solo usted puede descubrir cómo hacerlo. Estamos aquí esperando a leerlos». Y es verdad, como también lo es que este manual nos puede ayudar a hacerlo.

RESUMEN

Para resumir el resumen habrá que volver a insistir en el primer consejo esencial, sin el cual todos los demás

1. dejan de tener sentido: no dejes de escribir, no pospongas el momento de la escritura, y lucha contra el bloqueo y el miedo a la página en blanco.

2. Una vez que hayas comenzado, no pares. Escribe de un tirón hasta vaciarte y llenar el papel con una historia viva.

3. La mejor forma de crear interés, intensidad y vida en tus relatos es hacer que surjan con fuerza desde tu propio interior. Si escribes con emoción y sinceridad, lograrás que en tus relatos se respire vida. Si no, serán letra muerta.

4. La emoción, sin la técnica, no es suficiente. Entrénate, experimenta, equivócate y acierta. La técnica se aprende con la práctica, y su objetivo es permitir que la emoción llegue intacta hasta el lector.

5. Cuando termines, corrige, tacha, añade y modifica. Ahora sí es el momento de poner a trabajar al crítico.

60 Los decálogos de los escritores

Los decálogos escritos por algunos de los grandes autores nos pueden servir como guía condensada para la revisión de los textos. Un decálogo siempre tiene una impronta de obligatoriedad (el que no cumpla estos *mandamientos* no entrará en el reino de los escritores), y por eso todos los autores que los han escrito, empezando por Quiroga, lo han hecho con cierto tono de burla para escapar de las críticas. ¿Cómo escribir leyes inexorables sobre algo tan libre como la escritura? Pero la respuesta es simple: ¿Y por qué no? ¿Acaso «prohibido prohibir» no es una prohibición? En cualquier caso, los decálogos no hay que tomárselos nunca al pie de la letra, aunque en ellos siempre hay más verdad que mentira. Empezamos por el clásico e imprescindible de Horacio Quiroga, que ha servido de modelo a todos los demás:

Decálogo del perfecto cuentista

Cree en el maestro —Poe,

1. Maupassant, Kipling, Chéjov—
como en Dios mismo.

Cree que tu arte es una cima
inaccesible. No sueñes con

2. dominarla. Cuando puedas hacerlo,
lo conseguirás, sin saberlo tú
mismo.

Resiste cuanto puedas a la
imitación; pero imita si el influjo es

3. demasiado fuerte. Más que
cualquier otra cosa, el desarrollo de
la personalidad es una ciencia.

Ten fe ciega no en tu capacidad para
el triunfo, sino en el ardor con que

4. lo deseas. Ama a tu arte como a tu
novia, dándole todo tu corazón.

No empieces a escribir sin saber
desde la primera palabra adónde

5. vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.

6. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «desde el río soplaba un viento frío», no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de las palabras, no te preocupes de observar si son consonantes o asonantes.

7. No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que

hallarlo.

Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo

8. tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala

9. luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato

10. no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.

Otro decálogo certero y humorístico, que puede servir para complementar el de Quiroga, es el del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti:

Decálogo más uno, para escritores principiantes

1. No busquen ser originales, el ser distinto es inevitable cuando uno no se preocupa de serlo.

No intenten deslumbrar al burgués.

2. Ya no resulta. Éste sólo se asusta cuando le amenazan el bolsillo.

3. No traten de complicar al lector, ni buscar ni reclamar su ayuda.

No escriban jamás pensando en la

4. crítica, en los amigos o parientes, en la dulce novia/o o esposa/o. Ni siquiera en el lector hipotético.

No sacrifiquen la sinceridad literaria a nada. Ni a la política ni al triunfo. Escribir siempre es para ese otro, silencioso e implacable, que llevamos dentro y no es posible engañar.

6. No sigan modas, abjuren del maestro sagrado antes del tercer canto del gallo.

7. No se limiten a leer los libros ya consagrados. Proust y Joyce fueron despreciados cuando asomaron la nariz, hoy son genios.

8. No olviden la frase, justamente famosa: «Dos más dos son cuatro»;

pero ¿y si fueran cinco?

No desdeñen temas con extraña

9. narrativa, cualquiera sea su origen.

Roben, si es necesario.

10. Mientan siempre.

No olviden que Hemingway escribió: «Incluso di lecturas de los

11. trozos ya listos de mi novela, que viene a ser lo más bajo en que puede caer un escritor.»

Y por último, y sin salirnos del ámbito hispanoamericano, un antidecálogo, de lectura inversa, que nunca deberías llevar a cabo, escrito en 1948 con toda la ironía de Jorge Luis Borges:

Antidecálogo del escritor

En literatura es preciso evitar:

Las interpretaciones demasiado inconformistas de obras o de

1. personajes famosos. Por ejemplo,

describir la misoginia de Don Juan, etc.

Las parejas de personajes groseramente disímiles o

2. contradictorios, como por ejemplo don Quijote y Sancho Panza, Sherlock Holmes y Watson.

La costumbre de caracterizar a los

3. personajes por sus manías, como hace, por ejemplo, Dickens.

En el desarrollo de la trama, el recurso a juegos extravagantes con

4. el tiempo o con el espacio, como hacen Faulkner, Borges y Bioy Casares.

En las poesías, situaciones o

5. personajes con los que pueda identificarse el lector.

6. Los personajes susceptibles de convertirse en mitos.

7. Las frases, las escenas intencionadamente ligadas a determinado lugar o a determinada época: o sea, el ambiente local.

8. La enumeración caótica.

9. Las metáforas en general, y en particular las metáforas visuales. Más concretamente aún, las metáforas agrícolas, navales o bancarias. Ejemplo absolutamente desaconsejable: Proust.

10. El antropomorfismo.

11. La confección de novelas cuya trama argumental recuerde la de otro libro. Por ejemplo, el *Ulises* de

Joyce y la *Odisea* de Homero.

12. Escribir libros que parezcan menús, álbumes, itinerarios o conciertos.

13. Todo aquello que pueda ser ilustrado. Todo lo que pueda sugerir la idea de ser convertido en una película.

14. En los ensayos críticos, toda referencia histórica o biográfica. Evitar siempre las alusiones a la personalidad o a la vida privada de los autores estudiados. Sobre todo, evitar el psicoanálisis.

15. Las escenas domésticas en las novelas policiacas; las escenas dramáticas en los diálogos filosóficos. Y en fin:

16. Evitar la vanidad, la modestia, la pederastia, la ausencia de pederastia, el suicidio.

UNA SUGERENCIA

Ahora que has aprendido a ver en cada rostro una historia, que portas una libretita para atrapar ideas fugaces, que viajas con tu imaginación a lugares en los que nunca has estado, que temes que la rutina te robe el tiempo para escribir, que lees este y otros manuales buscando trucos y claves para escribir, que te resultan familiares Poe, Flaubert, Chéjov, Borges, Gardner, Carver, Umbral, Monterroso y tantos otros, que la técnica literaria no te abruma sino que te motiva, que todas estas cuestiones llevan tiempo ya dándote vueltas dentro de la cabeza de alguna manera, casi seguro, es porque la escritura tiene un lugar en tu vida. ¿Cuál? ¿Por qué? ¿Para qué? Escribe: las respuestas se revelarán en cada nueva página.

CON VOZ PROPIA

Una costumbre que considero esencial para los escritores: el estudio constante y diario de las obras maestras. La mayor parte de los músicos profesionales de cierta categoría conocen de memoria centenares de partituras; la mayor parte de los escritores, en cambio, solo tienen el más vago recuerdo de los clásicos, lo cual explica que haya más músicos expertos que escritores expertos. Un violinista que

poseyera la pericia técnica de la mayor parte de los novelistas publicados no encontraría nunca una orquesta donde tocar.

Stephen VIZINCZEY: «Los diez mandamientos de un escritor», en *Verdad y mentiras en la literatura*

EJEMPLO

Durante una época de su vida de escritor, Manuel Pérez fue elaborando un conjunto de normas, de consejos estéticos que se daba a sí mismo: una especie de recetario que, más que en hallazgos, está inspirado en errores que no quería volver a cometer. Son unas treinta o cuarenta anotaciones breves, donde refleja algunas de sus convicciones e incertidumbres literarias. No hace mucho las encontró en uno de sus cuadernos de entonces, y al releerlas se llenó de pudor y ternura y recordó etapas de su vida de escritor que tenía ya casi olvidadas. La mayoría son muy inocentes. Por ejemplo, la norma 13 dice: «No pintar la cosa, sino el efecto que produce», que es una frase quizá de Mallarmé. Otra advierte: «No pienses con conceptos ni palabras sino con imágenes.» Otras observaciones son de tipo técnico, como por ejemplo la 23: «En cada frase hay que crear una expectativa que anuncie la frase siguiente y se resuelva en ella.» La norma 17 es de las más juiciosas, y dice así: «Las palabras se gastan porque tenemos un conocimiento superficial o impersonal de las cosas. Cuando se conocen bien o apasionadamente las cosas a las que designan, los

nombres no se gastan jamás.» La 28 tampoco es manca: «Hay que conseguir expresar con precisión lo que es sutil, y con ambigüedad lo que es evidente.» Y añade: «Huir de la rutina expresiva, pero nunca a costa de la exactitud. Todas las impertinencias posibles, pero ninguna gratuita.»

Luis LANDERO: *Entre líneas*

CLAVES DE LECTURA

Todos los decálogos de los escritores intentan no ser demasiado normativos o de obligado cumplimiento, pero al mismo tiempo buscan un modelo canónico. El humor, frecuente en todos ellos, les resta severidad, pero la firma les añade autenticidad: son las verdades de los escritores destiladas al máximo, sin los matices necesarios. Cualquiera puede encontrar fisuras y ejemplos que contradigan esas máximas, pero si tu interés va en ese sentido, tal vez tu vocación no sea la de escritor, sino la de crítico. Ni siquiera sus propios autores se creen a pies juntillas la letra de estas leyes, pero sí su espíritu.

SE PARECE A...

Ponerle puertas al campo, en cierto modo. Pero, por otro lado, también para escribir es preciso situarse en un marco preciso, como sabemos: igual que buscamos y encontramos los recursos, las técnicas, los personajes, los temas específicos de cada historia, tendríamos que poder definirnos a nosotros mismos —nuestras aspiraciones, nuestro talante— frente a la escritura: que lo esencial en ella

nos quede claro para que siempre pueda mantenerse firme.

DISFRUTA LEYENDO

Lev Nicolaievich TOLSTOI: *La muerte de Iván Illich*

Después de escribir *Guerra y paz* y *Ana Karenina*, Tolstoi nos dejó este magnífico relato de construcción impecable. Una denuncia contra la hipocresía y el vacío burgués en Rusia a finales del XIX. La influencia de Tolstoi no acaba en la literatura: sus teorías pedagógicas aún se estudian, y el propio Mahatma Gandhi adoptó la doctrina de la *no resistencia* preconizada por el autor ruso.

PONTE A ESCRIBIR

Lo que a menudo molesta un poco de los decálogos es que, después de todo, vienen a ser mandamientos. Y resulta que el término *mandamientos* no termina de encajar en el ámbito de lo artístico... Será, quizás, porque a los artistas no les suele gustar que les digan lo que tienen que hacer, ni siquiera si son ellos mismos quienes se lo dicen.

Así que vamos a orientarnos hacia el mismo horizonte, pero de otra manera: con bienaventuranzas. Se trata, entonces, de que elabores las que podemos llamar *Bienaventuranzas del buen escritor*: las bienaventuranzas con las que tú encontrarías el verdadero sentido de tu escritura. Por ejemplo: «Bienaventurado el que no es vanidoso, porque...».

BIBLIOGRAFÍA

VV. AA.: *Confesiones de escritores (Las entrevistas de The Paris Review)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1997

Una colección de entrevistas en profundidad a los mejores autores de la literatura universal: Joyce, Hemingway, Dinesen, Lessing, Borges, Neruda, Calvino, Grass, Kundera, Carver, Miller, Beckett, Cortázar, Ionesco y muchos más. Nueve volúmenes que se reparten entre narradores, dramaturgos, escritoras, poetas, escritores latinoamericanos, críticos, guionistas y nuevos novelistas norteamericanos.

RESUMEN

Lee los decálogos de los escritores consagrados con el mismo talante con

1. el que fueron escritos: con generosidad, sentido del humor y pragmatismo.

Busca los mandamientos de otros autores, léelos varias veces.

2. Confróntalos con los que aquí te presentamos, enriquecelos, guárdalos, síguelos o deséchalos.

Si llevas ya cierto tiempo escribiendo, va siendo hora de que

3. afrontes esta tarea tuya de una manera consciente, de que te afirmes a ti mismo desde tus propios principios y trates de observar su cumplimiento en tu propia escritura.

- Cuestionate de manera crítica, atrévete a formularte a ti mismo ciertas preguntas fundamentales: qué significa para ti la literatura, cuáles de tus actitudes se reflejan —ya sea en la forma o el fondo— en lo que escribes, cuáles son los preceptos que definen tu ética y tu estética literarias, qué buscas, por qué, para qué escribes.
- 4.

5. Si esta pausa para la reflexión se hace a través de la escritura: ¡Enhorabuena! Ya estás enganchado.

61 Tránsito del relato a la novela

Para muchos escritores que se inician, la escritura del relato se aborda como un tránsito de aprendizaje hacia la novela. Y de alguna manera es así: antes de escribir una novela de trescientas páginas, lo más frecuente es que el autor haya escrito una buena cantidad de relatos. Es razonable, sobre todo, porque la escritura de una novela exige tomar una serie de decisiones iniciales que conviene haber experimentado con anterioridad en periodos cortos: narrar en primera o tercera persona, construir diálogos, utilizar distintos tonos narrativos, utilizar el presente de indicativo o el pretérito indefinido... Incluso los pintores, cuando se enfrentan a la tarea de pintar un cuadro de gran tamaño, hacen bocetos parciales, o pintan cuadros de formato pequeño con diferentes texturas. Se recomienda, para ver este proceso más claramente, hacer una visita al Museo Reina Sofía de Madrid y visitar las salas dedicadas al *Guernica* de Picasso con todos los bocetos previos.

Si escribir una novela larga ocupa un tiempo promediado de

entre dos y cuatro años, es lógico plantearse, antes de emprender una tarea tan gigantesca, el dominar con una mínima soltura algunas técnicas narrativas para que el trabajo no sea en balde. En el Taller de Escritura de Madrid se pide a los alumnos que quieran inscribirse en los cursos de novela haber pasado durante al menos un año por el de relato breve. Y esto se hace por dos motivos fundamentales:

1. En el relato corto se pueden experimentar distintas voces, tonos, puntos de vista y géneros que servirán de base a los futuros novelistas sin necesidad de escribir trescientas páginas de una misma historia, con un mismo tono y un único punto de vista.

2. Escribir una novela exige una disciplina feroz de continuidad, y escribir cada semana un relato corto la fortalece. El entrenamiento previo

para una carrera de resistencia es fundamental.

Pero se equivocan los que piensan que un relato es una novela muy breve o que una novela es un cuento muy largo. Las diferencias entre el relato y la novela son tantas que podemos hablar con propiedad de dos géneros literarios distintos, por más que ambos pertenezcan a la narrativa. Tienen distintos ritmos, un tratamiento argumental diferente, y no utilizan los mismos recursos de estilo. García Márquez lo define así: «Escribir una novela es pegar ladrillos. Escribir un cuento es vaciar en concreto. [...] La intensidad y la unidad interna son esenciales en un cuento y no tanto en la novela, que por fortuna tiene otros recursos para convencer. Por lo mismo, cuando uno acaba de leer un cuento puede imaginarse lo que se le ocurra del antes y el después, y todo eso seguirá siendo parte de la materia y la magia de lo que leyó. La novela, en cambio, debe llevar todo dentro.»

Por otra parte, ante las dudas y refutaciones de las diferencias entre cuento y novela, hay muchos que deciden establecer la diferencia desde un punto de vista cuantitativo, y no cualitativo. Así pues, atendiendo únicamente a su extensión, podemos decir que el microcuento tiene menos de 100 palabras; el cuento corto, entre 100 y 2000; el cuento, entre 2000 y 30000; la novela corta, de 30000 a 50000; y la novela, más de 50000 palabras. Es tal vez una manera de

medir demasiado mecánica, pero no cabe duda, se mida como se mida, de que la novela es más larga que el cuento, y de que se tarda más en leer.

Hay autores que tienen alma de novelista y otros que la tienen de cuentista. Después de Chéjov, Borges, Carver o Monterroso ya nadie puede sostener que el cuento es un género inferior a la novela. Puede que los editores, por razones comerciales, estén más interesados en la novela, pero eso es algo que no debería importarnos. Los escritores deben preocuparse de que sus textos tengan la máxima fuerza y autenticidad posible. Si son buenos, los editores acabarán quitándoles las páginas de las manos; pero si por buscar una salida comercial traicionan su esencia, no llegarán muy lejos.

El proceso de formación de un novelista suele pasar por varias fases: Se escriben poemas en la adolescencia (un aprendizaje importantísimo para familiarizarse con la riqueza de la lengua, el ritmo y las metáforas); luego se escriben relatos más o menos largos (donde se van ensayando diversas técnicas narrativas), y, finalmente, los relatos crecen cada vez más, son largos, y el escritor necesita más espacio, porque lo que finalmente llama su atención es la novela. Desde luego, quedarse en la fase de la poesía o en la del relato no es quedarse a medio camino, porque eso es un camino en sí mismo. Es una cuestión de ritmo. Hay escritores contrarrelojistas, que se desenvuelven bien en las distancias

cortas, como corredores de cien metros lisos, y los hay que necesitan un maratón, porque lo suyo no es la velocidad, sino la resistencia. Cada uno tiene su estilo, y tú tienes que encontrar el tuyo. Abelardo Castillo dice: «En la novela, el escritor puede ganar el combate a los puntos, pero en el cuento hay que ganarlo por K.O. En la novela, el escritor puede ir punteando con la izquierda, castigando pacientemente el hígado, abriéndole la ceja al adversario y golpeándole repetidamente; puede incluso intentar de vez en vez un derechazo, pero siempre cuidando más la guardia que el castigo: así, un buen combate se gana, cuando menos, a los puntos. Pero en el cuento no se puede ganar a los puntos: se gana por K.O., de un directo o de un gancho vertiginosos y durísimos, o se pierde el combate.»

Las diferencias entre cuento y novela son numerosas. El cuento, con todas las excepciones que se quiera, se sostiene sobre uno o dos personajes protagonistas, carece de historias secundarias, resiste mal las digresiones, abarca un período corto de tiempo, cuenta una única anécdota intensa y su ritmo es trepidante. La novela, con tantas excepciones como el cuento, despliega una mayor galería de personajes, se entrecruzan historias secundarias, tiene hueco para las digresiones y retrospectivas, puede abarcar hasta un siglo con multitud de situaciones, los protagonistas sufren un cambio radical a lo largo de la historia y el ritmo es más lento, marcado por las mareas, y no por las olas. El relato breve

cuenta un suceso que le ocurre a un personaje, mientras que la novela retrata a un personaje a través de los hechos.

Cortázar declaraba en una entrevista concedida a Evelyn Picon Garfield: «Para mí el cuento es un texto, continuo y cerrado sobre sí mismo, que exige un alto grado de perfección para que sea eficaz. [...] el lenguaje tiene que ser implacablemente justo. No puede haber adjetivos de sobra en un cuento. No puede haber indecisiones a no ser que eso forme parte de la intención del cuento. Es decir, el cuento tiene que ser un poco como el soneto en la poesía. Tiene una especie de definición formal, muy justa, muy precisa, en mi opinión. La novela es todo lo contrario. La novela permite bifurcaciones, desarrollos, digresiones. Lo sabemos de sobra. Entonces, curiosamente, la novela es un género mucho más peligroso que el cuento porque facilita todas las indisciplinas, todas las negligencias.»

Una novela no es un cuento inflado (aunque algunos han intentado esa fórmula con poco éxito) ni una sucesión de cuentos. Las aventuras de Manolito Gafotas se agrupan en cuentos, porque no hay cambios en el personaje. Las del Quijote conforman una novela, porque tanto Quijote como Sancho van evolucionando y transformándose a lo largo de sus aventuras.

UNA SUGERENCIA

En la novela cabe todo: es una especie de gran contenedor repleto de muy diversos objetos. Pero ya se sabe que no

todo lo que cabe en un espacio es adecuado a él. Así que tienes que seleccionar muy bien los materiales, los personajes, las acciones, las técnicas... Aunque decidas que este es el género que mejor te va, sea para una historia en particular o bien para todo cuanto escribas, no olvides que la obra tiene que ser coherente, verosímil, clara, unitaria, eficaz; por más que te permitas diversos juegos experimentales y dispersiones múltiples, todo deberá estar al servicio de esa historia única que te propones contar. Sea cual sea el objetivo, nunca pierdas la brújula.

CON VOZ PROPIA

Lo esencial es precisamente contenerse, no desbocarse, no vaciarse; el cuento tiene esa particularidad [...]. La novela, dicen, es un género que abarca todo, es un saco donde cabe todo, caben cuentos, teatro o acción, ensayos filosóficos o no filosóficos, una serie de temas con los cuales se va a llenar aquel saco; en cambio, en el cuento tiene uno que reducirse, sintetizarse y, en unas cuantas palabras, decir o contar una historia. Es muy difícil, es muy difícil que en tres, cuatro o diez páginas se pueda contar una historia que otros cuentan en doscientas páginas.

Juan RULFO: *El desafío de la creación*

EJEMPLO

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y

contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural; abrió también la portañuela del ropón de dormir, y vio los muslos, los pequeños testículos llenos de ronchas que se iban agrandando, y al extender más aún las manos notó las piernas frías y temblorosas. En ese momento, las doce de la noche, se apagaron las luces de las casas del campamento militar y se encendieron las de las postas fijas, y las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía de los charcos, ahuyentando a los escarabajos.

Baldovina se desesperaba, desgreñada, parecía una azafata que, con un garzón en los brazos iba retrocediendo pieza tras pieza en la quema de un castillo, cumpliendo las órdenes de sus señores en huida. Necesitaba ya que la socorrieran, pues cada vez que retiraba el mosquitero, veía el cuerpo que se extendía y le daba más relieve a las ronchas; aterrorizada, para cumplimentar el afán que ya tenía de huir, fingió que buscaba a la otra pareja de criados. El ordenanza y Truni recibieron su llegada con sorpresa alegre.

José LEZAMA LIMA: *Paradiso*

CLAVES DE LECTURA

Este es el comienzo de *Paradiso*, una novela de más de seiscientas páginas. El ritmo narrativo, marcado ya en la

primera frase, de diez líneas en la primera edición, nos anuncia que la historia va tener una extensión considerable. Esta primera escena refleja la urgencia y angustia que siente la criada Baldovina ante la súbita enfermedad del niño José Cemí, que ha quedado a su cuidado durante la ausencia de los señores de la casa. A pesar de ello, la escritura es pausada, y con la misma morosidad irá apareciendo una amplia galería de personajes a lo largo de la historia. El cubano Lezama Lima es uno de los grandes exponentes del barroco en el siglo XX, y en esta novela descarga toda su artillería.

SE PARECE A...

Fotografiar un castillo, todo entero, o solo una de las habitaciones: la que cuenta con esa puerta que da a una cripta secreta. Quizás cada uno de los cuartos contenga su propio misterio, y en ese caso puede valer la pena que no pongamos límites a la mirada. Pero si lo que buscamos está bien localizado, entonces habrá que concentrarse en ese punto concreto: no tiene sentido recorrer el castillo entero, mover cada una de las estanterías, si ya sabemos dónde está la puerta.

DISFRUTA LEYENDO

Juan GARCÍA HORTELANO: *El gran momento de Mary Tribune*

El autor de *Nuevas amistades* y *Mucho cuento* nos describe en esta novela irónica el tránsito del juego de la seducción a

la pasión amorosa. García Hortelano utilizó tanto en sus novelas como en sus cuentos un costumbrismo certero y sarcástico para retratar la clase media española durante los últimos años de la dictadura franquista.

PONTE A ESCRIBIR

Planifica una historia cuyo adecuado desarrollo requiera de la extensión y de las libertades que una novela permite. Elabora el argumento en función de las acciones que van a sucederse en torno al protagonista: las causas y las consecuencias de los sucesos que desarrollarán la historia. Haz un resumen en el que defines qué parte de la narración va a darse en cada uno de los capítulos. Y recuerda que esos capítulos van a ser vistazos incompletos de ese todo que es la historia completa: fragmentos que deberán ir sumándose. Cada uno de ellos será una especie de cuento, en el sentido de que tendrá su propia trama, con su planteamiento, su nudo y su desenlace propios; y cada uno irá bien anudado, de algún modo, al conjunto de la narración.

BIBLIOGRAFÍA

Lauro ZABALA: *Teorías del cuento I, II y III*, México, UAM, 1997

El profesor Lauro Zabala, de la Universidad Autónoma de México, nos ofrece una extraordinaria recopilación de textos críticos, escritos por los mejores autores de los dos últimos siglos, referidos a la construcción del cuento. Tres volúmenes que abarcan las *Teorías de los cuentistas*, *La*

escritura del cuento y Poéticas de la brevedad. Como si de un buen cuento se tratara, en estos libros no sobra nada.

RESUMEN

El terreno de la narración puede imponerte diversas marchas: la del cuento, con velocidad y esfuerzo por

1. la condensación de la historia, o la de la novela, con resistencia y posibilidades de expansión del argumento.

Escribir cuentos o relatos breves te da la práctica de las distintas

2. técnicas literarias que, a la hora de escribir una novela, te será necesario haber experimentado.

En el cuento, una única acción protagonizada por uno o dos personajes como máximo, en una

3. mínima unidad de tiempo, constituye

la trama que desarrollas con ritmo vertiginoso.

En una novela, por principio, se retratan los cambios de un personaje: la evolución o involución a la que se somete por cuenta de los sucesos que

4. son narrados en un período de tiempo más largo que el del cuento. No en vano Gardner define al personaje como «el que encierra el centro emocional de las grandes ficciones».

Tanto el cuento como la novela surgen de una idea básica, pero la novela necesita de un plan previo con

5. una estructura sólida para el argumento y una descripción amplia de personajes, ambientes y acciones.

62 El compromiso literario

Hay muchas posturas que se pueden adoptar ante el acto de la creación literaria, y todas ellas tienen sus figuras representativas y sus argumentos defensivos. Algunas de ellas parten, incluso, de un manifiesto programático (futurista, surrealista, ultraísta o de cualquier otro tipo). Otras son de orden personal. Pero has de saber que el hecho de no adscribirse a ningún movimiento ético, político o literario no es sinónimo de independencia y libertad, porque hay tantas tomas de postura por actuación como por omisión.

El escritor, afortunadamente, debería ser un ser libre al que nadie le dicta lo que ha de decir. Esta premisa no se cumple en todas las épocas ni en todas las partes del mundo, pero es sin duda la primera conquista que debe llevarse a cabo. La libertad de expresión no puede ser negociable. Hasta ahí todos estamos de acuerdo. El primer compromiso de un escritor tiene que ver directamente con la independencia, honestidad, sinceridad y calidad de la escritura. Es una

primera e ineludible postura ética. Sin ese objetivo, todos los demás están de sobra.

Pero el escritor también es una persona que vive en el mundo, en este mundo, y tiene algunas responsabilidades sobre las que debería reflexionar: su voz es una voz pública, que en mayor o menor medida influye en su entorno. Si tiene libertad para escribir, es un privilegiado cultural y social. No todos tienen la instrucción, la sensibilidad y la audiencia necesaria como para hacer valer sus derechos. Los sin voz son un ejército innumerable. ¿Quién habla por ellos? Ningún autor está obligado a defender a las mujeres afganas, a los desaparecidos, a los presos, a los inmigrantes sin papeles, a los derrotados o a los secuestrados. Pero si ninguno lo hace, porque a ninguno le parece necesario hacerlo, con la omisión permanente se estará colaborando en la construcción de una sociedad definitivamente injusta y deshumanizada. Si hay un tiempo para la risa y hay un tiempo para las lágrimas, también hay un tiempo para la solidaridad.

No se le puede pedir a nadie que escriba una historia sobre la degradación del medio ambiente, los niños abandonados o el conflicto palestino si esa preocupación no está firmemente asentada en su interior. La impostura ética de un autor que escribe sin auténtica convicción para «quedar bien» es una forma extrema de hipocresía. Pero si la escritura supone un ahondamiento sincero en la esencia del hombre,

será cuando menos extraño que a un escritor no le preocupe nada que no tenga que ver directamente consigo mismo.

La historia de las corrientes literarias muestra un péndulo que apunta unas veces hacia un predominio del interés por la *forma* (la preocupación por la estructura de la obra, por el lenguaje y la construcción, por la innovación técnica y el experimentalismo), y otras veces predomina el interés por el *fondo* (corrientes de tipo moral, ético, educativo, propagandístico o político). Para unos importa *cómo* se dice algo, y para otros, *qué* es lo que se dice. Por supuesto, hay posturas intermedias y autores que tratan de conjugar ambos puntos de vista, pero ahí están los dos extremos, absurdamente irreconciliados, y es fácil que una obra se decante hacia un lado o hacia otro. Y eso depende del punto de vista inicial y de la manera de situarse en el mundo por parte del autor.

El no plantearse el dilema no nos exime de nuestras responsabilidades, desde luego. No ser conscientes, y hasta no querer ser conscientes de los problemas de nuestro entorno, no justifica el delito de insolidaridad por omisión. El mundo, la historia, son frecuentemente injustos, pero hay momentos y lugares donde esa injusticia clama. El escritor conformista puede vender su silencio al Gobierno, y callar vergonzosamente por miedo, por comodidad o por ceguera, pero un escritor es una voz pública, y con su garganta y su pluma debe a veces dar voz a aquellos a los que les ha sido

negada, arrebatada o censurada. Pilatos nos enseñó a lavarnos las manos y cerrar los ojos para seguir cobrando el sueldo del Gobierno de turno, y ahora ya sabemos lavarnos las manos ante el paro, las guerras, el deterioro del medio ambiente o la violación de los derechos humanos.

Ante la mayor crisis o la mayor atrocidad cometida por los que tienen el poder en sus manos, nosotros podemos responder componiendo versos a la primavera, pero tal vez se pueda hacer algo más. Ese algo depende de cada cual, porque cada cual debe tomar sus opciones personales. En todo caso, habría que informar a más de uno de que existe vida más allá de su ombligo, y de que existen dudas razonables acerca de que el centro del universo esté en el salón de su casa.

La presión sobre el autor, en las privilegiadas sociedades libres y occidentales, ya no es tanto de orden censor y político como económico y comercial. Actualmente un autor europeo puede escribir sin el yugo de la censura política, pero tal vez sea más severa y menos negociable la censura comercial. Los pequeños grupos de poder van limitando cada vez más el terreno del autor, y un ejemplo de ello está en la corriente de lo «políticamente correcto».

Aunque el escritor pretende ser un ser libre, esta afirmación no debe darse por supuesta. Un escritor es una persona que vive en el mundo, y que se ve sometido a las mismas estrategias de manipulación que se ejercen sobre los demás.

Todos debemos luchar contra esas ataduras, pero con mayor insistencia el escritor, porque su voz es de carácter público, y porque son muchos los que confían en él para liberarse. El sociólogo francés Pierre Bourdieu ha mostrado muy claramente en sus publicaciones (*La reproducción*, *La distinción*) que la manipulación invisible, la que se da en el exterior de la consciencia, es la más peligrosa y duradera, y que la fuerza de la «violencia simbólica» radica en su invisibilidad. Y el escritor (al igual que los profesores y los padres), sin saberlo, puede actuar como correa de transmisión de las manipulaciones ideológicas. El sexismo, el racismo y la intolerancia son más potentes y dañinos cuando son invisibles y actúan desde el subconsciente. Una de las tareas del escritor es ver más allá, desentrañar lo oculto y denunciarlo.

El compromiso del escritor, por fin, no debe entenderse como una necesaria postura política, sino ética. Un compromiso consigo mismo, con los lectores y con el mundo. Una vocación que tiene que ver con la profundización en la esencia del hombre en todas sus vertientes (la soledad, la violencia, la injusticia, la solidaridad, la denuncia y la identidad misma del ser humano). El premio Nobel de literatura del año 2001, Gao Xingjian, ha sufrido persecuciones y censuras constantes en China, su país de origen, pero define su trabajo así: «Escribo para sobrevivir. Para tener una vida interior, que viene a ser lo mismo.

Escribo porque escribir me produce placer. Porque me hace sentirme un ser humano. Un ser libre. Escribir para uno mismo es el origen de la literatura. Es el punto de arranque de la auténtica literatura, y de la libertad. No tiene nada que ver con los premios. Nada que ver con la moda ni con el consumo. Escribo por amor al lenguaje. A las palabras. A la voz. Es lo que más respeto. Por eso escribo. Únicamente escribo por eso.»

UNA SUGERENCIA

Dice John Gardner que el verdadero artista encuentra su sentido «a partir de la convicción de que el arte es poderoso, incluso el arte de mala calidad». Aplica a tu literatura esta afirmación: piensa en si realmente puedes hacerte responsable no solo de la forma, sino también del contenido de todo cuanto escribes.

No dejes nunca de aportar en tus textos lo mejor de ti, igual que haces en tus pequeños actos de cada día, y piensa que tus esfuerzos —todos ellos: también los literarios— encontrarán compensación. Quizás tendrás que ser un aguafiestas, como dice Wislawa Szymborska: «Tal vez sea tu tarea desvelar las farsas, desnudar las generalizaciones dogmáticas, criticar los abusos establecidos...; contribuir —en la medida de tus posibilidades— a cambiar aquello que tú quisieras poder cambiar.»

CON VOZ PROPIA

A los más diversos verdugos, dictadores, fanáticos,

demagogos, que luchan por el poder con unas pocas consignas, pero repetidas a gritos, también les gusta su trabajo y también lo realizan con celoso ingenio. Claro que sí, pero ellos «saben». Saben, y lo que saben les basta de una vez y para siempre. No se interesan en nada más, porque eso podría debilitar la fuerza de sus argumentos. Y cualquier saber que no provoca nuevas preguntas se convierte muy pronto en algo muerto, pierde la temperatura que propicia la vida.

Wisława SZYMBORSKA: *El poeta y el mundo* (Discurso de recepción del premio Nobel)

EJEMPLO

Quemaron por la mano del verdugo
los libros de Bilbao.

El policía
custodió la muralla, y al hambriento
que se acercó a los mármoles sagrados
le dieron con un palo en la cabeza
o lo enchufaron en su cepo agrícola
o a puntapiés lo nombraron soldado.

Se sintieron tranquilos y seguros.
El pueblo fue por calles y campiñas
a vivir hacinado, sin ventanas,
sin suelo, sin camisa,
sin escuela, sin pan.

Anda por nuestra América un fantasma

nutrido de detritus, iletrado,
errante, igual en nuestras latitudes,
saliendo de las cárceles fangosas,
arrabalero y prófugo, marcado
por el temible compatriota lleno
de trajes, órdenes y corbatines.

Pablo NERUDA: «Las oligarquías», del *Canto general*

CLAVES DE LECTURA

A pesar de que hay excepciones para todo, es posible afirmar que toda obra de arte lleva consigo, enarbolada como implicación primaria, la utópica bandera, más o menos blanca, de alguna búsqueda. Porque a quien no necesita nada, a quien ya piensa que todo está resuelto, que no hay nada nuevo que esperar, que todo está sabido y hecho, de carrerilla, no le hace falta sino tumbarse en la playa bajo el sol a esperar otra noche.

Pero es que ser artista es ser inconformista, así, prácticamente por definición. Algunos escritores definen también en su obra su estilo de vida: identifican la una y la otra, hacen trascender su realidad vital —la que quieren cambiar— en su creación. Los poemas del *Canto general*, de Neruda, son piezas integrales, imprescindibles todas ellas, en una obra de arte que desentierra mitos, remueve conciencias, hiere con premeditación y alevosía, una vez y otra vez. En realidad, toda la obra de Neruda funciona dentro de una concepción revolucionaria del mundo: responde a las

circunstancias de su realidad social, histórica, política... Sus textos armonizan expresión e ideología, consciente, vigorosamente. Son gritos de dolor, no menos poéticos por revolucionarios, que atraviesan ríos, túneles, estaciones, cordilleras, para llevar esperanza a donde ni siquiera lo lean.

SE PARECE A...

La expresión de nuestras opiniones sobre cualquier asunto, esperando en la fila interminable del supermercado. Como si no importara, alguien comenta que es una pena que aquí, en España, no televisen esas interesantes sesiones de silla eléctrica estadounidense. Y tú respondes, claro. No es que le vayas a contar tu vida al otro, pero ¿por qué no discutes y te desencajas? Lo que tú piensas forma parte de ti; no puedes —y no debes— evitarlo.

DISFRUTA LEYENDO

Toni MORRISON: *Beloved*

La primera escritora negra que ha recibido el premio Nobel escribió esta novela mágica, fantasmal y transgresora situada en la época de la esclavitud de los negros en Estados Unidos. Sethe, la esclava negra, mata por amor a su propia hija Beloved. La anciana Baby Suggs declara antes de morir: «En el mundo no hay mala suerte, sino blancos.»

PONTE A ESCRIBIR

Un relato no autobiográfico. Lleva a cabo un ejercicio de reflexión sobre tu propia postura frente al mundo y sobre cómo esta afecta a tu escritura. Párate a pensar en cuáles

son los temas que sueles escoger para tus relatos, en qué quieres cambiar tú, y pregúntate si lo que escribes puede, de alguna manera, contribuir a eso que tú deseas para ti, para los otros y para el mundo. Escribe una historia en la que muestres una injusticia, o una preocupación por que las cosas sean de otra manera, al menos para otras personas. Tal vez no seas tú la persona que más sufre ni la más indefensa. ¿Puedes darle voz a alguien que no la tiene?

BIBLIOGRAFÍA

Jean-Paul SARTRE: *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1976

El único premio Nobel de literatura que se atrevió a rechazarlo, el filósofo y novelista francés Jean-Paul Sartre (*La náusea, El ser y la nada*), escribe este ensayo sobre el compromiso en la literatura desde una óptica, la suya, nihilista y de izquierdas. Un referente teórico obligado para todos los que creen que la creación literaria es algo más que «el arte de juntar palabras».

RESUMEN

En el mundo de lo virtual, la literatura tiene hoy más que nunca un compromiso con la realidad, esa que no es palpable a través de Internet ni
1. de los medios de comunicación que

homogeneizan los mensajes y reducen la experiencia humana a estadísticas efímeras.

Asumido el compromiso literario, has llegado a un «punto de no retorno» en el que desviar la mirada
2. o cerrar los ojos no te será suficiente para dejar de ver y experimentar las implicaciones individuales y colectivas de la escritura de ficción.

Prepárate para correr todo tipo de riesgos inesperados: flaquear ante las críticas, esquivar ataques
3. *intelectualoides* o simplistas, reventar mordazas comerciales y romper las cadenas de la autoridad que coartan tu libertad creativa.

Si denuncias, evita el tono
4. panfletario, sensacionalista y
dogmático, que puede llegar a ser tan
alienante como la indiferencia.

Tu compromiso literario es tu propio
examen de conciencia en voz alta en
5. el que haces partícipe al lector de
una reflexión que no conoce fronteras
geográficas, edades, sexos, razas ni
credos.

63 El escritor-lector

Dentro de un buen escritor siempre hay un gran lector. La inversa no tiene por qué cumplirse, aunque un gran lector llevará mucho camino andado si se dedica a la escritura. Pero un escritor que no lea no tiene ningún futuro. La lectura y relectura constante son obligatorias, y son muchos los escritores que se inician que parecen desconocer este principio básico. Se aprende de los otros, y no existe ningún chip maravilloso que haga de ti un buen escritor al margen de la lectura.

Pero ¿qué leer? En España se editan anualmente más de 50000 títulos distintos. La masificación informativa es tal que nadie, ni en cien vidas, podría leer todo lo que ha sido escrito. Pero no hace falta. Un escritor es un gran lector, pero no lo lee todo todo (aunque lo intente). La selección se hace inevitable. Pero esa selección no debe ser exclusiva en función de la calidad o novedad. Hay que leer también libros malos (sin necesidad, eso sí, de llegar a la última página). Y se pueden no leer algunas obras clásicas importantísimas. Aunque parezca una afirmación de Perogrullo, Cervantes no leyó el Quijote ni al noventa y nueve por ciento de los

autores que se citan en este manual antes de escribir el Quijote. Pero leyó mucho, muchísimo; bueno y malo. Un rasgo específico de los escritores natos es esa costumbre, casi vicio, de leer todo lo que cae en sus manos. Incluidos los prospectos farmacéuticos y las ofertas de las tiendas de muebles. Si finalmente leen más literatura buena que mala, es porque les resulta más satisfactoria su lectura y porque en el acto de la lectura de un escritor intervienen unos pocos factores más (deformaciones profesionales) que son exclusivos de su profesión literaria.

Un escritor, cuando lee a otro autor, se sitúa en la posición de cualquier otro lector: desprevenido y dispuesto a disfrutar. Y lo hace. Si la obra que está leyendo es buena, se sumerge en el sueño que le ofrece el autor. Pero al mismo tiempo, por esa deformación profesional que anunciábamos antes, no le queda más remedio que percibir quién narra la historia, cómo están contruidos los personajes, cómo fluyen los diálogos y dónde aparecen digresiones, retrospectivas o metáforas de situación. Es una metalectura del texto, parecida en algo a la del crítico literario, pero no igual. El crítico disecciona la arquitectura del texto y el lenguaje para evaluar su calidad; el escritor también lo hace, pero para aprender y plagiar los buenos recursos narrativos de las escenas que le gustan y para evitar en lo posible el uso de técnicas que percibe como fracasadas. Si el escritor se emociona al leer algo (emoción

que conforma el primer y fundamental nivel de lectura), será capaz de volver atrás las páginas para desentrañar y aprehender la técnica con la que otro autor ha logrado emocionarlo. Una especie de espionaje, no industrial sino literario, que no envilece al autor espía, sino que lo honra.

En este proceso, para qué vamos a engañarnos, se pierde una buena parte de la inocencia deseable con la que un lector se aproxima a un texto. Pero a cambio se gana en profundidad. Les sucede lo mismo a los actores que asisten como espectadores a una obra de teatro. En principio, pueden llegar a conectar y emocionarse como el que más con la obra que se representa en escena, pero si algo les gusta o les disgusta, analizarán el porqué de ese sentimiento: ¿Cómo ese otro actor ha logrado transmitirlo? ¿Qué gestos ha hecho exactamente? ¿Cómo iba vestido? ¿Qué tono de voz utilizó? ¿De qué manera movió los brazos en escena? El mismo ejemplo se puede dar para los pintores, los bailarines, los músicos o los decoradores. Los escritores disfrutan con la lectura, a pesar de haber perdido el placer de acercarse al libro con inocencia desprevenida. Y suplen con creces este matiz, gracias al añadido de la metalectura, que va más allá de la emoción directa para adentrarse en la comprensión y análisis de los mecanismos que provocan la emoción. ¿No es curioso ese punto de vista en segunda persona de *Aura*, de Carlos Fuentes? ¿Y la desaparición del narrador en *El beso de la mujer araña*, de Puig? ¿Y la

escritura en tiempo presente de *La sonrisa etrusca*, de Sampedro? Son placeres añadidos, o tal vez consuelos, pero lo cierto es que un escritor disfruta con ese nivel de lectura «deformada», por más que le resulte difícil compartirlo con otros lectores que no sientan la misma pasión por la escritura.

En cierta ocasión, Augusto Monterroso aseguró que había tenido la suerte de crecer en un lugar tan pequeño que la biblioteca pública del pueblo no tenía más posibilidad que la de ser magnífica. Los responsables de la biblioteca, con muy pocos medios económicos, se veían obligados a comprar los fondos imprescindibles: solo grandes obras literarias. Monterroso no tenía otra opción de lectura más que la de esos libros escasos y magníficos. La ley de McLuhan, «el exceso de información produce desinformación», se vuelve a cumplir aquí: un lector con acceso a todos los libros tiene más posibilidades de perderse en la infinita maraña de textos publicados.

Italo Calvino (*Por qué leer los clásicos*) dice: «Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad.» Y Stephen Vizinczey (*Los diez mandamientos de un escritor*): «Cuando te sientes tentado de escribir cosas superfluas, deberás leer los relatos de Heinrich von Kleist, quien dijo más con menos palabras que cualquier otro escritor en la historia de la literatura occidental. Lo leo

constantemente, así como a Swift y a Sterne, a Shakespeare y a Mark Twain. Por lo menos una vez al año releo algunas obras de Pushkin, Gógol, Tolstoi, Dostoievski, Stendhal y Balzac. A mi juicio, Kleist y estos novelistas franceses y rusos del siglo XIX son los más grandes maestros de la prosa, una constelación de genios no superados como los que encontramos en la música, de Bach a Beethoven, y todos los días intento aprender algo de ellos. Esta es mi 'técnica'.»

La segunda lectura de algunas obras es una de las peculiaridades de los escritores. Hay obras que se leen en la adolescencia, y marcan de manera invisible el modo de concebir el mundo, el gusto y el aprendizaje intuitivo e inconsciente de técnicas narrativas. Pero en algún momento posterior, con una formación técnica literaria superior, hay que regresar a estas obras y ver cómo y por qué fueron tan determinantes en nuestra formación. Hacer visible lo invisible, pasando al consciente lo que sabemos de modo inconsciente. Alguna de estas lecturas (los gustos lectores cambian, no solo por las épocas históricas, sino por la edad y formación de cada uno) nos parecerán ahora desfasadas, simples o indigestas. Pero se trata de ver en qué consiste ese «algo» que tenían y que nos quedó marcado en la memoria. Las grandes obras de la literatura y los best-séllers tienen un punto de contacto esencial: en ambos casos, el lector se sumerge en la lectura y pierde la noción del tiempo

y espacio real, para situarse en el que ha fabricado el autor del texto. No desprecies los best-séllers: esa cualidad de comunicación es una clave importantísima (aunque no la única) para que una obra literaria sea grande.

UNA SUGERENCIA

Procura observar siempre por debajo de las apariencias, entrar al fondo de las actitudes, de los sucesos, de las circunstancias... Cuando leas, una vez que hayas concluido cada narración, intenta distanciarte: trata de hacer una lectura global, de conjunto, y al mismo tiempo honda, de cada texto. Cuando escribas, intenta hacer llegar hasta el lector situaciones que revelen realidades complejas, que den pie a segundas interpretaciones, a opciones significativas diversas. Piensa que una nube no es más que una nube hasta que uno se para a observarla y encuentra en ella la cabeza de un oso, o hasta que empieza a analizar su composición, y entonces la aparente sencillez de esa masa alcanza una complejidad que hubiese sido imposible adivinar al primer vistazo.

CON VOZ PROPIA

He llegado al término de esta apología de la novela como gran red. Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del *unicum* que es el *self* de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros, sino

una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.

Italo CALVINO: *Seis propuestas para el próximo milenio*

EJEMPLO

Había un hombre que vivía en una casa, junto a un estanque. Una noche al hombre le despierta un gran ruido y se interna en la oscuridad para encontrar su causa. Va en una dirección, en otra, y tras pasar por numerosas vicisitudes termina por perderse. Se cae en una zanja, se pierde en un terreno pedregoso, tiene que levantar un dique, porque el estanque se ha roto y se escapan los peces, y por fin, agotado, regresa a su casa. Pero cuando a la mañana siguiente mira a través de su ventana, ¿qué es lo que ve? Que el rastro que ha ido dejando en ese peregrinar sin retorno ha trazado en la arena el perfil nítido y exacto de una cigüeña.

Gustavo MARTÍN GARZO: *Dibujar una cigüeña*

CLAVES DE LECTURA

Dice Italo Calvino que la literatura solo vive si se propone objetivos desmesurados; y, desde luego, desmesurado y maravilloso es querer recoger y entrelazar la ingente multiplicidad del mundo, de los sucesos —pendientes siempre de innumerables causas—, de las personas —

enciclopedias inabarcables—.

Gustavo Martín Garzo acude a una de las historias de Isak Dinesen para ejemplificar esa capacidad innata que tienen las buenas historias para trazar una segunda línea, un fondo abierto, múltiple, que esconde la promesa de una salvación. Por eso no contamos cualquier cosa, sino solo aquello que guarda algún significado oculto. Eso es contar un cuento, dice Garzo: «hacer ver esa cigüeña imposible»; confiar en que los sucesos, unidos todos ellos por una invisible línea que solo la mano del lector —de cada lector— podrá trazar, acaban teniendo algún grandioso significado. Cuando escribimos —como cuando vivimos—, vamos trazando un dibujo cuyo resultado final no conocemos; pero debemos, como en el cuento de Dinesen, «hacer todo lo posible para que no quede incompleto». El instante en que todo se desvela y, desde fuera, es posible ver ese dibujo ya completo, es posible entender, como en una súbita revelación, el sentido final de las cosas, es justamente lo que buscamos cuando escribimos y cuando leemos, así como cuando vivimos.

SE PARECE A...

Los arquitectos cuando van de viaje de vacaciones. Recorren ciudades, pueblos y aldeas, y en cada lugar observan con detenimiento y placer los distintos modos de construir de diferentes culturas. No miran solo el color de las paredes, sino que observan más allá de lo que el resto de

sus compañeros ve: las vigas ocultas, los orificios exteriores de donde colgaban los andamios que ya no están, los materiales de construcción y los contrafuertes.

DISFRUTA LEYENDO

Henry JAMES: *Otra vuelta de tuerca*

Uno de los libros más enigmáticos y que con mayor frecuencia leen y recomiendan los escritores es esta novela corta de James. Una institutriz inglesa ve fantasmas malignos en una casa de campo aislada, y asegura que los dos niños que están a su cuidado corren peligro, pero al final de la novela el lector sigue sin saber si la institutriz miente o si los niños han pactado con los fantasmas.

PONTE A ESCRIBIR

Una nueva versión de un relato ya escrito por otro autor, y que te haya gustado mucho; pero desde otro punto de vista. Haz que lo cuente otro personaje secundario (pero no mucho). Inventa conflictos nuevos y haz que aparezcan nuevos personajes que no aparecían en la primera historia, porque no tenían nada que ver con el protagonista anterior. Incluso llévale la contraria en algo al antiguo narrador (*Andrés dice que le robaron al salir del trabajo, pero yo sé que no es cierto...*). Procura, eso sí, mantener el mismo tono. Luego compáralos. ¿Podrían ser del mismo autor? ¿Qué diferencias adviertes entre ambos relatos?

BIBLIOGRAFÍA

Harold BLOOM: *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama,

1997

Es un riesgo escribir un canon literario que pretenda reflejar los modelos ideales de características perfectas en la literatura. No puede haber solo uno, pero Bloom se arriesga con lo que él considera un posible canon: el comentario de los mejores libros de los mejores autores occidentales. No están todos (Borges y Cervantes son los únicos de lengua española), pero los que están se lo merecen.

RESUMEN

1. Todo escritor debe releer con cierta constancia aquellos libros que despertaron su inquietud y, de algún modo, su vocación.

2. La lectura te concede la posibilidad de descifrar la receta de esa alquimia de la escritura de la que ha salido una buena obra. Un escritor es un lector menos ingenuo y más entrenado para descubrir los secretos del oficio.

Es preferible leer menos libros y leerlos bien que leer montones y no recordar nada o no aprender nada de ellos. Los buenos libros, y sobre todo los clásicos, tienen tantas lecturas que para cada lector son un libro nuevo, incluso en una segunda lectura.

Como el árbol del que se puede sacar papel, caucho o tablones para construir una mesa, un escritor fabrica sus «muebles» con la madera que saca de otros escritores a través de la lectura

Para adentrarse en el bosque de los libros y evitar perderse, hace falta que te pongas las gafas del criterio selectivo, aunque algunas veces la

5. visión te falle y en la selección lleguen libros mediocres que te recordarán precisamente lo que no debes hacer.

VII. La publicación

64 Cómo presentar originales

Ya tienes tu novela o tu colección de relatos terminados. Ahora hay que sacarlos a la luz. Un texto no se termina en la escritura, sino en la lectura de los demás. Pero no sabes cómo hacerlo, dónde presentarlo, a quién llevárselo. No te preocupes: lo más difícil es escribirlo. Si es bueno, verá la luz (a no ser que te empeñes en lo contrario y quemes en la chimenea todas las posibles copias y disquetes). Y si es malo, pero insistes mucho, tal vez también se publique; pero no te lo recomiendo (con el tiempo podrías arrepentirte y avergonzarte). Debes ser tu mejor crítico: el más amable y el más severo. Nadie va a escribir por ti, y nadie mejor que tú debería saber si lo que has escrito tiene calidad suficiente como para venderlo en las librerías.

La mayoría de las personas piensan que publicar no es que sea difícil, sino casi imposible. Que solo publican los amigos de los editores, los famosos de la tele o los que ya están consagrados. Que todo es mafia y plagios, empezando por los concursos literarios. Yo también pensaba lo mismo antes

de empezar a publicar, y esa es la idea que traen en la cabeza los alumnos y alumnas que se apuntan al Taller de Escritura cada año. Ahora no mantengo la misma opinión. Ahora digo que publicar no es difícil, y aún menos en España, donde existe una clara saturación de ediciones y editoriales. Los editores se quejan, con razón, de no tener buenos manuscritos para publicar, y cuando tienen un autor que responde mínimamente a sus expectativas, lo cuidan y lo miman para que siga publicando con ellos. Si te fijas bien, la mayoría de los autores consagrados, que podrían publicar sin ningún problema en cualquier editorial que se les antoje, suelen publicar la mayor parte de su obra en una misma editorial, porque finalmente se establece un vínculo profesional y de confianza mutua entre autor y editor que beneficia a ambos. No tiene sentido situarnos en la visión infantil de que cuando un editor te rechaza un manuscrito es «porque te tiene manía». El principal objetivo de un editor es encontrar buenos manuscritos y vender mucho. De la calidad literaria, el mensaje o las intenciones te ocuparás tú. De todos modos, los editores suelen ser buenos lectores, y sus opiniones suelen ser muy valiosas. ¿Para qué va a querer un editor deteriorar un manuscrito con correcciones inoportunas?

Así que una opción, sin más, es la de enviar tu manuscrito a una editorial por las buenas: un sobre grande, sellos, un remite y un buzón. Ese fue el mecanismo que yo, y tantos

otros, utilizamos la primera vez. Y funciona. No siempre, pero funciona. Si tú crees que el texto vale la pena, insiste en varias editoriales. Si te lo rechazan en todas, grandes y pequeñas, puede que en tu historia haya un defecto fundamental que no has sabido resolver. O puede que hayas tenido, de momento, mala suerte. En cualquier caso, debes seguir escribiendo sin desmayo. Lo que no tiene sentido es pegarse un tiro, como hizo John Kennedy Toole al ver que su novela, *La conjura de los necios*, era rechazada una y otra vez. Recibió el premio Pulitzer a título póstumo, y ahora es una de las obras más vendidas en el mundo. La paciencia es una virtud necesaria para un escritor. Si quieres llevar tu novela a una editorial, averigua primero si la editorial a la que quieres enviar tu manuscrito tiene una colección en la que pudiera encajar tu texto. Visita las librerías y anota los nombres de las editoriales que cumplan ese requisito. ¿De qué te sirve enviar una novela histórica a una editorial especializada en libros de cocina?

Una segunda vía de publicación, muy recomendable, que además permite ir sacando a la luz relatos cortos, son los concursos literarios. Existe una gran fantasía y mala prensa con respecto a los premios literarios: se dice que todos están dados de antemano, que son un fraude y que no hay premio limpio. Y de nuevo estoy en desacuerdo. Hay algunos premios, muy pocos, de dotaciones millonarias, que tienen cierto tufillo a trampa. Y no en todas las ediciones ni en

todas las categorías. La mayoría de los premios, sin embargo, son limpios. Convéncete. El hecho de que no te den un premio no significa que el jurado esté vendido. Incluso en el caso de que el premiado sea un relato peor que el tuyo, eso no significa tampoco que haya trampa: la mayoría de las veces significa que los gustos del jurado no son los mismos que los tuyos, y que no necesariamente tienen una preparación crítica suficiente para evaluar tus cuentos. Ten en cuenta que en España se convocan anualmente más de mil ochocientos premios literarios, y que si la media de un jurado es de diez personas, debería haber más de dieciocho mil personas capacitadas para ejercer esa función, y puedo asegurarte que no las hay. Los jurados de los premios, dentro de lo que cabe, hacen lo que pueden, y normalmente es mucho. Te aseguro que es casi imposible que un buen autor que se presenta sistemáticamente a concursos pase inadvertido. Que una, cinco o diez veces lo ninguneen me lo creo; que suceda siempre, no.

Las editoriales, ante la escasez de manuscritos, son unas de las principales promotoras de concursos literarios. El premio, en esos casos, es un adelanto de los derechos de autor. Pero no publican únicamente al premiado: es frecuente que el jurado pase a los editores una lista con los libros que, aun no habiendo ganado el premio, consideran de suficiente calidad literaria para ser publicados.

Y ahora dos detalles técnicos con respecto a la presentación

de originales en concursos y editoriales. En primer lugar, si tienes sospechas de que tu manuscrito puede ser plagiado (lo cual, a pesar de las noticias que de cuando en cuando salen en los medios de comunicación, es algo que muy rara vez ocurre), o simplemente por pura tranquilidad, puedes inscribirlo en el Registro de la Propiedad Intelectual. Necesitarás llevar una copia encuadernada, que dejarás allí depositada (se aceptan las encuadernaciones en canutillo que hacen en las fotocopiadoras), y pagar 1800 pesetas (10,8 euros), dependiendo del número de páginas de tu texto. Si registras los relatos uno a uno, te saldrá más caro que si los llevas como una colección de cuentos agrupados bajo un mismo título. La sede central del Registro de la Propiedad Intelectual está en Madrid (calle Zurbarán 1, 28071), y su número de teléfono es el 915930870 [de 9h. a 14h.], pero todas las capitales de provincia tienen oficinas territoriales. En ellas te expedirán un certificado que acredita que tu obra está registrada, y siempre puedes adjuntar una fotocopia disuasoria de plagios en todos los concursos a los que te presentes.

Y lo segundo tiene que ver con la habitual coletilla de casi todos los concursos: «Los originales se presentarán por triplicado, con plica y lema». Tres originales significa tres fotocopias de la misma obra. La plica es un sobre pequeño y cerrado en cuyo interior constan los datos auténticos del autor (tu nombre, dirección, número del DNI, teléfono y, a

veces, breve currículum y fotocopia del DNI), en cuyo exterior solo pondrás el nombre de la obra y tu seudónimo (lema). Ese sobre pequeño, junto con las tres copias de tu obra firmadas con seudónimo, deberán introducirse en un sobre más grande. En el exterior del sobre grande, la dirección del concurso literario y los sellos de Correos. No pongas remite.

UNA SUGERENCIA

Presenta tus textos a concursos literarios. Estos son, con frecuencia, un cauce abierto a la publicación e incluso a la distribución de la obra; y sobre todo, un buen acicate ante el desánimo que a menudo persigue al escritor principiante.

En general, es bueno que te plantees la salida de los concursos como una posibilidad real, que está ahí y puede interesarte, pero solo cuando tu obra se encuentre en condiciones mínimas de presentación: consciente de que va a salir de fiesta. No te desilusiones, de todos modos, ante una negativa: pide opinión a los amigos y a los profesionales, revisa el texto cuantas veces sea necesario, no te des por vencido si realmente crees en tu escritura. Y siempre, por supuesto, trata de mejorar.

CON VOZ PROPIA

Hace 30 años, Manuel Terrín inventó una profesión: ganador de premios literarios. Fue por casualidad. A los 38 años se presentó a un concurso de poesía y lo ganó. Así que se presentó a otro, y luego a otro y a otro y a otro hasta que se

convirtió en un profesional que ya ha ganado más de mil premios. En concreto, el 16 de diciembre de 1999 ya había acumulado 1.009 premios, esperaba otro fallo de otros 14 concursos, y se presentaba al último certamen del año antes de ir a pasar las Navidades aislado en la sierra. Nadie ha acumulado tantos premios como él en España.

Gema DELGADO: «De profesión, concursante. Entrevista a Manuel Terrín», de *Guía de premios y concursos literarios en España 2000/01*

EJEMPLO

El viajero entra en la cocina del apeedero. Juana, la encargada, abandona lo que está fregando para atender al cliente. Juanita, sentada en el suelo de cemento, escribe con aplicación en un cuaderno. Ni siquiera levanta la vista al llegar el hombre: su lengüecilla rosada apunta entre los dientes, como proa de su concentración en la tarea.

Juana, secándose las manos en un trapo de cocina, atiende a su cliente:

—¿Precisa usted alguna cosa más?

El viajero mira a la mujer durante unos instantes. Permanece inmóvil, muy quieto, como ausente.

Juana lo contempla en silencio; una expresión en la que se mezclan la extrañeza y el temor cubre la cara de la mujer.

El viajero, aún sin moverse, gira el rostro, contempla a la niña y, de nuevo, encara a la madre.

Juana, inquieta, pregunta:

—Señor, ¿se encuentra usted bien?

El hombre nada responde. Fuera, desde la lejanía, llega el silbido del tren.

El viajero desliza la mano dentro de la bolsa de cuero; rebusca en el saco como si se tratara del interior de su propia alma. El viajero duda unos instantes, vuelve a mirar a Juanita, de nuevo a la mujer, vacila, y al fin saca la mano: en su puño tembloroso aprieta unos billetes arrugados.

[...] El viajero se toca con la mano el ala del sombrero y, sin un gesto de más, sin una vacilación, se da la vuelta y sale al bochorno del atardecer.

José Enrique CAMPILLO ÁLVAREZ: «El apeadero», en *El juego de damas y otros relatos*

CLAVES DE LECTURA

La profesión de José Enrique Campillo no es precisamente la de concursante: él es médico y profesor en la Facultad de Medicina de la Universidad de Extremadura. Su intachable persistencia escritora le terminó llevando hasta la opción de los concursos, a pesar del sano escepticismo mantenido hasta entonces, y en el 2000 se presentó por primera vez a un prestigioso certamen literario: al XXIV premio de Narraciones Breves Antonio Machado, que convoca la Fundación de los Ferrocarriles Españoles. Y ganó el tercer premio: de entre 1246 originales presentados, el relato de José Enrique quedó el tercero. Esto demuestra que las cosas funcionan limpiamente al menos en algunas ocasiones, y

que hay muy buena literatura por ahí, a veces circulando de concurso en concurso.

SE PARECE A...

Apostar en el juego, para lo cual hay que contar, de entrada, con buenas cartas. No tiene sentido arriesgar si no hay nada en que apoyarse, no es conveniente ir de farol, eso podría terminar dejándonos sin blanca, podría ser incluso peligroso. Lo importante es el texto, escribir lo más y mejor posible, independientemente del futuro de la obra. Solo cuando ese proceso se haya cumplido de modo total, efectivo y honesto habrá que ir pensando en cómo intentar mostrar al mundo los resultados.

DISFRUTA LEYENDO

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ: *Cien años de soledad*

Mucho se ha hablado en este libro del maestro García Márquez, pero todo queda en palabrería si no lees su obra capital. No es una novela más, sino una auténtica obra maestra escrita en estado de gracia. Has de saber que también García Márquez tuvo problemas para publicarla, y que llegaron a rechazarla en una de las mejores editoriales españolas.

PONTE A ESCRIBIR

No vamos a pedirte que envíes inmediatamente a concursar lo que escribas ahora, a continuación. Eso es algo que queda en tus manos, y que además —ya lo hemos dicho— requiere tiempo, paciencia, esmero, buen hacer y tener los

pies en el suelo, todo a la vez. Lo que te vamos a sugerir es, una vez más, que escribas. En esta ocasión, sobre algún personaje que se presente a concursos —de cualquier tipo— de manera continuada, incluso en plan profesional, como Manuel Terrín. De esta manera, podrás ponerte en el lugar de alguien que —gane o pierda— pasa por esa experiencia, te plantearás esa circunstancia y estudiarás posibles reacciones, quizás también las que podrían ser las tuyas propias.

BIBLIOGRAFÍA

Guía de premios y concursos literarios en España, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000

Más de 1800 certámenes literarios, repartidos entre novela, poesía, relato, teatro, periodismo, humor, guiones, investigación, traducción... Las bases completas, direcciones y requisitos. Una herramienta imprescindible para sacar tus cuentos del cajón, puesta al día cada dos años. Seis premios al día te están esperando en esta base de datos.

RESUMEN

Por más que tu escritura se resista a dejar la intimidad y el anonimato de tus horas frente al papel o a la
1. pantalla, llega el momento de

publicar y de que un lector se apropie de tu historia.

Ahora sales de tu mundo de fantasía literaria, a enfrentarte al de las editoriales y al de los jurados de
2. concursos, para contrastar tu versión de la realidad literaria con quienes saben del oficio pero también del negocio.

Aunque tengas dudas y temores sobre la aceptación de tu trabajo o de tu
3. propio esfuerzo, sigue escribiendo. Será lo único que le dé un nuevo sentido a esa experiencia creadora.

Preséntate a concursos y premios literarios. Lleva tus textos a revistas y editoriales. Envía tus relatos a una
4. página de Internet. Pero no te

desanimas si no consigues lo que quieres a la primera.

5. Sácale la partida de nacimiento a tus obras en el Registro de la Propiedad Intelectual. Luego regresa a casa y sigue escribiendo.

65 La segunda novela

A estas alturas se supone que no solo has escrito tu novela, sino que además has conseguido que una editorial se interese por ella y decida publicarla. Felicidades. Pero tal vez aún te queden algunas dudas relativas al contrato de edición. Hasta no hace mucho, lo normal en las publicaciones de libros era que el autor cobrara un 10% de derechos de autor: el 10% del precio de venta al público, que las editoriales pagan anualmente (en el mes de abril), aunque las hay que hacen los pagos semestrales. Y de ello, la editorial retiene un 18% en concepto de IRPF. Es decir, que si el libro sale a la venta al precio de 1000 pesetas (6 euros), por cada libro que se venda recibirás en concepto de derechos de autor 100 pesetas (0,6 euros), menos un 18%. El 90% restante se lo reparten entre el distribuidor (15%), el librero (35%), la imprenta (20%), y la editorial (20%). Todo eso de un modo aproximado, porque el autor puede percibir entre el 6% y el 15%, o hasta una cantidad fija sin derechos de autor; y tanto el distribuidor como el librero, la imprenta y la editorial pueden variar sus porcentajes dependiendo de acuerdos particulares, del número de ejemplares de que conste la

tirada del libro, de la calidad del papel o de la cantidad de tintas e ilustraciones utilizadas. ¿Eso es mucho o es poco para el autor? Pues dependerá de las ventas, en el caso de que vaya a derechos de autor. Si se venden 2000 ejemplares a 1000 pesetas el ejemplar (que puede ser una venta promedio), cobrará un cheque de 164000 pesetas (986 euros); si se vende cien veces más, cobrará cien veces más. Pero vender 200000 ejemplares lo hacen muy pocos autores y con muy pocos títulos.

Todo ello nos lleva a una conclusión casi general: el escritor no suele vivir de los derechos de autor. La mayoría de los autores, aun los más conocidos en sus comienzos, necesitan tener otro trabajo. Puede ser cualquier tipo de trabajo, pero entre los más frecuentes están la enseñanza y el periodismo en diversas formas: fijos, reporteros o colaboradores. Tener un trabajo externo que pague el alquiler y las facturas es tranquilizador para un escritor, que no tiene que preocuparse demasiado por el factor comercial de lo que escribe, y sí de la calidad. De ese modo, se sentirá menos inclinado a aceptar encargos que no le satisfagan del todo o directrices demasiado rígidas de las editoriales, porque sus ingresos básicos no dependen de ellas. Podrá escribir, en definitiva, con mayor libertad.

En los últimos años han surgido unas cuantas editoriales dedicadas a publicar manuscritos de autores noveles con una fórmula llamada de coedición. El autor, en estos casos,

paga íntegros los costes de edición e imprenta, y la editorial se encarga de la edición y distribución del libro. Los derechos de autor, como es lógico, ascienden hasta el 35%, ya que el dinero lo arriesga el escritor. Las ventas, distribución y publicidad nunca son llamativas, pero a través de esa fórmula cualquiera puede sacarse la espinita de no quedar eternamente en el anonimato. Puede que para muchos sea un capricho, pero ni tan caro ni tan desproporcionado como la compra de un coche último modelo.

Los contratos de edición, salvo raras excepciones, se suelen firmar por un período de exclusividad que abarca entre diez y quince años, renovables si ambas partes (autor y editorial) están de acuerdo. En el contrato se especifican los porcentajes (50 y 50 es lo normal) para el caso de traducciones y adaptaciones al cine. Una vez publicado el libro, se supone que los autores reciben un informe de la imprenta en el que se les indica la cantidad de libros que se han imprimido, pero en la realidad no suelen recibir casi ninguno. Personalmente puedo decir que de las últimas ediciones y reediciones de mis libros (en total, cerca de 50 en las fechas en que escribo este) solo he recibido tres informes de ese tipo. Desde fuera, para los que no estén habituados, puede parecer que las editoriales tienen capacidad para engañar al autor y que ocultan las verdaderas cifras de venta para enriquecerse. Pero se supone que entre autor y editor

debe existir una confianza no ilimitada, pero sí razonable. Si el autor vende mucho, el editor querrá retenerlo, y no le interesará arañar ese pequeño porcentaje a riesgo de perder a un autor rentable. Y si el autor confía en el editor, podrá dedicarse a escribir con tranquilidad, sin la sensación de estar siendo estafado. Las relaciones entre autor y editor son mucho más naturales de lo que la fantasía cree.

Y una vez escrita, contratada, publicada y cobrada una obra, queda el siguiente paso, que, como en las novelas circulares, regresa al punto de partida: la escritura de una nueva obra. Personalmente creo que una de las peores cosas que le pueden suceder a un escritor es tener un éxito demasiado grande con el primer texto que publica, porque la fama de esa primera obra puede resultarle un peso excesivo. La escritura es una ocupación que precisa de toda una vida, y casi siempre mejora con el tiempo. Lo que se pierde en vigor se gana en sabiduría. La mayoría de los autores experimentados conocen las debilidades y flaquezas de sus primeras obras, que aceptan y reconocen como propias porque han formado parte de su aprendizaje. No se puede escribir una quinta novela sin haber escrito antes otras cuatro.

La escritura de una segunda novela (o de un segundo libro de relatos) no resulta tan fácil como se puede pensar. Hay algo aprendido, eso sí, pero de todo lo aprendido quizá lo más importante es saber que es posible escribirla, que se puede llegar a la página 200, y que el esfuerzo titánico que

hay que hacer para llegar allí vale la pena. No sé de nadie, a no ser que muera antes de tiempo, que se conforme con escribir una novela y luego deje de escribir para siempre. Una vez escrita una, la dependencia de la escritura está asegurada.

Y, de todos modos, las dificultades siguen. La exigencia aumenta, y nos enfrentamos a la escritura desde otro punto de vista, cambiamos escenarios, tonos y personajes. Empezamos de nuevo. A algunos, el personaje o el espacio creado en la primera novela los atrapa, y deciden seguir con una saga de tres, cinco o quince novelas. Otros deciden cambiar de tercio y explorar nuevas vías. Profundizar o expandirse: no hay una solución mejor que otra, depende de lo que te interese. Las historias que escribimos, a partir de cierto punto, ya no las escogemos nosotros, sino que, como decía Cortázar, somos nosotros los escogidos por la historia que exige ser escrita.

Escribir, a partir de ese punto, se convierte en una profesión. Y como en todas las profesiones, existen colegios y asociaciones que defienden los derechos del colectivo: Seguridad Social, jubilación, ayudas a la creación, defensa de los derechos de autor, legislación en materia de impuestos, organización de congresos, etc. Existen varias agrupaciones en España que trabajan en este sentido: algunas son de autores en general, y otras son sectoriales. CEDRO, la Asociación Colegial de Escritores, la Asociación

de Escritores y Artistas Españoles, la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil y algunas más de autores teatrales, guionistas, críticos, periodistas o traductores. Ninguna, de momento, tiene la fuerza de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que no representa a los escritores de novela, cuento o poesía sino a músicos, guionistas o dramaturgos.

UNA SUGERENCIA

Cuando te sientas desalentado, haz como Luis Landero: recuerda esa aventura en que don Quijote y Sancho van montados en el caballo Clavileño. En tan fantásticas y hermosas circunstancias, «de pronto Sancho desliza la sospecha de si no serán víctimas de una burla cruel. ¿Y qué?, responde don Quijote, allá ellos con sus burlas, que a nosotros no podrán arrebatarnos la gloria del intento».

Cualquier amor te va a causar muchos trastornos. Y más si es de esos que se ponen difíciles, que no parecen compensar en nada, hasta que un día empiezan a merecer la pena, o quizás no. Solo te mantendrás decidido y firme si te armas de paciencia y de coraje, si realmente necesitas escribir, y también —esto ayuda muchísimo— si consigues disfrutar del proceso.

CON VOZ PROPIA

Si a la editorial le gusta la obra y quiere publicarla, localiza al escritor y negocia las condiciones. Aunque se parte de un contrato generalizado y estipulado, siempre se personaliza

en cuestión de anticipos y derechos de autor, dependiendo del reconocimiento y la cotización del escritor. A los autores más consagrados les suelen representar agentes literarios, que se pelean con la editorial por conseguir las mejores condiciones en la firma del contrato y en los derechos de autor.

Guía del escritor aficionado y profesional

EJEMPLO

[...] En esos instantes te ayudará el recuerdo de los que escribieron solos: en un barco, como Melville; en una selva, como Hemingway; en un pueblito, como Faulkner. [...] Para colmo, nadie te podrá garantizar lo porvenir, porvenir que en cualquier caso es triste: si fracasás, porque el fracaso es siempre penoso y, en el artista, trágico; si triunfás, porque el triunfo es una especie de vulgaridad, una suma de malentendidos, un manoseo, convirtiéndote en esa asquerosidad que se llama un hombre público, y con derecho (¿con derecho?) un chico, como vos mismo eras al comienzo, te podrá escupir. Y también deberás aguantar esa injusticia, agachar el lomo y seguir produciendo tu obra, como quien levanta una estatua en un chiquero.

[...] No sé cuándo, en qué momento de desilusión, Brahms hizo sonar esas melancólicas trompas que oímos en el primer movimiento de su primera sinfonía. Quizá no tuvo fe en las respuestas, porque tardó trece años (¡trece años!) en volver sobre esa obra. Habría perdido la esperanza, habría sido

escupido por alguien, habría oído risas a sus espaldas, habría creído advertir equívocas miradas. Pero aquel llamado de las trompas atravesó los tiempos y de pronto, vos o yo, abatidos por la pesadumbre, las oímos y comprendemos que, por deber hacia aquel desdichado, tenemos que responder con algún signo que indique que lo comprendimos.

Ernesto SÁBATO: *Abaddón, el exterminador*

CLAVES DE LECTURA

Contra el desánimo, será bueno que nos aliemos con quienes —también desanimados, muchas veces— nos precedieron; con quienes terminaron viendo la luz, después de mucho remar contra el viento.

Lidiar con las empresas tampoco es tarea sencilla. Y para los artistas las cosas suelen ponerse todavía más complicadas: para todo hay que valer, claro, y la batalla, en estos términos, tiende a ser desigual. Vá a hacernos falta mucho valor para mantenernos en la escritura, y también mucho —casi seguro— para encauzar ante el mundo nuestras obras, incluso si estas valen la pena.

Como sabemos que lo tenemos todo difícil, será mejor que estemos informados y alerta, que, a fin de cuentas, tantas destrezas son bastantes, pero no son incompatibles.

SE PARECE A...

Una contienda, aunque sin balas, sin tanques, sin armas nucleares... Una lucha interior continuada, de la que habremos de salir victoriosos cada vez para luego buscar

alianzas afuera; y encontraremos muchas, infinitas razones para seguir, por difícil que sea; pero no vamos a poder descuidar tampoco la retaguardia. De todos modos, no hay que olvidar ni un solo instante que lo verdaderamente esencial es escribir, y hacerlo lo mejor posible.

DISFRUTA LEYENDO

Ernest HEMINGWAY: *Relatos*

Hay pocos autores que hayan sabido moverse con igual facilidad entre el cuento y la novela. Uno de ellos es Hemingway: sus cuentos siguen siendo un modelo inigualable de condensación y densidad. Dicen mucho más de lo que se ve a simple vista, como sucede con la imagen del iceberg (siete octavas partes ocultas) que utilizó para referirse a la esencia del relato.

PONTE A ESCRIBIR

Entre la lucha y la aventura a lomos de Clavileño, nos vamos a quedar con la aventura, que al final es lo nuestro. Así que, para despedirnos, contaremos una especie de cuento de la lechera pero con desenlace feliz; y la lechera será escritora, por esta vez.

Toma como protagonista a una escritora —o a un escritor—, y cuida de que en su trayectoria no se haga demasiadas ilusiones acerca de lo bien que le irá la vida; ojo, porque se trata de que trabaje mucho, y no de que abandone. Y acaba en desenlace amable: que sus esfuerzos se vean recompensados. Se trata de una trama bastante sosa, así, de

entrada, así que vas a tener que ponerle bastante imaginación y toda la técnica que ya conoces. Adelante y ánimo, que las cosas van a salir bien.

BIBLIOGRAFÍA

Guía del escritor, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1997

Esta guía te ayudará a no perderte en el mundo que rodea a la escritura: orientaciones para presentar originales, dirección de las principales editoriales, derechos de autor, legislación, asociaciones, revistas literarias, agencias, fundaciones, becas, talleres de escritura, centros de documentación, páginas de Internet... La guía del escritor aficionado y profesional, ni más ni menos.

RESUMEN

Los derechos de autor representan las ganancias económicas de un autor por la venta de sus libros 1. (aproximadamente un 10%). Cuanto más se venda, más se cobra. Pero no te hagas ilusiones: casi nadie vive de ellos.

Casi todos los escritores necesitan

2. tener un trabajo aparte del de la escritura para sobrevivir. Un trabajo externo facilita la independencia económica y creativa.

Existen muchas fórmulas nuevas para publicar, surgidas en los últimos años: Internet, la coedición y los premios y concursos. En cualquier caso, siempre es recomendable inscribir la obra en el Registro de la Propiedad Intelectual.

- 3.
4. Lee con cuidado tu contrato de edición, pero una vez firmado, procura confiar en tus editores. Ellos buscan lo mismo que tú: que el libro se edite en las mejores condiciones y que se venda lo mejor posible.

La escritura de una segunda novela es

5. tan difícil como la de la primera,
pero al menos esta vez sabes que
podrás con ella.

Bibliografía

Índice de nombres citados

Bibliografía

ACKERMAN, Diane: *Una historia natural de los sentidos*, trad.: César Aira, Barcelona, Anagrama, 1992 (1ª ed., 3ª imp.)

ACKERMAN, Forrest J.: *Ciencia-ficción*, trad.: Rita da Costa García, Colonia, Evergreen / Benedikt Taschen Verlag, 1998 (1ª ed.)

ADAMS, Henry: *La educación de Henry Adams*, trad.: Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Barcelona, Alba, 2001 (1ª ed.)

ALAS «CLARÍN», Leopoldo: *La Regenta*, Madrid, Alianza, 1997 (27ª ed.)

ALCALÁ Y HERRERA, Alonso de: *Varios effetos de amor : en cinco nouelas exemplares... sin vna de las cinco letras vocales... / autor Alonso de Alcalá y Herrera...*, imp. Manuel da Silva (en Lisboa: por Manuel da Sylua: a custa de Francisco da Costa..., 1641)

ALEIXANDRE, Vicente: «Mano entregada», en *Historia del corazón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (2ª ed.)

ALONSO DE SANTOS, José Luis: *La escritura*

dramática, Madrid, Castalia, 1998 (1ª ed)

ALONSO, Fernando: *El secreto del lobo*, Madrid, Edelvives, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)

AMADO, Jorge: *Gabriela, clavo y canela*, trad.: Haydée Jofré Barroso, Barcelona, Muchnik, 1999 (1ª ed.)

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996 (2ª ed.)

APOLLINAIRE, Guillaume: *Las once mil vergas*, trad.: Mauro Armíño, Madrid, Valdemar, 1996 (1ª ed., 2ª imp.)

APULEYO, Lucio: *El asno de oro*, trad.: José María Royo, Madrid, Cátedra, 1988 (5ª ed.)

ARAMBURU, Fernando: «Cómo describo a mis personajes», *Revista El Ciervo*, Barcelona, nº 602, mayo de 2001, pág. 36

ARISTÓTELES: *Retórica*, trad.: Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 1998 (1ª ed., 3ª imp.)

ATXAGA, Bernardo: *El hombre solo*, trad.: Bernardo Atxaga y Arantza Sabán, Barcelona, Ediciones B, 1994 (1ª ed., 7ª imp.)

—*Obabakoak*, trad.: Bernardo Atxaga, Barcelona, Ediciones B, 1997 (1ª ed.)

AUSTER, Paul: *Mr. Vértigo*, Barcelona, Anagrama, 2001 (1ª ed., 7ª imp.)

AYUSO, Ana: *El oficio de escritor*, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1997 (1ª ed.)

AZÚA, Félix de: *Historia de un idiota contada por él*

mismo, Barcelona, Anagrama, 1992 (27ª ed.)

BAKER, Nicholson: *Vox*, trad.: Ramón Buenaventura, Madrid, Alfaguara, 1992 (2ª ed.)

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1995 (2ª ed.)

BARICCO, Alessandro: *Seda*, trad.: Xavier González Rovira y Carlos Gumpert Melgosa, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 20ª imp.)

BARNES, Julian: *Hablando del asunto*, trad.: Maribel de Juan, Barcelona, Anagrama, 1999 (1ª ed.)

BARTHES, Roland (et al.): *Análisis estructural del relato*, trad.: Ana Nicole Vaisse, México, Coyoacán, 1998 (3ª ed.) También en BARTHES, Roland: *La aventura semiológica*, trad.: Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1997 (1ª ed., 3ª imp.)

BATAILLE, Georges: *La historia del ojo*, trad.: Antonio Escohotado, Barcelona, Tusquets (La sonrisa vertical), 1986 (4ª ed.)

BENEDETTI, Mario: *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995 (1ª ed.)

BENET, Juan: *Una meditación*, Madrid, Alfaguara, 1990 (2ª ed.)

BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad.: Silvia Furió, Barcelona, Crítica, 1999 (1ª ed., 1ª imp.)

BLANCO AGUINAGA, Carlos: *De mitólogos y*

novelistas, Madrid, Turner, 1975 (1ª ed.)

BLOOM, Harold: *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, trad.: Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1997 (3ª ed.)

BLY, Robert: *Iron John*, trad.: Daniel Loks Adler, Móstoles, Gaia, 1994 (1ª ed., 2ª imp.)

BOCCACCIO, Giovanni: *El Decamerón*, trad.: Juan G. de Luaces, Barcelona, Plaza & Janés, 1989 (2ª ed.)

BORGES, Jorge Luis: «Dieciséis consejos para quien quiera escribir libros», revista *El viejo topo*, Barcelona, núm. 20, mayo de 1978, p. 73

—«El oro de los tigres», en *Obras completas, III*, Madrid, Círculo de Lectores, 1993 (1ª ed.)

—«La casa de Asterión», en *Obras completas, III*, Madrid, Círculo de Lectores, 1993 (1ª ed.)

—«Las hojas del ciprés», en *Los conjurados*, Madrid, Alianza, 1990 (4ª ed.)

—«Las ruinas circulares», en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2001 (1ª ed., 7ª imp.)

—*El Aleph*, Madrid, Alianza, 2000 (1ª ed., 7ª imp.)

—*Ficciones*, Madrid, Alianza, 2001 (1ª ed., 7ª imp.)

BOURDIEU, Pierre: *La distinción*, trad.: María Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus / Santillana, 1998 (1ª ed.)

—*La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, texto revisado por J. Melendres y M. Subirats, Barcelona, Laia, 1981 (2ª ed.)

BOURNEUF, Roland, y OUELLET, Réal: *La novela*, trad.: Enric Sullà, Barcelona, Ariel, 1989 (5ª ed.)

BOUSO—O, Carlos: *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1978 (1ª ed.)

—*Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1999 (7ª ed., 2ª imp.)

BRADBURY, Ray: *Crónicas marcianas*, trad.: Francisco Abelenda, Barcelona, Minotauro, 2001 (2ª ed., 10ª imp.)

—*Fahrenheit 451*, trad.: Alfredo Crespo, Barcelona, Plaza & Janés, 2000 (1ª ed., 17ª imp.)

—*Zen en el arte de escribir*, trad.: Marcelo Cohen, Barcelona, Minotauro, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)

BRYANT, Sara Cone: *El arte de contar cuentos*, trad.: Ana Ramón, Barcelona, Hogar del libro, 1993 (12ª ed.)

BURROUGHS, Edgar Rice: *Tarzán de los monos*, trad.: María Vidal Campos, Barcelona, Edhasa, 1995 (1ª ed.)

CABALLERO BONALD, José Manuel: *Tiempo de guerras perdidas: la novela de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 1995 (1ª ed.)

CABRERA INFANTE, Guillermo: *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1999 (1ª ed., 1ª imp.)

CALDERS, Pere: «Una curiosidad americana», recogido en *Morfonética del humor*, Barcelona, Teide, 1993 (8ª ed.)

CALVINO, Italo (ed. lit.): *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Siruela, 1999

CALVINO, Italo: *Bajo el sol jaguar*, trad.: Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1996 (1ª ed.)

—*Por qué leer los clásicos*, trad.: Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1995 (1ª ed.)

—*Seis propuestas para el próximo milenio*, trad.: Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989 (1ª ed., 3ª imp.)

—*Si una noche de invierno un viajero*, trad.: Esther Benítez, Madrid, Siruela, 2001 (1ª ed., 4ª imp.)

CALVO CARRILLA, José Luis: *Acercarse a la literatura*, Madrid, Longman, 1995 (1ª ed.)

CAMPILLO ÁLVAREZ, José Enrique: «El apeadero», recogido en *El juego de damas y otros relatos*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles (Narraciones breves Antonio Machado), 2000

CAMPO VILLEGAS, Gabriel: *Cómo aprender a escribir literariamente*, Barcelona, Ariel, 1985 (1ª ed.)

CAMUS, ALBERT: *El extranjero*, trad.: José Ángel Valente, Madrid, Alianza, 2000 (1ª ed., 4ª imp.)

Cantar del Mío Cid, ed. lit.: Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1998 (1ª ed., 3ª imp.)

CAÑELLES, Isabel: *La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta*, Madrid, Talleres de Escritura Fuentetaja, 1999 (1ª ed.)

CAPOTE, Truman: *A sangre fría*, trad.: Fernando Rodríguez, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 11ª imp.)

CARPENTIER, Alejo: *El siglo de las luces*, Barcelona,

Seix Barral, 1998 (1ª ed.)

CARVER, Raymond: «Mecánica popular», en *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, trad.: Jesús Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 6ª imp.)

—*Catedral*, trad.: Benito Gómez Ibáñez, Barcelona, Anagrama, 2001 (1ª ed., 7ª imp.)

—*De qué hablamos cuando hablamos de amor*, trad.: Jesús Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 6ª imp.)

—*¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, trad.: Jesús Zulaika, Barcelona, Anagrama, 1989 (4ª ed.)

—*Tres rosas amarillas*, trad.: Jesús Zulaika Goicoechea, Barcelona, Anagrama, 1995 (2ª ed.)

—*Si me necesitas, llámame*, trad.: Benito Gómez Ibáñez, Barcelona, Anagrama, 2001 (1ª ed.)

CASSANY, Daniel: *La cocina de la escritura*, trad.: Daniel Cassany, Barcelona, Anagrama, 1995 (1ª ed., 9ª imp.)

CASTILLO, Abelardo: *Ser escritor*, Buenos Aires, Perfil, 1997

CELA, Camilo José: *Cristo versus Arizona*, Barcelona, Seix Barral, 1992 (8ª ed.)

—*Diccionario secreto*, 3 vols., Madrid, Alianza, 1974 (1ª ed.)

—*La colmena*, Madrid, Acento, 1997 (1ª ed.)

—*La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino,

2001 (1ª ed., 40ª imp.)

—*Oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989(2ª ed.)

—*Viaje a la Alcarria*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000 (1ª ed., 29ª imp.)

CERAMI, Vincenzo: *Consejos a un joven escritor*, trad.: Bernardo Moreno Carrillo, Barcelona, Península, 1997 (1ª ed.)

CERNUDA, Luis: «Donde habite el olvido», en *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1998 (3ª ed.)

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ed. SM, 1999 (1ª ed.)

CÉSAR, Julio: *Comentario a la guerra de las Galias*, trad.: José Goya y Muniain, Barcelona, RBA, 1995 (1ª ed.)

CHANDLER, Raymond: *Adiós, muñeca*, trad.: Josep Elías, Barcelona, Plaza & Janés, 1993 (3ª ed.)

—*Chandler por sí mismo*, edición a cargo de Dorothy Garnier y Kathrine Sortey Walker, Madrid, Debate, 1990 (1ª ed.)

—*El largo adiós*, trad.: José Antonio Lara, Madrid, Debate, 1996 (1ª ed.)

—*El sueño eterno*, trad.: José Antonio Lara, Madrid, Debate, 1996 (1ª ed.)

CHAUCER, Geoffrey: *Cuentos de Canterbury*, trad.:

- Pedro Guardia Massó, Madrid, Cátedra, 1978 (1ª ed.)
- CHEEVER, John: *La edad de oro*, trad.: Jaime Zulaika Goicoechea, Barcelona, Bruguera, 1983 (1ª ed.)
- CHÉJOV, Antón: *Enemigos; Ionich*, trad.: Heino Zernask, Barcelona, Plaza & Janés, 1998 (1ª ed.)
- La señora del perrito y otros cuentos*, trad.: Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)
- Clave: Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ed. SM, 1999 (1ª ed., 1ª imp.)
- LISPECTOR, Clarice: *La pasión según G.H.*, trad.: Alberto Villalba, Barcelona, Munchnik Editores, 2000 (1ª ed.)
- CLELAND, John: *Fanny Hill*, trad.: José Santaemilia Ruíz y José Pruñonosa García, Madrid, Cátedra, 2000 (1ª ed.)
- Confesiones de escritores (The Paris Review)*, 9 vols., Buenos Aires: Ateneo, 1990 (1ª ed.)
- CONRAD, Joseph: *El corazón de las tinieblas*, trad.: Sergio Pitol, Barcelona, Lumen, 2000 (2ª ed.)
- CORTÁZAR, Julio: «Casa quemada», en *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1999
- «Del cuento breve y sus alrededores», en *Obra crítica*, Madrid, Alfaguara, 1997
- «Las babas del diablo», en *Las armas secretas*, Madrid, Alfaguara, 1994 (1ª ed., 3ª imp.)
- Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999

—*El libro de Manuel*, Madrid, Alfaguara, 1995 (1ª ed., 2ª imp.)

—*Obra crítica*, 3 vols., Madrid, Alfaguara, 1997

—*Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1997 (7ª ed.)

DAHL, Roald: *Historias extraordinarias*, trad.: Jordi Beltrán, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 8ª imp.)

DARÍO, Rubén: *Amar hasta fracasar (Trazada para la A)*, París: rev. Mundial Magazine, 1913, recogido en Serra Roig, Màrius: *Verbalia: juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000 (1ª ed.)

DEFOE, Daniel: *Robinson Crusoe*, trad.: Julio Cortázar, Barcelona, Ediciones B, 1991 (1ª ed.)

DELGADO, Gema: «De profesión, concursante». Entrevista a Manuel Terrín, de *Guía de premios y concursos literarios en España 2000/2001*

DELIBES, Miguel: *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 2000 (1ª ed., 31ª imp.)

DELICADO, Francisco: *La lozana andaluza*, ed. lit.: Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1990 (4ª ed.)

DÍEZ, Luis Mateo: *La mano del sueño* (discurso de ingreso en la Real Academia Española), Madrid, 20 de mayo de 2001, en <http://www.rae.es/NIVEL1/DISCURSO/MATEO.HTM>

DOSTOIEVSKI, Fiodor: *Crimen y castigo*, trad.: Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed.)

- El idiota*, trad.: Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed.)
- El jugador*, trad.: Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1998 (11ª ed.)
- Los hermanos Karamazov*, trad.: José Laín Entralgo, Madrid, Debate, 2000 (1ª ed.)
- DUBY, Georges: *Historia de la vida privada*, 10 vols., Madrid, Taurus, 1991
- DUJARDIN, Georges: *Han cortado los laureles*, trad.: Roberto Yahni, Madrid, Alianza, 1973
- DUMAS, Alejandro: *Los tres mosqueteros*, trad.: José Antonio Vidal, Barcelona, Ediciones B, 1998 (1ª ed.)
- DURAS, Marguerite: *El amante*, trad.: Ana María Moix, Barcelona, Tusquets, 1994 (1ª ed.)
- Escribir*, trad.: Ana María Moix, Barcelona, Tusquets, 2000 (1ª ed.)
- Hiroshima, mon amour*, trad.: Caridad Martínez González, Barcelona, Seix Barral, 1997 (3ª ed.)
- DURRELL, Lawrence: *El cuarteto de Alejandría*, 4 vols., trad.: Aurora Bernárdez; Santiago Ferrari; M. Home, Barcelona, Edhasa, 1997 (1ª ed., 10ª imp.)
- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, trad.: Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1999 (1ª ed., 12ª imp.)
- Apostillas a El nombre de la rosa*, trad.: Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1988 (6ª ed.)
- El nombre de la rosa*, trad.: Ricardo Pochtar,

Barcelona, Lumen, 1989 (17ª ed.)

—*El péndulo de Foucault*, trad.: Helena Lozano y Ricardo Pochtar, Barcelona, Plaza y Janés, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)

—*Seis paseos por los bosques narrativos*, trad.: Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1996 (1ª ed.)

El Lazarillo de Tormes, Madrid, Bruño, 2000 (1ª ed., 9ª imp.)

El placer de escribir, ed.: lit.: Ana Ayuso, Barcelona, Planeta-De Agostini (Curso Planeta DeAgostini de Creación literaria), 1999

Escritores ante el espejo, ed. lit.: Anthony Percival, Barcelona, Lumen, 1998 (1ª ed.)

ESPRONCEDA, José de: *Sancho Saldaña*, Madrid, Promoción y Ediciones, 1992 (1ª ed.)

FERNÁNDEZ MORATÍN, Nicolás: *Arte de las putas*, Valencia, La Máscara, 1999 (1ª ed.)

FIELD, Syd: *Cuatro guiones*, trad.: Marta Heras, Madrid, Plot Ediciones, 1996 (1ª ed.)

—*El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*, trad.: Marta Heras, Madrid, Plot Ediciones, 1998 (3ª ed.)

—*El manual del guionista*, trad.: Marta Heras, Madrid, Plot Ediciones, 1996 (1ª ed., 2ª imp.)

FIELDING, Henry: *Tom Jones*, trad.: María Casamar, Madrid, Cátedra, 1997 (1ª ed.)

- FLAUBERT, Gustave: *Madame Bovary*, trad.: Carmen Martín Gaité, Bilbao: La Papelera Española, 1987 (1ª ed.)
—*Sobre la creación literaria*, trad.: Cecilia Yepes Martín-Lunas, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1998 (1ª ed.)
- FO, Dario, y RAME, Franca: *Ocho monólogos*, trad.: Carla Matteini, Gijón: Júcar, 1990 (3ª ed.)
- FORSTER, E. M.: *Aspectos de la novela*, trad.: Guillermo Lorenzo, Madrid, Debate, 2000 (1ª ed.)
—*Pasaje a la India*, trad.: José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)
- FRANK, Ana: *Diario*, trad.: Diego Plus, Barcelona, Plaza & Janés, 1995 (1ª ed.)
- FRANK, Thaisa, y WALL, Dorothy: *Cultiva tu talento literario*, trad.: Daniel Najmías, Barcelona, Urano, 1997 (1ª ed.)
- FUENTES, Carlos: «Aura», en *Cuerpos y ofrendas: antología*, Madrid, Alianza, 1997 (6ª ed.)
- GALA, Antonio: *El manuscrito carmesí*, Barcelona, Planeta, 1996 (4ª ed.)
—*La pasión turca*, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed., 31ª imp.)
- GALEANO, Eduardo: «El miedo», en *El libro de los abrazos*.
—*El libro de los abrazos*, Madrid, Siglo XXI, 2001 (1ª ed., 11ª imp.)

—*La canción de nosotros*, Barcelona, Edhasa, 1975 (1ª ed.)

—*Las venas abiertas de América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2000 (1ª ed., 16ª imp.)

—*Memoria del fuego*, 3 vols., Madrid, Siglo XXI, 2000 (1ª ed., 8ª imp.)

—*Vagamundo*, Barcelona, Laia, 1983 (2ª ed.)

GARCÍA CALVO, Agustín: «Cartas a mi sombra», en *Actualidades*, Madrid, Lucina, 1980 (1ª ed.)

—*Cartas de negocios de José Requejo*, Madrid, Lucina, 1980 (1ª ed.)

GARCÍA GUAL, Carlos: *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza, 1996 (5ª ed.)

GARCÍA HORTELANO, Juan: *El gran momento de Mary Tribune*, Madrid, Cátedra, 1990 (1ª ed.)

—*Mucho cuento*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1987 (1ª ed.)

—*Nuevas amistades*, Barcelona, Planeta, 1996 (1ª ed.)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *¿Todo cuento es un cuento chino?*, en *El País*, domingo 5 de noviembre de 2000, p. 16.

—«Sin título», en *Dos veces cuento: antología de microrrelatos*, José Luís González, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998 (1ª. ed., 2ª imp.)

—*Cien años de soledad*, Barcelona, Grijalbo-

Mondadori, 1999 (2ª ed.)

—*Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Grijalbo-

Mondadori, 1999 (1ª ed., 4ª imp.)

—*El amor en los tiempos de cólera*, Barcelona, Altaya, 1995 (1ª ed.)

—*El olor de la guayaba: Entrevista con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2000 (1ª ed., 2ª imp.)

—*La bendita manía de contar*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998 (1ª ed.)

—*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2000

—*Noticia de un secuestro*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000 (1ª ed.)

GARCÍA MORALES, Adelaida: *El sur; Bene*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 24ª imp.)

GARCÍA, Elías: *Johás, el errante*, Toulouse, Ideas, 1950 (?)

GARDNER, John: *El arte de la ficción*, trad.: Víctor Conill, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2001 (1ª ed.)

—*Para ser novelista*, trad.: Víctor Conill, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2001 (1ª ed.)

GENETTE, Gérard: *Figuras III*, trad.: Carlos Manzano,

- Barcelona, Lumen, 1989. (1ª ed.)
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen, 1974 (1ª ed.)
- Las personas del verbo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2001 (1ª ed.)
- GOLDBERG, Natalie: *El gozo de escribir*, trad.: Rosanna Zanarini, Madrid, La liebre de marzo, 1999 (2ª ed., 2ª imp.)
- GOPEGUI, Belén: *La escala de los mapas*, Barcelona, Anagrama, 1999 (1ª ed., 6ª imp.)
- GORDIMER, Nadine: *El último mundo burgués*, trad.: Jordi Fibla, Barcelona, Versal, 1987 (1ª ed.)
- GOYTISOLO, Juan: *Coto vedado*, Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed., 2ª imp.)
- GRAFTON, Sue: *A de adulterio*, trad.: Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1993 (1ª ed.)
- B de bestias*, trad.: Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1995 (1ª ed.)
- C de cadáver*, trad.: Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1996 (1ª ed.)
- D de deuda*, trad.: Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998 (2ª ed.)
- E de evidencia*, trad.: Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998 (2ª ed.)
- GRANDES, Almudena: *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 1998 (1ª ed.)

—*Las edades de Lulú*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2000 (1ª ed.)

—*Malena es un nombre de tango*, Barcelona, Tusquets, 1999 (1ª ed.)

—*Te llamaré Viernes*, Barcelona, Planeta, 1996 (1ª ed.)

GREENE, Graham: *El factor humano*, trad.: Enrique Sordo, Barcelona, Plaza & Janés, 1999 (1ª ed., 1ª imp.)

GRIJELMO, Álex: *Defensa apasionada del idioma español: llamamiento para evitar el deterioro de una lengua*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999

Guía de premios y concursos literarios en España 2000-2001, recopilación Gema Delgado, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000

Guía del escritor aficionado y profesional, recopilación Gema Delgado, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1999 (2ª ed., 1ª imp.)

HAMMETT, Dashiell: *Cosecha roja*, trad.: Fernando Calleja Gutiérrez, Madrid, Alianza, 2000 (1ª ed.)

—*El halcón maltés*, trad.: Fernando Calleja Gutiérrez, Madrid, Alianza, 2001 (1ª ed., 2ª imp.)

—*La llave de cristal*, trad.: Fernando Calleja Gutiérrez, Madrid, Alianza, 2001 (1ª ed., 2ª imp.)

—*La maldición de los Dain*, trad.: Fernando Calleja Gutiérrez, Madrid, Alianza, 1997 (1ª ed., 8ª imp.)

HEMINGWAY, Ernest: *El viejo y el mar*, trad.: Lino Novas Calvo, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed.)

—en *Confesiones de escritores (The Paris Review)*, 9 vols., Buenos Aires, Ateneo, 1990 (1ª ed.)

—*Relatos*, trad.: Fifth column and first, Barcelona, Grupo Libro 88, 1990 (3ª ed.)

HERMIONE, Las de: *Oda a los centauros*, citado en SERRA ROIG, Màrius: *Verbalia: juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000 (1ª ed.)

HESSE, Hermann: *Demian*, trad.: Genoveva Dieterich, Madrid, Alianza, 1998 (1ª ed.)

HIGHSMITH, Patricia: *Crímenes bestiales*, trad.: A.B.V., Barcelona, Planeta, 1994 (1ª ed.)

—*Diario de Edith*, trad.: José Luis López Muñoz, Madrid, Alfaguara, 1998 (1ª ed.)

—*Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, trad.: Jordi Beltrán, Barcelona, Anagrama, 1987 (2ª ed.)

HOMERO: *Odisea*, trad.: José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1998 (1ª ed., 4ª imp.)

HORACIO FLACO, Quinto: *Epístola a los pisones*, trad.: Carmen M. Sanmillán Ballesteros, Granada: Instituto de Historia de Derecho, 1973

HUBERT, Karen M.: *Teaching and writing popular fiction: Horror, Adventure, Mystery and Romance*, New York: Teachers and Writers, 1991 (7ª ed.)

HUGO, Victor: *Nuestra señora de París*, 2 vols., trad.: Carlos Dampierre, Madrid, Alianza, 1997 (3ª ed.)

HUXLEY, Aldous: *Un mundo feliz*, trad.: Ramón Hernández, Barcelona, Plaza & Janés, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)

JACOBS, W. W.: *La pata de mono y otros cuentos macabros*, trad.: Manuel Ortuño, Madrid, Valdemar, 2000 (1ª ed.)

JAMES, Henry: *El futuro de la novela*, trad.: Roberto Yahni, Madrid, Escuela de Letras, 1994 (1ª ed.)

—*Otra vuelta de tuerca*, trad.: José Bianco, Madrid, Siruela, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)

JAMES, M. R.: *Cuentos de fantasmas*, trad.: José Luis López Muñoz et al., Madrid, Siruela, 1997 (2ª ed.)

—«La fuente de los lamentos», en *Cuentos de fantasmas*

JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Historias y cuentos*, Barcelona, Seix Barral, 1994 (1ª ed.)

JOYCE, James: *Dublineses*, trad.: Guillermo Cabrera Infante, Madrid, Alianza, 1998 (13ª ed.)

—*Finnegans Wake*, trad.: Víctor Pozanco, Barcelona, Lumen, 1993 (1ª ed.)

—*Ulises*, trad.: José Mª Valverde, Barcelona, Lumen, 2000

JUAN MANUEL, Infante de Castilla: *El Conde Lucanor* (ed. lit.: Enrique Moreno Báez), Madrid, Castalia, 1998 (15ª ed., 3ª imp.)

KAFKA, Franz: «Un artista del hambre», en *La*

metamorfosis [*Un artista del hambre, Un artista del trapecio*], trad.: Antonio Hernández, Madrid, Alianza, 1975(10ª ed.)

—*La metamorfosis*, trad.: Anton Dieterich, Madrid, Acento, 1998 (1ª ed.)

KENEALLY, Thomas: *La lista de Schindler*, trad.: Carlos Peralta, Barcelona, Ediciones B, 1995 (1ª ed., 2ª imp.)

KENNEDY TOOLE, John: *La conjura de los necios*, trad.: José Manuel Álvarez Flórez y Ángela Pérez, Barcelona, Anagrama, 2001 (1ª ed. 18ª imp.)

KING, Stephen: *El resplandor*, trad.: Marta Guastavino, Barcelona, Plaza & Janés, 1997 (1ª ed., 2ª imp.)

KIPLING, Rudyard: *El libro de la selva*, 2 vols., trad.: Gabriela Bustelo, Barcelona, Altaya, 1994 (1ª ed.)

KOHAN, Silvia Adela: *Corregir relatos*, Barcelona, Graffain, 1997 (1ª ed.)

KUNDERA, Milan: *El arte de la novela*, trad.: Fernando de Valenzuela y M. V. Villaverde, Barcelona, Tusquets, 1987 (1ª ed.)

—*El libro de la risa y el olvido*, trad.: Fernando de Valenzuela, Barcelona, Seix Barral, 2000 (1ª ed.)

—*La inmortalidad*, trad.: Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets, 1997 (1ª ed.)

—*La insoportable levedad del ser*, trad.: Fernando de Valenzuela, Barcelona, Tusquets, 1993 (1ª ed.)

KUNZ, Marco: *El final de la novela: teoría técnica y*

análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española, Madrid, Gredos, 1997 (1ª ed.)

LAFORET, Carmen: *Nada*, Barcelona, Destino, 2001 (1ª ed., 31ª imp.)

LANDERO, Luis: *Caballeros de fortuna*, Barcelona, Planeta, 1996 (1ª ed.)

—*Entre líneas*, Badajoz: Del Oeste, 1996 (1ª ed.)

—*Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1993 (1ª ed.)

LARRA, Mariano J.: *El doncel de don Enrique el Doliente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995

Las mil y una noches, 2 vols., trad.: Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 1999 (1ª ed.)

LAWRENCE, D. H.: *El amante de Lady Chatterley*, trad.: Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza, 1998 (9ª ed.)

LÁZARO CARRETER, Fernando: «Dislates diversos», en *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997 (1ª ed.)

LEM, Stanislaw: «Viaje séptimo», en *Diarios de las estrellas*, vol. 1

—*Diarios de las estrellas*, 2 vols., trad.: Maurizio Jadwiga, Barcelona, Edhasa, 1988 (1ª ed.)

LEZAMA LIMA, José: *Paradiso*, Madrid, Alianza, 2000 (1ª ed.)

LINDO, Elvira: *Manolito Gafotas*, Madrid, Alfaguara,

1999 (1ª ed., 14ª imp.)

LLAMAZARES, Julio: *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral, 1999 (28ª ed.)

LLOPIS PARET, Rafael: *El novísimo Algazife o libro de las postrimerías*, Madrid, Hiperión, 1980 (1ª ed.)

LODGE, David: *El arte de la ficción*, trad.: Laura Freixas, Barcelona, Península, 1998 (1ª ed.)

LOUÏS, Pierre: *Diálogo de cortesanas; seguido de Manual de urbanidad para jovencitas*, trad.: Paula Brines, Barcelona, Tusquets, 1987 (4ª ed.)

LOVECRAFT, H. P.: *Los mitos de Cthulhu*, trad.: Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza, 1997 (18ª ed.)

LOWRY, Malcolm: *Bajo el volcán*, trad.: Raúl Ortiz y Ortiz, Barcelona, Tusquets, 1999 (1ª ed.)

MANGANELLI, Giorgio: *Centuria. Cien breves novelas-río*, trad.: Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1990 (2ª ed.)

MANN, Thomas: *José y sus hermanos*, 4 vols., trad.: José María Souviron, Cerdanyola: Labor, 1977 (1ª ed.)

—*Muerte en Venecia*, trad.: Juan José del Solar y Nicanor Ancochea, Barcelona, Plaza & Janés, 2000 (1ª ed.)

MANSFIELD, Katherine: *Diario*, trad.: Ester de Andreis, Barcelona, Ediciones B, 1987 (1ª ed.)

MARÍAS, Javier: «La muerte de Manur», en *Literatura y fantasma*.

- Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, 1998(23ª ed.)
- El hombre sentimental*, Madrid, Alfaguara, 2001 (1ª ed., 2ª imp.)
- Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001 (1ª ed., 1ª imp.)
- MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 10ª imp.)
- La selva del lenguaje: introducción a un diccionario de los sentimientos*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)
- Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 1ª imp.)
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 2001 (1ª ed., 38ª imp.)
- El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 2001 (1ª ed., 17ª imp.)
- El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988 (1ª ed.)
- Entre visillos*, Barcelona, Destino, 2001 (1ª ed., 21ª imp.)
- La reina de las nieves*, Barcelona, Anagrama, 1998(7ª ed.)
- Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 2001 (1ª ed., 3ª imp.)
- Retahilas*, Barcelona, Destino, 2000 (1ª ed., 11ª imp.)

—*Ritmo lento*, Barcelona, Destino, 1996 (1ª ed.)

MARTÍN GARZO, Gustavo: «Dibujar una cigüeña», en *El País*, martes 15 de abril de 1997

MARTÍN GARZO, Gustavo: «Entrevista por Joaquín Revuelta», Revista *Escribir y publicar*, Barcelona, n.º 23, abril-mayo 2001, pág. 22

MARTÍN SANTOS, Luis: *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 2000 (1ª ed., 46ª imp.)

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo: *Géneros periodísticos*, Madrid, International Thomson Editores Spain Paraninfo, 1998 (6ª ed.)

MASTRETTA, Ángeles: *Mal de amores*, Madrid, Alfaguara, 1998 (1ª ed., 10ª imp.)

MATUTE, Ana María: *El verdadero final de la Bella Durmiente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999 (1ª ed.)

—*Los niños tontos*, Barcelona, Destino, 2001 (1ª ed., 13ª imp.)

—*Primera memoria*, Barcelona, Destino, 2000 (1ª ed., 17ª imp.)

MAUPASSANT, Guy de: *Mademoiselle Fifi y otros cuentos de guerra*, trad.: Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1998 (5ª ed.)

MAYORAL, Marina (ed. lit.): *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra, 1989 (1ª ed.)

McCOURT, Frank: *Las cenizas de Ángela*, trad.: Alejandro Pareja, Madrid, Maeva, 2001 (1ª ed., 24ª imp.)

MELVILLE, Herman: «Bartleby el escribiente», trad.: Jorge Luis Borges, en *Antología del cuento triste*, ed. lit.: Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs, Madrid, Alfaguara, 1998 (1ª ed., 4ª imp.)

MENDICUTTI, Eduardo: *El palomo cojo*, Barcelona, Tusquets, 1991 (1ª ed.)

—*Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona, Tusquets, 1994 (1ª ed.)

MENDOZA, Eduardo: *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral, 2001 (1ª ed., 4ª imp.)

—*La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001 (1ª ed., 6ª imp.)

—*Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)

MERINO, José María: *No soy un libro*, Madrid, Siruela, 1997 (7ª ed.)

—*Novela de Andrés Choz*, Madrid, Alfaguara, 1993 (2ª ed.)

MICHAUX, Henri: *En otros lugares*, trad.: Julia Escobar, Madrid, Alianza, 1983 (1ª ed.)

MIHURA, Miguel: *Tres sombreros de copa*, Madrid, Cátedra, 1989 (18ª ed.)

MILLÁS, Juan José: *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 2001 (1ª ed., 5ª imp.)

MILLER, Henry: *Trópico de Cáncer*, trad.: Carlos Manzano, Barcelona, Plaza & Janés, 1999 (1ª ed., 6ª

imp.)

MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2001 (2ª ed., 3ª imp.)

MONTERROSO, Augusto: «El dinosaurio», en *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed., 5ª imp.)

—*La oveja negra y demás fábulas*, Madrid, Alfaguara, 1995 (1ª ed., 2ª imp.)

—*Viaje al centro de la fábula*, Madrid, Alfaguara, 2001 (1ª ed., 1ª imp.)

MONZÓ, Quim: *El porqué de las cosas*, trad.: Marcelo Cohen, Barcelona, Anagrama, 1999 (1ª ed., 9ª imp.)

—*Guadalajara*, trad.: Javier Cercas, Barcelona, Anagrama, 1997 (2ª ed.)

MORENO, Víctor: *El deseo de escribir: propuestas creativas para despertar y mantener el gusto por la escritura*, Pamplona, Pamiela, 1994 (1ª ed.)

MORRISON, Toni: *Beloved*, trad.: Iris Menéndez, Barcelona, Ediciones B, 1995 (1ª ed., 3ª imp.)

—en *Confesiones de escritores: Los reportajes de The Paris Review*, 9 vols., Buenos Aires: Ateneo, 1990 (1ª ed.)

MOSLEY, Walter: *El demonio vestido de azul*, trad.: Rosa Corgatelli, Barcelona, Anagrama, 1995 (3ª ed.)

MÚJICA LÁINEZ, Manuel: *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (13ª ed.)

MU—OZ MOLINA, Antonio: «La realidad de la

ficción», en *Pura alegría*.

—*Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1999 (20ª ed.)

—*El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 1998(34ª ed.)

—*El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1999 (1ª ed., 4ª imp.)

—*Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1998 (1ª ed., 14ª imp.)

—*Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1999 (1ª ed., 3ª imp.)

—*Sefarad*, Madrid, Alfaguara, 2001 (1ª ed., 3ª imp.)

NABOKOV, Vladimir: *Lolita*, trad.: Enrique Tejedor, Barcelona, Anagrama, 2001 (1ª ed., 14ª imp.)

NELSON, Victoria: *Sobre el bloqueo del escritor*, trad.: José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península, 1997 (1ª ed.)

NERUDA, Pablo: *Canto general*, Barcelona, Seix Barral, 1994 (3ª ed.)

—*Los versos del capitán*, Barcelona, Bruguera, 1999

NIN, Anaïs: *Delta de Venus*, trad.: Víctor Vêga, Barcelona, Plaza & Janés, 1990 (2ª ed.)

NÖSTLINGER, Christine: *Konrad*, trad.: María Jesús Ampudia, Madrid, Alfaguara, 2001 (2ª ed., 16ª imp.)

OÉ, Kenzaburo: *Una cuestión personal*, trad.: Yoonah Kim, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 2ª imp.)

ONETTI, Juan Carlos: «Decálogo más uno, para escritores principiantes», recogido en *El placer de escribir*, Barcelona (Curso Planeta DeAgostini de Creación Literaria), 1999

—*El astillero*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1990(1ª ed.)

—*Los adioses*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1995(2ª ed.)

ONG, Walter J.: *Oralidad y escritura*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993

ORTEGA Y GASSET, José: «El concepto de novela», en *Teoría de la novela*, Enric Sullà (ed. lit.).

ORWELL, George: *1984*, trad.: Rafael Vázquez Zamora, Barcelona, Destino, 2000 (1ª ed., 25ª imp.)

OVIDIO NASÓN, Publio: *Amores; Arte de amar; Sobre la cosmética del rostro femenino; Remedios contra el amor*, trad.: Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1995(1ª ed., 2ª imp.)

PALACIOS, Gloria: *José Luis Sampedro: la escritura necesaria*, Madrid, Siruela, 1996 (4ª ed.)

PENNAC, Daniel: *Como una novela*, trad.: Joaquín Jordà, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 7ª imp.)

PERCIVAL, Anthony (ed. lit.): *Escritores ante el espejo*, Barcelona, Lumen, 1998 (1ª ed.)

PEREC, Georges: *Especies de espacios*, Mataró: Literatura y Ciencia, 1999 (1ª ed.)

PÉREZ DE AYALA, Ramón: «Las máscaras», en *La pata de la rapsoda; Tigre Juan; El curandero de su honra; Las máscaras*, Barcelona, Vergara, 1963

PÉREZ GALDÓS, Benito: *Episodios nacionales*, 5 vols.,

Madrid, Aguilar, 1995 (1ª ed.)

PERRAULT, Charles: *Caperucita roja*, trad.: Aurora Díaz Plaja, Sevilla: Algaida, 1988 (1ª ed.)

—*Pulgarcito*, trad.: Esther Tusquets, Barcelona, Lumen, 1988 (1ª ed.)

PICON GARFIELD, Evelyn: «*Cortázar por Cortázar*», recogido en *Rayuela*, ed. crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992

PLATÓN: *La República*, trad.: Galiano Pabón y J. Manuel Fernández, Madrid, Alianza, 1998 (9ª ed.)

POE, Edgar Allan: «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1999

—*Cuentos completos*, 2 vols, trad.: Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1998 (1ª ed.)

—*Ensayos y críticas*, trad.: Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1999

—*Los crímenes de la calle Morgue*, trad.: Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1999

Poema de Fernán González, ed. lit.: Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Castalia, 1993 (5ª ed.)

POTOCKI, Jan: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, trad.: Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 1997 (1ª ed., 2ª imp.)

PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, trad.: Lourdes

Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1987 (8ª ed.)

PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., trad.: Pedro Salinas, Madrid, Aguilar, 1990 (1ª ed.)

PUÉRTOLAS, Soledad: *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama, 1993 (2ª ed.)

PUIG, Manuel: *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (1ª ed.)

QUENEAU, Raymond: *Ejercicios de estilo*, trad.: Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1999 (7ª ed.)

QUINCEY, Thomas de: *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, trad.: Luis Loayza, Madrid, Alianza, 1999 (6ª ed.)

QUIROGA, Horacio: «Decálogo del perfecto cuentista», recogido en *Teorías del cuento I*, ed. lit. Lauro Zabala, México, UNAM, 1997 (1ª ed.)

RAY Jr., John: Prólogo a *Lolita*, de Vladimir Nabokov, trad.: Enrique Tejedor, Barcelona, Anagrama, 2001 (1ª ed., 14ª imp.)

RÉAGE, Pauline: *Historia de O*, trad.: Ángel López, Barcelona, Tusquets, 1987 (3ª ed.)

RILKE, Rainer María: *Cartas a un joven poeta*, trad.: José María Valverde, Madrid, Alianza, 2001 (1ª ed., 3ª imp.)

RIQUER, Martín de: Prólogo a *Don Quijote de la Mancha*, ed. lit.: Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed., 4ª imp.)

RIVAS, Manuel: «La lengua de las mariposas», en *¿Qué me quieres amor?*, trad.: Dolores Vilavedra, Madrid, Alfaguara, 1999 (1ª ed., 4ª imp.)

ROA BASTOS, Augusto: *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1997 (1ª ed., 2ª imp.)

—*Yo, el supremo*, Madrid, Suma de Letras, 2001 (1ª ed.)

RODARI, Gianni: *Cuentos por teléfono*, trad.: Ramón Prats de Alos-Moner, Barcelona, Juventud, 1993 (13ª ed.)

—*El libro de los errores*, trad.: Mario Merlino, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (1ª ed., 4ª imp.)

—*Gramática de la fantasía*, trad.: Mario Merlino, Barcelona, Aliorna, 1989 (1ª ed.)

RODAS, Apolonio de: *La Argonáutica: poema épico*, trad.: Ipanandro Acaico [seud.], Madrid, [s.n.], 1920 (Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos»).

ROSTAND, Edmond: *Cyrano de Bergerac*, trad.: Jaime Campmany y Laura Campmany, Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (1ª ed., 19ª imp.)

RULFO, Juan: «El desafío de la creación», en *Revista de la Universidad de México*, vol. xxv, México, octubre-noviembre de 1980

—«Luvina», en *El llano en llamas*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 3ª imp.)

SÁBATO, Ernesto: *Abaddón el exterminador*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (5ª ed.)

—*El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1997 (1ª ed.)

—*El túnel*, Barcelona, Seix Barral, 1998 (1ª ed.)

—*La resistencia*, Barcelona, Seix Barral, 2000 (1ª ed., 4ª imp.)

SADE, Marqués de: *Justine*, trad.: Pilar Calvo, Barcelona, Fundamentos, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)

—*La filosofía en el tocador*, trad.: Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)

SALINGER, J. D.: *El guardián entre el centeno*, trad.: Carmen Criado, Madrid, Alianza, 1997 (22ª ed.)

SAMPEDRO, José Luis: *La sonrisa etrusca*, Madrid, Alfaguara, 1998 (1ª ed., 53ª imp.)

SÁNCHEZ ESPESO, Germán: *La mujer a la que había que matar*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1991 (1ª ed.)

—*Narciso*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1999 (1ª ed.)

SAND, George: *Historia de mi vida*, trad.: Joan T. Oliva, Barcelona, Salvat, 1995 (1ª ed.)

SANTONJA, Gonzalo: *La insurrección literaria: la novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, Sociedad Internacional de Amigos de la Literatura, 2000 (1ª ed.)

SARAMAGO, José: *Discursos de Estocolmo*, (separata de *La caverna*), trad.: Pilar del Río, Madrid, Alfaguara, 2001

—en *El placer de escribir*, ed.: lit.: Ana Ayuso,

Barcelona, Planeta-De Agostini (Curso Planeta DeAgostini de Creación Literaria), 1999

—*Ensayo sobre la ceguera*, trad.: Basilio Losada, Madrid, Alfaguara, 2001 (1ª ed., 2ª imp.)

—*La caverna*, trad.: Pilar del Río, Madrid, Alfaguara, 2001 (1ª ed., 6ª imp.)

—*Todos los nombres*, trad.: Pilar del Río, Madrid, Alfaguara, 2001 (1ª ed., 1ª imp.)

SARTRE, Jean-Paul: *¿Qué es la Literatura?*, trad.: Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 1967 (4ª ed.)

—*El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica*, trad.: Juan Valmar, Madrid, Alianza, 1989 (2ª ed.)

—*La náusea*, trad.: Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1996 (9ª ed.)

SAVATER, Fernando: *Malos y malditos*, Madrid, Alfaguara, 1998 (1ª ed., 4ª imp.)

SCHIFFMAN, Muriel: *Gestalt Self Therapy*, Menlo Park, California, Self Therapy Press, 1971 (1ª ed.)

SCOTT, Walter: *Ivanhoe*, trad.: Pedro Barbadillo, Madrid, Ediciones SM, 2001 (1ª ed., 1ª imp.)

SEGER, Linda: *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, trad.: Ángel Blasco, Madrid, Rialp, 1999 (1ª ed., 6ª imp.)

SEMPRÚN, Jorge: *La escritura o la vida*, trad.: Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets, 1997 (1ª ed.)

SERAFINI, María Teresa: *Cómo se escribe*, trad.: Francisco Rodríguez de Lecea, Barcelona, Paidós, 1998(1ª ed., 3ª imp.)

SERRA ROIG, Màrius: *Verbalia: juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000 (1ª ed.)

SHELLEY, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein*, trad.: Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Plaza & Janés, 2000(1ª ed., 7ª imp.)

SHILS, Edward: *Mass Society and Its Culture*, recogido en ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, trad.: Andrés Boglar, Barcelona, Lumen, 1999 (1ª ed., 12ª imp.)

SIMENON, Georges: «El hombre de la calle», en *El mismo cuento distinto; El hombre de la calle*, de Gabriel García Márquez; Georges Simenon, trad.: Carlos Pujó, Barcelona, Tusquets, 1994 (1ª ed.)

SÓFOCLES: *Edipo Rey*, trad.: Agustín García Calvo, Zamora, Lucina, 1993 (3ª ed.)

SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996 (1ª ed., 2ª imp.)

—*El amante del volcán*, trad.: Marta Pessarrodona, Madrid, Alfaguara, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)

SPERRY, Roger W.: citado en *Escritura creativa*, de Timbal-Duclaux

STENDHAL, Henry Beyle: *Rojo y negro*, trad.: Consuelo Bergés, Madrid, Alianza, 1997 (13ª ed.)

- STERNE, Laurence: *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy; Los sermones de Mr. Yorick*, trad.: Javier Marías, Madrid, Alfaguara, 1997 (1ª ed., 2ª imp.)
- STEVENSON, Robert Louis: *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, trad.: Carmen Criado, Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed., 3ª imp.)
- En los mares del sur*, trad.: Agustí Esclasans, Barcelona, Ediciones B, 1999 (1ª ed., 1ª imp.)
- Ensayos literarios*, trad.: Beatriz Canals y Juan Ignacio de Laiglesia, Madrid, Hiperión, 1998 (2ª ed. corr.)
- La isla del tesoro*, trad.: Fernando Santos Fontenla, Madrid, Alianza, 1998 (16ª ed.)
- SUÁREZ GRANDA, Juan Luis: *Guía de lectura de Tiempo de silencio*, Madrid, Alhambra, 1986 (1ª ed.)
- SUÁREZ, Gonzalo: Prólogo a *Los extraordinarios casos de monsieur Dupin*, de Edgar Allan Poe, Barcelona, Bibliotex, 2000
- SULLÀ, Enric (ed. lit.): *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1997 (1ª ed.)
- SÜSKIND, Patrick: *El perfume*, trad.: Pilar Giral, Barcelona, Seix Barral, 2001 (1ª ed., 5ª imp.)
- SWIFT, Jonathan: *Los viajes de Gulliver*, trad.: Ana Moret González-Anleo, Madrid, Acento, 1998 (1ª ed.)
- SZYMBORSKA, Wislawa: «El poeta y el mundo» (discurso de recepción del premio Nobel), en *El gran*

- número; *Fin y principio y otros poemas*, trad.: María Filipowicz-Rudek, 2ª ed., Madrid, Hiperión, 1998
- TACCA, Óscar: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2000 (1ª ed., 2ª imp.)
- Teoría de la novela*, ed. lit.: Enric Sullà, Barcelona, Crítica, 1997 (1ª ed.)
- Teorías del cuento, I, II y III (Teorías de los cuentistas, La escritura del cuento, Poéticas de la brevedad)*, ed. lit.: Lauro Zabala, México, UNAM, 1997 (1ª ed.)
- TIMBAL-DUCLAUX, Louis: *Escritura creativa: técnicas para liberar la inspiración*, trad.: M. Asensio Moreno, Madrid, Edaf, 1993
- TOLKIEN, J. R. R.: *El señor de los anillos*, trad.: Matilde Horne; Luis Domènech; Rubén Masera, Barcelona, Minotauro, 1995 (1ª ed., 6ª imp.)
- TOLSTOI, Lev Nicolaievich: *Ana Karenina*, trad.: L. Sureda y A. Santiago, Barcelona, Ediciones B, 1997 (1ª ed.)
- Guerra y paz*, trad.: Francisco José Aleántard y José Laín Entralgo, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed.)
- La muerte de Iván Illich*, trad.: Mariano Orta Manzano, Barcelona, Juventud, 1984 (2ª ed.)
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: en *Escritores ante el espejo*, ed. lit.: Anthony Pervival, Barcelona, Lumen, 1998 (1ª ed.)
- TRIGO, Felipe: *Jarrapellejos*, Madrid, Espasa-Calpe,

1991 (2ª ed.)

TURÍN, Adela: *Arturo y Clementina*, trad.: Esther Tusquets, Barcelona, Lumen, 1994 (5ª ed.)

UMBRALE, Francisco: *Mortal y rosa*, Barcelona, Planeta, 1998 (1ª ed.)

VALLEJO, César: «Los caynas», en *Narrativa completa*, Madrid, Akal, 1996 (1ª ed.)

VAN GOGH, Vincent: *Cartas a Theo*, trad.: Francisco de Oraa, Barcelona, Idea Books, 1999 (2ª ed.)

VARGAS LLOSA, Mario: *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel / Planeta, 1997 (1ª ed.)

—*Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets, 1993 (1ª ed.)

—*La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1997 (14ª ed.)

—*La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1995 (2ª ed.)

VATSYAYANA: *El kamasutra*, trad.: Antonio González, Alcobendas: Alba, 1998 (1ª ed.)

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador: *La novela policiaca en España*, Barcelona, Ronsel, 1993 (1ª ed.)

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *El premio*, Barcelona, Planeta, 1997 (2ª ed.)

VERNE, Julio: *De la Tierra a la Luna*, trad.: Antonio Ribot y Fontseré, Barcelona, Plaza & Janés, 1998 (1ª ed., 2ª imp.)

- La vuelta al mundo en ochenta días*, trad.: Miguel Salabert, Madrid, Alianza, 1997 (11ª ed.)
- Veinte mil leguas de viaje submarino*, trad.: Miguel Salabert, Madrid, Alianza, 1997 (6ª ed.)
- Viaje al centro de la Tierra*, trad.: Miguel Salabert, Madrid, Alianza, 1998 (1ª ed., 11ª imp.)
- VICENT, Manuel: *Contra paraíso*, Barcelona, Destino, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)
- VILLANUEVA, Darío: *EL comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1992 (2ª ed.)
- VIZINCZEY, Stephen: «Los diez mandamientos de un escritor», en *Verdad y mentiras en la literatura*, de Stephen Vizinczey, Barcelona, Seix Barral, 1989 (1ª ed.)
- VV. AA.: *Vino un chino y nos vendió un mechero*, Madrid, Taller de Escritura de Madrid, 2001 (1ª ed.)
- WAGENSBERG, Jorge: *Siento el olor de una palmera macho*, El País, Babelia, 12 de mayo de 2001
- WALLON, Henri: *Los orígenes del pensamiento en el niño*, trad.: Dora Douthat, Elida Daró y Hugo Acevedo, Buenos Aires, Lautaro, 1965 (1ª ed.)
- WALTARI, Mika: *Sinuhé el egipcio*, trad.: Manuel Bosch Barret, Barcelona, Plaza & Janés, 1996 (4ª ed.)
- WELLS, H. G.: *La guerra de los mundos*, trad.: Ramiro de Maeztu, Madrid, Anaya, 1999 (1ª ed., 7ª imp.)
- WOLFE, Thomas: *Historia de una novela*, trad.: César Leante, Madrid, Pliegos, 1993 (1ª ed.)

WOLFE, Tom: *La hoguera de las vanidades*, trad.: Enrique Murillo, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed., 5ª imp.)

WÖLFEL, Ursula: *Veintinueve historias disparatadas*, trad.: Arturo Ruiz, Valladolid, Miñón, 1985 (1ª ed.)

WOOLF, Virginia: *Las olas*, trad.: Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 2000 (1ª ed.)

XINGJIAN, Gao: *La montaña del alma*, trad.: Liao Yanping y José Ramón Monreal Salvador, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001 (1ª ed., 3ª imp.)

YOURCENAR, Marguerite: «Cuaderno de notas a *Memorias de Adriano*», trad.: Marcelo Zapata, en *Memorias de Adriano*, Barcelona, Salvat, 1994 (1ª ed.)

—*Memorias de Adriano*, trad.: Julio Cortázar, Barcelona, Planeta, 1999 (1ª ed., 1ª imp.)

ZABALA, Lauro (ed. lit.): *Teorías del cuento, I, II y III*, (*Teorías de los cuentistas, La escritura del cuento, Poéticas de la brevedad*), México: UNAM, 1997 (1ª ed.)

ZAPATA, Ángel: *La construcción de la escena* (Curso de teoría y práctica del relato, nº 12), Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000

—*La práctica del relato: manual de estilo literario para narradores*, Madrid, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2001 (4ª ed.)

ZARRALUKI, Pedro: *La historia del silencio*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1ª ed.)

ZORRILLA, José: *Don Juan Tenorio*, Madrid, Acento, 1997 (1ª ed.)

ZUCKERMAN, Albert: *Cómo escribir un bestseller*, trad.: José Manuel Pomares, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996 (1ª ed.)

Índice de nombres citados

- Abad, Mercedes 202
Ackerman, Diane 309
Ackerman, Forrest J. 183
Adams, Henry 249
Alcalá y Herrera, Alonso de 257
Alegría, Claribel 262
Aleixandre, Vicente 308
Alien 161
Allen, Woody 86
Allende, Isabel 339
Almodóvar, Pedro 275
Alonso de Santos, José Luis 249, 353
Alonso, Fernando 90, 91, 343
Amado, Jorge 74
Ana Belén 116
Ana 256, 257
Anderson Imbert, Enrique 137, 294
Ángela 80

Aníbal 295
Annaud, Jean-Jacques 320
Anni 84
Apollinaire, Guillaume 201
Apuleyo Mendoza, Plinio 15
Apuleyo, Lucio 201
Aquiles 262
Aramburu, Fernando 299
Aristófanes 184
Aristóteles 223, 311, 315
Arquímedes 30
Asimov, Isaac 23, 183
Asturias, Miguel Ángel 296
Atala 256
Atila 243
Atxaga, Bernardo 52, 55, 344
Aub, Max 262
Aura 148
Aurel, Jean 269
Auster, Paul 22, 133, 332
Ayala, Francisco 347
Ayuso, Ana 33, 195
Azorín, José Martínez Ruiz 339, 343
Azúa, Félix de 252
Baby Suggs 394
Bach, Johann Sebastian 400

Bajtín, Mijail 347
Baker, Nicholas 349
Baldovina 386, 387
Balzac, Honoré de 133, 299, 399
Baquero Goyanes, Mariano 331
Barbazul 175
Baricco, Alessandro 364
Barnes, Julian 148, 257
Baroja, Pío 339
Barthes, Roland 59, 114, 119, 347
Baskerville, Guillermo de 208, 245
Bataille, Georges 201
Baudelaire, Charles 189, 224
Beauvoir, Simone de 159
Beckett, Samuel 65, 67, 237, 383
Bécquer, Gustavo Adolfo 189, 218
Beethoven, Ludwig van 400
Beloved 394
Benedetti, Mario 237, 239, 262, 345
Benet, Juan 33, 175, 343, 345
Benjamin, Walter 77
Beppo 368
Bettelheim, Bruno 229
Betty 190, 191
Bilbo 124
Bioy Casares, Adolfo 344, 381

Blanco Aguinaga, Carlos 239
Blas 256, 257
Bloch, H. 273
Bloom, Harold 401
Bloom, Leonardo 164
Bly, Robert 93
Bobes Naves, María del Carmen 175
Boccaccio, Giovanni 46, 84
Bonaparte, Napoleón 245, 295
Bond, James 54, 58
Borges, Jorge Luis 49, 154, 159, 175, 176, 221, 237, 245,
251, 260, 263, 325, 326, 327, 339, 345, 363, 369, 378, 381,
383, 386, 401
Boulanger, Rodolphe 90
Bourdieu, Pierre 393
Bourneuf, R. 163
Bousoño, Carlos 262, 323, 327
Bovary, Emma 84, 90, 91, 112, 163, 172, 251
Bradbury, Ray 25, 101, 126, 183, 185
Brahms, Johannes 412
Brande, Dorotea 72
Brecht, Bertolt 237
Bremond 59
Brissot 244
Brown 208
Bryant, Sara C. 225

Buda, Gautama 184
Buendía, Aureliano 123
Buonarroti, Miguel Ángel 22
Burgo, Jorge del 159, 245
Byron, Lord 185
Caballero Bonald, José Manuel 77
Cabrera Infante, Guillermo 275, 343
Calders, Pere 262, 357
Calvino, Italo 98, 219, 237, 258, 305, 383, 397, 399
Calvo Carrilla, José Luis 249
Campillo Álvarez, José Enrique 407
Campo Villegas, Gabriel 291
Camus, Albert 166
Cañelles, Isabel 153, 155, 157
Caperucita Roja 91, 93, 153, 239, 251, 348
Capote, Truman 246, 340, 340
Carmen 164
Carpentier, Alejo 243, 244, 245
Carroll, Lewis 224
Carvalho 207, 352
Carver, Raymond 43, 194, 195, 197, 198, 199, 324, 378, 383, 386
Casanova, Giacomo 253
Cassany, Daniel 149, 282, 283
Castel, Juan Pablo 42
Castillo, Abelardo 153, 258, 387

Caulfield, Holden 142,
Cava 140
Cela, Camilo José 86, 98, 147, 160, 202, 339
Celestino 306, 307
Cemmi, José 387
Cerami, Vincenzo 29,297, 297
Cervantes, Miguel de 46, 83, 84, 86, 147, 160, 203, 212,
214, 217, 239, 241, 326, 396, 401
César, Julio 171, 245
Chandler, Raymond 136, 206, 207, 209, 211, 339
Chao, Manu 258
Charles, Ray 92
Chaucer, Geoffrey 46
Cheever, John 194, 302
Chéjov, Antón 24, 82, 158, 159, 195, 196, 197, 301, 329,
332, 331, 378, 386
Chesterton 208
Christie, Agatha 208
Cicerón, Marco Tulio 311
Cide Hamete Benengeli 83, 147
Clavileño 283, 410, 415
Cleland, John 202
Clementina 226, 227
Cohen, Albert 67
Colet, Louise 256
Colombo 207

Conan Doyle, sir Arthur 142,207
Confucio 184
Conrad, Joseph 178, 215
Constante, Susana 202
Copperfield, David 142
Cortázar, Julio 14, 20, 49, 50,51, 129, 147, 148, 159, 192,
220, 223, 237, 246, 258, 262, 275, 308, 345, 383, 388, 414
Cristo 185, 223, 308
Cruela de Vil 161
Curtelin, Jean 270
Cyrano de Bergerac 339
Dahl, Roald 21, 39, 224, 370
Darío, Rubén 257
Darwin, Charles 184
Delgado, Gema 405
Delgado, Sinesio 255
Delibes, Miguel 67, 164
Delicado, Francisco 202
Díaz-Mas, Paloma 202
Dickens, Charles 152, 224, 381
Diderot, Denis 245
Díez, Luis Mateo 329
Dinesen, Isak 383, 399
Dmitrich Gurov, Dmitri 158, 159
Don Antonio 160
Don Fermín 78, 79

Don Gregorio 294, 295
Don Juan 381
Don Quijote 86, 89, 92, 152, 212, 215, 217, 283, 313, 337,
381, 388, 410
Donlevy, Brian 270
Dos Passos, John 65
Dostoievski, Fiodor 296, 301, 399
Duby, Georges 247
Duhamel, Georges 252
Dujardin, Georges 65
Dumas, Alejandro 244
Duras, Marguerite 107, 305, 320
Durrell, Lawrence 95, 139
Eastwood, Clint 37
Eco, Umberto 147, 205, 208, 245, 273, 275, 347, 371
Edipo 270
Edith 18, 101
Einstein, Albert 184
El que te dije 159
El Rulos 140
Elea, Zenón de 262
Elena 301, 302
Eluard, Paul 261
Ende, Michael 224, 228
Espronceda, José de 189, 218, 244
Esquilo 88

Esteban 244
Eurípides 88
Faulkner, William 65, 67, 337, 381, 412
Fernández de Moratín, Nicolás 202
Field, Syd 271
Fielding, Henry 237
Fiona 85
Flaubert, Gustave 65, 84, 91, 109, 112, 163, 167, 251, 256,
343, 357, 359, 378
Fleming, Ian 58
Fo, Dario 314
Ford Coppola, Francis 178
Ford, Richard 194
Foster, Edward Morgan 150, 155, 315
Franco, Francisco 90
François 123
Frank, Ana 101, 102, 103, 104
Frank, Thaisa 377
Frankenstein 183
Freud, Sigmund 189
Friedman, N. 347
Frodo 124
Fuentes, Carlos 144, 148, 398
G. H. 136
Gabriela 74
Gala, Antonio 147

Galeano, Eduardo 50, 260, 262, 264
Gandalf 124
Gandhi, Mahatma 184, 382
García Berlanga, Luis 202
García Calvo, Agustín 102
García Hortelano, Juan 388
García Márquez, Gabriel 15, 20, 84, 96, 98, 103, 116, 117,
123, 124, 147, 160, 170, 171, 175, 207, 209, 235, 238, 239,
240, 246, 316, 330, 339, 369, 385, 408
García Morales, Adelaida 357
García Pavón 207
García, Elías 274, 275
Gardner, John 43, 113, 217, 236, 244, 250, 299, 321, 355,
373, 378, 389, 390
Garfio, Capitán 161
Genette, Gérard 356
Gide, André 359
Gil de Biedma, Jaime 101, 146
Gisbert, Joan Manuel 227
Gogol, Nikolai Vasilievich 400
Goldberg, Natalie 19, 281
Gómez de la Serna, Ramón 233, 263, 264
Gopegui, Belén 257
Gordimer, Nadine 314, 340
Goya, Francisco de 56, 85, 86
Goytisoló, Juan 67, 251

Gracián, Baltasar 263
Grafton, Sue 210
Grandes, Almudena 77, 148, 202, 204, 252, 312
Granger 184, 185
Grass, Gunter 383
Greene, Graham 216
Greimas, A. J. 59
Grenouille 307
Grijelmo, Álex 365
Grmpf 84, 85
Guillermo Tell 290
Gurov 301, 302
Hammet, Dashiell 136, 207, 209, 270
Heisler, Stuart 270
Hemingway, Ernest 115, 283, 318, 319, 381, 383, 412, 414,
Hernández, Miguel 291
Hesse, Herman 18, 23, 100, 101, 128, 131, 154, 188, 191,
206, 207, 208, 252
Hitchcock, Alfred 270
Holmes, Sherlock 142, 245, 381
Homero 84, 382
Horacio, Quinto 240
Huston, John 118
Hubert, Karen M. 214
Hugues, Victor 244, 245
Huidobro, Vicente 370

Humbert, Humbert 202, 203
Huxley, Aldous 183
Hyde, Mr. 30, 89
Imbert, Anderson 255, 294
Indiana Jones 58, 154
Ionesco, Eugène 237, 383
Iribarne, María 42, 350, 351
Jacobs, W.W. 207
Jaén, María 202
James, Henry 292, 321, 329, 400
James, Montague Rhodes 218, 219, 221, 222, 223
Jardiel Poncela, Enrique 233
Jefferson, Thomas 184
Jekyll, Dr. 30, 33, 89
Jiménez, Juan Ramón 261, 345
Jones, Mr. Hope 220, 221
Joyce, James 65, 67, 90, 118, 257, 164, 381, 382, 383
Juan de Hierro 93
Juan de Mairena 338
Judkins, Stanley 220
Julian 190, 191
Julieta 89, 363
Justine 139
Kafka, Franz 26, 32, 77, 82, 91, 100, 290, 362, 363
Karenina, Ana 90, 91, 152, 153
Keneally, Thomas 246

Kennedy Toole, John 154, 313
King, Stephen 35
Kipling, Rudyard 378
Kirilov 82
Kitty 102, 103
Kleist 400
Kohan, Silvia Adela 355
Konrad 228
Koontz, Dean R. 191
Kundera, Milan 241, 311, 383
Kunz, Marco 333
Laforet, Carmen 346, 346
Lake, Verónica 270
Lance 268, 269
Landro, Luis 5, 6, 7, 77, 79, 81, 92, 147, 283, 313, 381, 410
Larra, Mariano José de 244
Lawrence, D. H. 202
Lázaro Carreter, Fernando 375
Lear, Edward 221
Lem, Stanislaw 101, 183, 317
Leon 84, 163, 172
Lessing, Doris 383
Lezama Lima, José 387, 202
Lincoln, Abraham 184
Llamazares, Julio 130, 307, 345
Llopis, Rafael 219

Llorente 148
Lobo 91, 161
Lodge, David 27, 288, 319, 321
Lolita 202, 203
Louÿs, Pierre 200, 201
Love Peacock, Thomas 184
Lovecraft, H. P. 183, 186
Lowry, Malcolm 160
Lucrecio, Tito 201
MacDonald, Ross 136, 207
Machado, Antonio 23, 24, 75
Madame Olga 232
Maigret 207
Malena 77
Manganelli, Giorgio 111
Mann, Thomas 244, 311
Manolito Gafotas 154
Mansfield 101
Maquiavelo, Nicolás 185
Marco Aurelio 184
María Teresa 344
Marías, Javier 123, 142, 143, 169, 171, 339
Marina, José Antonio 285
Marlow, Philip 206, 208
Marple, Jane 208
Marta Albar 256

Martín Gaité, Carmen 90, 165, 193 , 345
Martín Garzo, Gustavo 337, 398, 399
Martín Santos, Luis 67, 168
Martín Vivaldi, Gonzalo 367
Marx, hermanos 233
Maslow, Abraham 281
Mastretta, Ángeles 284
Matute, Ana María 60, 61, 92, 251, 262
Maupassant, Guy de 358, 378
McCaffrey 80
McCourt, Frank 80, 170
McLuhan, Marshall 42, 399
Melville, Herman 374, 412
Mendicutti, Eduardo 142, 202
Mendoza, Eduardo 101, 207
Merino, José María 238, 258
Mia 268, 269
Michaux, Henry 56
Miguel, Emilio de 90, 91
Mihura, Miguel 232, 233
Millás, Juan José 101, 108, 124, 148, 301
Miller, Arthur 202, 383
Millet, Jean-Françoise 364
Millhone, Kinsey 210
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 88
Moliner, María 120

Monsieur Durand 232
Montag, Guy 184, 185
Montero, Felipe 148
Monterroso, Augusto 52, 93, 105, 261, 262, 263, 265, 316,
378, 386, 399
Montesquieu, Charles-Louis 245
Monzó, Quim 85, 262, 290
Moreno, Víctor 53, 187
Morrison, Toni 17, 135, 151, 394
Mosley, Walter 208,
Mr. Simmons 184
Muescasthone 169
Mujica Lainez, Manuel 246
Muñoz Molina, Antonio 77, 78, 142, 146, 155, 273, 277
Nabokov, Vladimir 202, 203
Nasar, Santiago 290, 330, 331
Nelson, Victoria 34, 35, 37
Neruda, Pablo 21, 32, 300, 383, 392, 393
Newton, Isaac 30
Nietzsche, Friedrich 17
Nin, Anaïs 202
Niro, Robert de 98
Nöstlinger, Christine 228, 224
Oé, Kenzaburo 23, 376
Oliveira 128, 129
Onetti, Juan Carlos 175, 240, 280, 289

Ong, Walter, J. 199
Ortega y Gasset, José 121, 126
Ortiz, Lourdes 202
Orwell, George 183
Ouellet, R. 163
Ovidio Nasón, Publio 201
Paine, Tom 185
Palacios, Gloria 109
Pancino 160
Paul D 134
Paulina 300, 301
Paz, Octavio 328
Pennac, Daniel 36
Peri Rossi, Cristina 202
Pére, Manuel 380
Perec, Georges 179
Pérez Aguado, Manuel 78, 79, 81
Pérez de Ayala, Ramón 231
Pérez Galdós, Benito 65, 152, 160, 244
Pérez-Reverte, Arturo 135
Perrault, Charles 46
Petronio 84
Picasso, Pablo Ruiz 25, 92, 102, 282, 300, 384
Picon Garfield, Evelyn 127, 388
Platón 184
Plauto, Tito Maccio 88

Plinio 207

Poe, Edgar Allan 24, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 108, 163, 182, 189, 192, 195, 261, 263, 332, 378

Potocki, Jan 257, 258

Potter, Harry 216

Propp, Vladimir 57, 58, 59, 61, 63, 229

Proust, Marcel 77, 172, 243, 340, 347, 381, 382

Puértolas, Soledad 83, 87

Puig, Manuel 148, 256, 275, 276, 398

Pushkin, Alexander Sergeievich 400

Queneau, Raymond 95, 97, 99, 339

Quijano, Alonso 83, 152, 240

Quijótiz 160

Quiroga, Horacio 332, 378, 380

Rame, Franca 314

Rawlins, Easy 208

Ray Jr., John 201, 203

Réage, Paul 201

Reilly, Ignatius 154, 208

Redfield Jamison, Kay 38

Revuelta, Joaquín 337

Rilke, Rainer Maria 303, 361

Rimbaud, Arthur 49

Ríos, Julián 67

Ríos, Miguel 92

Ripley 206, 208

Riquer, Martín de 213
Rivas, Manuel 295
Roa Bastos, Augusto 62
Robbe-Grillet, Alain 65
Robin Hood 290,
Rodari, Gianni 52, 53, 55, 57, 58, 89, 224, 234
Rodas, Apolonio de 237
Roig, Montserrat 32
Romeo 89, 363
Rossetti, Ana 202
Rostand, Edmond 339
Rulfo, Juan 120, 176, 177, 385
Sábato, Ernesto 42, 69, 162, 248, 350, 364, 413
Sabina, Joaquín 74, 323
Sacks, Oliver 55
Sade, marqués de 201
Sagarna, Javier 210
Saint-Exupéry, Antoine de 265
Salgari, Emilio 224
Salinger, Jerome David 142
Sampedro, José Luis 20, 23, 31, 76, 109, 130, 170, 398
Samsa, Gregorio 26, 91
San Juan 184
San Lucas 184
San Marcos 184
San Mateo 184

Sánchez Espeso, Germán 202, 306
Sancho Panza 83, 89, 152, 160, 283, 313, 336, 381, 388,
410
Sand, George 251
Santillana, marqués de 273
Santonja, Gonzalo 255, 275
Saramago, José 133, 243, 257, 326
Sartre, Jean-Paul 395
Sastre, Alfonso 275
Sauri, Emilia 284
Saussure, Ferdinand de 114
Savater, Fernando 161
Schiffman, Muriel 33
Schopenhauer, Arthur 184
Schweitzer, Albert 184
Scott, Walter 244
Seger, Linda 267
Semioz, Víctor 223
Semprún, Jorge 250, 251
Serafini, María Teresa 371
Sergeyevna, Ana 159
Serra, Màrius 259
Sethe 394
Shakespeare, William 280, 400
Shaw, George Bernard 251
Sherezade 84

Sherlock Holmes 206, 207, 208
Shils, Edward 75
Shklovsky, Victor 29, 57
Sierra i Fabra, Jordi 162
Simenon, Georges 159, 162, 207, 209, 210
Sófocles 207
Sontag, Susan 245
Spade, Sam 208
Sperry, Roger W. 70, 71
Spielberg, Steven 246
Stallone, Sylvester 98
Stanislavski, KonstantinSergeievich 94, 95
Steinbeck, John 332
Stendhal, Henry Beyle 244, 400
Sterne, Lawrence 237, 400
Stevenson, Robert Louis 30, 302, 215, 217, 224, 343
Suárez Granda, Juan Luis 65, 67
Suárez, Gonzalo 189
Sullà, Enric 347
Superman 282Süskind, Patrick 307, 308
Swift, Jonathan 184, 400
Szyborska, Wislawa 390, 391
Tacca, Óscar 139, 141
Tarantino, Quentin 269
Tellado, Corín 162, 272,
Terencio Afer, Publio 88

Teresa Panza 83
Terrín, Manuel 405, 409
Tichy, Ijon 318
Timbal-Duclaux, Louis 73, 75
Tizón, Eloy 155
Todorov, Tzvetan 59, 119, 260, 261, 326
Tolkien, J. R. R. 124, 175
Tolstoi, Lev Nikolaievich 29, 55, 91, 152, 153, 382, 400
Tomeo, Javier 262
Toni 84
Toole, John Kennedy 406
Tormes, Lázaro de 139
Torrente Ballester, Gonzalo 40, 41, 89
Torres, Eduardo 105
Trigo, Felipe 202
Trismegisto, Hermes 262
Turín, Adela 227, 238
Tusquets, Esther 202
Twain, Mark 400
Ulises 123, 215
Umbral, Francisco 305, 345, 378
Updike, John 24, 170
Valle, Gloria 356
Valle-Inclán, Ramón del 189, 233, 234
Vallejo, César 324, 325
Van Damme, Jean Claude 98

Van Gogh, Vincent 102, 364
Vargas Llosa, Mario 140, 141, 145, 167, 202, 303, 347, 359
Vatsyayana 201
Vázquez de Parga, Salvador 209
Vázquez Montalbán, Manuel 207, 352, 352
Verne, Julio 182, 183, 224
Vicent, Manuel 215, 249, 269
Villa, Pancho 284
Villafañe, Javier 262
Villanueva, Darío 175, 237, 347
Vincent 268, 269
Vizconde Valvert 339
Vizinczey, Stephen 399
Voltaire, François Marie Arouet 245
Von Aschenbach, Gustavo 311
Von Kleist, Heinrich 399
Von Oech, Roger 73
Vronski, 152
Wagensberg, Jorge 287
Wall, Dorothy 377
Wallon, Henry 53
Walt 133
Waltari, Mika 244
Watson 142, 206
Webster, Betty 191
Welles, Orson 183

Wells, H. G. 182, 183
Wene 330
Warhol, Andy 275
Wilde, Oscar 203, 204
Winnicott, D. W. 17
Wolfe, Thomas 125
Wolfe, Tom 246
Wölfel, Úrsula 234, 235
Wollstonecraft Shelley, Mary 182
Woolf, Virginia 65, 67, 68, 100
Xevi 84
Xingjian, Gao 313, 343, 394
Yepes, Cecilia 359
Yourcenar, Marguerite 243, 249, 252
Zabala, Lauro 389, 389
Zapata, Ángel 18, 292, 293, 295, 317, 338, 341
Zapata, Emiliano 284
Zarraluki, Pedro 123
Zorrilla, José 92
Zuckerman, Albert 173

© Enrique Páez

© Ediciones SM

© De la presente edición: Ediciones SM, 2010

www.grupo-sm.com

ATENCIÓN AL CLIENTE

Tel.: 902 12 13 23

e-mail: clientes@grupo-sm.com

ISBN: 978-84-675-4434-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o utilizar algún fragmento de esta obra.

Table of Contents

Portadilla

Dedicatoria

Agradecimientos

Prólogo

I. EL PUNTO DE PARTIDA

1. La cueva del escritor

2. El primer resplandor

3. La realidad transubstanciada

4. El bloqueo literario

5. El perfil del escritor

II. LOS RECURSOS DE LA CREATIVIDAD

6. Escribir a partir de un final

7. El binomio fantástico

8. Las funciones de Propp

9. El monólogo interior

10. El cerebro creador

11. La memoria literaria

12. Historias entrecruzadas

13. El plagio creativo

14. Los ejercicios de estilo

15. El diario íntimo

III. LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA

16. Planificación o brújula
17. La estructura interna del relato
18. Los andamios narrativos
19. Cómo espesar un argumento
20. Detrás de una nube
21. Yo estaba allí
22. Otros narradores
23. Los actores de la historia
24. Cómo presentar a un personaje
25. Un reloj de mentira
26. ¿Desde dónde se cuenta la historia?
27. El interior del armario

IV. LAS HISTORIAS DE GÉNERO

28. La literatura fantástica
29. Los relatos de miedo
30. El realismo sucio
31. Los relatos eróticos
32. Las historias policiacas
33. Los relatos de aventuras
34. El cuento de fantasmas
35. Los relatos infantiles y juveniles
36. El humor y el disparate
37. La metaliteratura
38. Las novelas históricas
39. Las memorias autobiográficas
40. La escritura experimental

41. Los microgéneros

42. El guión de cine

43. La subliteratura

V. EL MOMENTO DE LA ESCRITURA

44. Las cuatro fases de la creación

45. El primer párrafo

46. La visibilidad

47. La minuciosidad y el enfoque

48. Uso de los sentidos físicos

49. La voz del narrador

50. La construcción de la escena

51. La metáfora de situación

52. El último párrafo

VI. LA CORRECCIÓN Y EL ESTILO LITERARIO

53. El tono narrativo

54. El equilibrio y el ritmo

55. El estilo directo e indirecto

56. La continuidad narrativa

57. Recursos de estilo y lugares comunes

58. Adjetivos y adverbios bajo sospecha

59. Algunas sugerencias y errores frecuentes

60. Los decálogos de los escritores

61. Tránsito del relato a la novela

62. El compromiso literario

63. El escritor-lector

VII. LA PUBLICACIÓN

64. Cómo presentar originales

65. La segunda novela

BIBLIOGRAFÍA - ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS

Bibliografía

Índice de nombres citados

Créditos