

LA PRÁCTICA DEL RELATO

Manual de estilo literario para narradores

Ángel Zapata

Prólogo de Medardo Fraile

Colección creativæscritura

EDICIONES Y TALLERES DE ESCRITURA CREATIVA FUENTETAJA

Índice

Taller del aire (a manera de entrada)

Prefacio

Introducción

De la norma a la práctica

1. Naturalidad

Cuestión de confianza

Verdades o mentiras

Las palabras y las cosas

El lugar del otro

El gran juego

De viva voz

Naturalidad y estilo

Estilo formal

Estilo enfático

Estilo retórico/poético

Estilo asertivo

2. Visibilidad

Gozos de la vista

Hacer viñetas

Magia cotidiana

Con ojos de escritor

Cocodrilos

Ver para creer

3. Continuidad

Conquistar la atención

Dos veces Zirma

De quince en quince

Repetir lo que importa

Las ciudades invisibles

4. Personalidad

Perfeccionismo

Tópicos

Pudor

El cuarto de los juegos

Vuelo sin motor

El otro pensamiento

Equilibrio inestable

La primera palabra

Bibliografía

Taller del aire (a manera de entrada)

Una amiga mía me ha dicho que, al llegar a viejo, es un gran consuelo ser académico. Un consuelo, ¿de qué? Si yo estuviera triste o afligido, me buscaría otro tipo de consuelo. Por ejemplo, caer en los brazos de esa amiga mía, aunque no estuviéramos de acuerdo en algunas cosas. Pero lo que yo iba a contar, en realidad, no era eso; es algo que tiene que ver con la actitud del escritor o del futuro escritor; otro consejo útil, en suma, dicho sea con perdón: No hay que aspirar a ser académico. Es la Academia la que tiene que aspirar a vosotros y, si algún día lo hace, que os coja totalmente desprevenidos. Si no se le ocurre hacerla, seguiremos todos tan felices en nuestra silla dura a la que, incluso, le podemos poner la letra que nos guste: C, por Cervantes, por ejemplo. Un sillón invita siempre al engolamiento y la parálisis. Este consejo quizá les cause desconsuelo a algunos, pero es lo único valioso que no se dice expresamente en este libro, aunque podéis deducirlo en cada página.

Cuando yo empecé a escribir, no había libros como éste, ni siquiera sabíamos que, en no pocas universidades y en otros centros culturales del mundo, se enseñaba escritura creativa y cuando nos enteramos por fin, el escepticismo más soberbio y burlón se apoderó de nosotros. Cada uno llevaba entonces su propia escuela en la frente, con sus muchas horas sacando luz de tachaduras oscuras, porque, en aquellos años, un escritor de prestigio con aureola pombiana había escrito en un periódico que el mejor escritor no era el que mejor escribía, sino el que mejor tachaba. Antes, lo de «aquí se expenden lenguas y talentos» era una chuscada de casquería. Hoy, los talleres de lenguas y talentos tienen el cielo abierto y la sonrisa fresca de las escuelas áticas.

Pero libros así, como este «Manual de estilo literario para narradores», aún hoy día debe haber pocos o, tal vez, ninguno.

Cuando lo estaba leyendo, pasmado por la gracia de la exposición, por la sabiduría y la honradez de sus páginas, por su amenidad en algo tan difícil como la tarea de enseñar un arte, me dije que tenía que agradecer a Ángel Zapata —al que apenas conozco—, no solo que me hubiera pedido (él sabrá por qué), que hiciera de faraute, prologuista o heraldo de su libro, sino que hubiera desarrollado en él mi ideal de escritura, el que he tenido presente desde que empecé a escribir siendo muy joven, hasta hoy. Naturalmente que no somos un calco el uno del otro. A él le interesa el famosísimo Tolkien y a mí no. A mis pocas lecturas —en inglés— de Henry Miller no les veo la gracia. La llamada ciencia-ficción no consigue verme flotar en el espacio. Pero estos son disentimientos del todo respetables que dan más valor a las afinidades y demuestran, por otra parte, que, mientras él y yo no intercambiemos otras opiniones, las limitaciones en el gusto serán mías. Y, además, la adecuación de los párrafos de esos autores en apoyo de la teoría que expone, no puede ser más oportuna ni exacta. Para expresar con libertad mi entusiasmo, encontré un obstáculo al final del capítulo segundo, cuando vi que el autor comentaba un párrafo de uno de mis cuentos. ¿Debía moderar mi admiración al presentar una obra en la que estaba incluido? Lo pensé y sopesé y, me pareció injusto para el autor, sobre todo para él, pero también para mí porque, a fin de cuentas, uno anda viajando por el mundo en libros propios y ajenos, y en la medida que sea, tiene también su arte y parte en esa amable ocurrencia de Ángel Zapata.

Ángel Zapata —del que he leído un libro en colaboración con Clara Obligado y varios cuentos—, hace en las páginas de este libro lo que no podría hacer si fuera crítico o profesor a secas: predicar y dar trigo. Hay que ser escritor para apostar por unas reglas y seguirlas con la naturalidad difícil que él lo hace, porque todo su libro es el mejor ejemplo de la literatura que defiende, nada fácil; siempre menos fácil y más generosa que las que se tienen (entre legos) por más literatura.

He escrito estas líneas después de varios folios sobre Muriel Spark, una escritora escocesa cuya peculiaridad escribiendo nunca aciertan a atrapar los críticos por muy fina

que sea su red y por vueltas que le den al castillo de su magia. En una de sus novelas, *A far cry from Kensington*, recomienda ella una forma de narrar que, según me parece, no está lejos de lo que se enseña en este libro y que os traduzco por si fuera útil:

«Le escribes una carta a un amigo; un buen amigo íntimo y querido, que existe o, aún mejor, inventado, pero siempre el mismo.»

«Escríbele a él solo, no pienses en el público; y hazlo sin temor ni timidez hasta que termines la carta, como si nunca fuera a publicarse, de forma que tu amigo la lea a solas y una y otra vez desee que le escribas más. No tienes que hablarle de vuestra amistad, que ya das por sabida; sólo confiarle una experiencia que tú crees que le va a divertir. Lo que le cuentas te saldrá con más espontaneidad y franqueza si no piensas en numerosos lectores. Antes de empezar la carta, imagina bien lo que vas a contar, una historia tuya, algo interesante. Pero no te pases de rosca pensándola; la historia irá desarrollándose según se escribe, especialmente si la piensas para hacer sonreír, o reír, o llorar, o cualquier otra cosa a ese amigo único, hombre o mujer, siempre que creas que le va a interesar. Y ten presente que no debes pensar en el público. Pensando en el público no te saldrá nada.»

MEDARDO FRAILE

Prefacio

Este libro contiene una serie de reflexiones en torno a la práctica de la narrativa, y aquí y allá unas cuantas recetas puramente artesanales. De modo que su pretensión es bastante modesta, y he tratado de esquivar a toda costa la terminología técnica y los mil vericuetos de la teoría literaria. En sus páginas trato sobre la escritura de ficciones. Siempre que no estorbe en la redacción, emplearé «relato» como sinónimo de texto narrativo en general, y reservaré los términos «cuento» o «novela» para las modalidades breve o larga del texto de ficción.

En el mismo sentido, me dirijo en estas páginas a los escritores y escritoras que empiezan, y he querido conservar en ellas el mismo tono de conversación entre amigos con que suelo escribir a mis alumnos en los Talleres de Escritura Creativa a Distancia Fuentetaja. Quedáis invitados, pues, a esta especie de charla por escrito sobre el arte de narrar.

Los libros, ya sabéis, suele firmarlos un autor, pero esto no significa que una sola persona los escriba en solitario. Son numerosos los amigos y amigas que han estado presentes en la elaboración de estas páginas, y es mucho más que un lugar común decir que sin su apoyo no hubieran sido posibles.

Quiero agradecer a Ramón Cañelles la iniciativa de esta obra, su estímulo, su confianza, y el regalo de su amistad. A la profesionalidad y el afecto de Margarita Ruiz debo la buena fortuna en todo el proceso de edición. Nereida Cuenca me ayudó en las fases iniciales del libro; su consejo y su cariño pusieron de pie lo que no era sino un proyecto vago. José Manuel Fernández del Campo y Esther Fernández Santaeugenia han velado por mi tranquilidad durante el tiempo de su redacción. Carmen Cacho, que es un sol, me ha cuidado en estos meses como se cuida a los amigos. Aprendí a comprender y amar la literatura en los cursos de Vicente Tusón; espero haber aprendido también esa capacidad de Vicente para exponer de un modo claro las cuestiones más intrincadas. El magisterio de Clara Obligado ha sido fundamental en mi formación como profesor de escritura creativa, y debo a la enseñanza de clara algunos de los conceptos de estilística desarrollados aquí. A Ricardo Carretero y Guadalupe Cruz, del Centro Jungiano de Madrid, he de agradecerles que el libro no contenga muchas más unilateralidades. Igualmente, muchas de las ideas que expongo en estas páginas han sido elaboradas a

través del diálogo con un colega, Francisco González Cueto, cuya aportación ha sido decisiva en ellas. Isabel Cañelles le encontró al borrador un finísimo error de concepto, que ya ha quedado corregido. Con Enrique Páez, también profesor de escritura creativa, he intercambiado ideas y orientaciones en los últimos meses; quiero dejar constancia de la generosidad de Enrique, y del privilegio que ha supuesto para mí compartir su experiencia. Chus ha seguido a pie de obra la elaboración del manuscrito. Sus sugerencias, su apoyo y su cariño, han sido el mejor estímulo en mi trabajo.

Como ya he dicho, este libro nace de mi experiencia didáctica en los Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja. Sería imposible mencionar a todos los alumnos y alumnas que de un modo u otro están presentes aquí. Sí quiero, en cambio, decir que estas páginas las he escrito con ellos, con su conocimiento y su entusiasmo, y darles las gracias por esa compañía.

A todos ellos tenéis que atribuirles los posibles aciertos del libro. Los errores, en cambio, son míos sólo. Espero de verdad que su lectura refuerce en vosotros la pasión por escribir historias, que no es sino otra forma del amor por la vida.

ÁNGEL ZAPATA,
Madrid, abril 1997

Introducción

Igual que el pintor con sus colores, o el músico con los sonidos, la herramienta básica con que trabaja un escritor es el lenguaje. Su arte consiste en combinar palabras, y lo mismo que un bodegón o un paisaje van saliendo poco a poco de los tubos de pintura, podríamos decir que un cuento, una novela, dormían desde siempre en las páginas del diccionario.

Claro que con el diccionario en la mano cabría hacer un cálculo de matemática recreativa, y averiguar cuántas combinaciones serían necesarias para obtener, por medio del puro azar, un poema de Machado o un cuento de Borges. La cifra, en cualquier caso, llevaría a la cola tal cantidad de ceros, que si alguno de vosotros optara por este método aleatorio no es muy probable que sus nietos hubiesen obtenido aún la primera frase de la obra.

Con esto no quiero decir que el azar deba desterrarse del proceso de creación, y de hecho cualquier artista experimentado podría contarnos qué parte de sus logros se debe a la casualidad. En varias entrevistas, el pintor Fernando Zóbel ha referido cómo dio con su estilo inconfundible un día en que la lluvia le sorprendió con su carpeta de dibujos bajo el brazo. Al llegar a su casa, el pintor abrió la carpeta ansioso por comprobar los desperfectos... y en cambio se encontró con un hallazgo: así, con las tintas corridas por el agua, sus imágenes habían perdido toda concreción, pero esas superficies difuminadas tenían ahora un poder de sugerencia imprevisto. Los ejemplos podrían multiplicarse, aunque como es normal ningún artista sensato pondría sus esperanzas en manos de la lluvia.

A poco que la suerte ayude, eso sí, cualquier escritor o escritora que empiezan pueden alcanzar el dominio de su oficio. Es cuestión de paciencia, de afición, de estar dispuestos a perseverar en el arte esmerado de combinar palabras. Para ello, el primer obstáculo a que se enfrenta el aprendiz de escritor (y también la primera ventaja), es que comienza trabajando con un material común y corriente. Nada hay tan común como las palabras. Ellas son lo más inmediato de la vida, lo más simple. A diferencia de otros artistas, el escritor y la escritora tienen su herramienta al alcance de la mano. Conseguir un cincel y un bloque de mármol puede ser caro y difícil. En cambio las palabras siempre están disponibles, como un amante obsequioso o un amigo de los de verdad.

Hasta tal punto se funde el lenguaje con el propio tejido de nuestra vida, que resulta muy fácil no percatarnos de su auténtico poder. ¿Habéis pensado alguna vez en la fuerza que tienen las palabras? Desgraciadamente, hoy sabemos que la energía encerrada en unos átomos de uranio puede destruir una ciudad entera. También las palabras son átomos de significado; pequeños ladrillos con los que construimos el edificio de la realidad. Algo muy parecido pensaba Sigmund Freud, que al principio de su libro *Introducción al psicoanálisis* coloca esta reflexión en torno a la importancia de la comunicación verbal:

«Las palabras, primitivamente, formaban parte de la magia y conservan todavía en la actualidad algo de su antiguo poder. Por medio de palabras puede un hombre hacer feliz a un semejante o llevarle a la desesperación; por medio de palabras (...) arrastra tras de sí el orador a sus oyentes y determina sus juicios. Las palabras provocan afectos emotivos y constituyen el medio general de la influencia recíproca de los hombres.»

No pienso que Freud exagerase al atribuir a las palabras esa capacidad de sugestión. Experiencias humanas tan fundamentales como el estímulo, el perdón, la amenaza, el consuelo, dependen sólo de las palabras... y en cierto modo hasta la propia medicina, que según decía Jardiel es el arte de acompañar al paciente a la tumba con palabras griegas.

También en la historia de la literatura hay muchos episodios que avalarían la opinión de Freud. Es sabido que el padre del psicoanálisis tenía en la más alta estima la obra literaria de Goethe.

Poseído en su primera etapa por el espíritu romántico, tan persuasivo llegó a ser Goethe con su exaltación del amor desdichado que una oleada de suicidios cundió entre los jóvenes alemanes tras la publicación de *Las penas del joven Werther*. De cualquier modo, también en este caso los ejemplos están de más: si después de todo las palabras fueran inocuas, mal se entendería una institución como la censura vigente aún en muchos países, y cuya historia resulta tan extensa como poblada de episodios pintorescos.

Lo que los censores de todas las épocas han temido siempre en la palabra escrita es su poder de persuasión, y sólo un exceso de celo explica el que a veces se haya censurado a escritores francamente plomos, incapaces de convencer a nadie. Se mire por donde se mire, eso que llamamos persuadir es una tarea bastante difícil. Incluso de palabra. Porque lejos de portarse como una materia dócil, no es raro que las palabras lleguen a convertirse en un arma de dos filos. Así le ocurrió al Mariscal de Mac-Mahon, quien tratando de convencer a su auditorio sobre los estragos de la fiebre tifoidea, dio la siguiente explicación, merecidamente célebre:

«La fiebre tifoidea es algo terrible: o te mata o te deja idiota. Lo sé bien porque la tuve.»

Sería difícil hallar un argumento más rotundo, es verdad; y por eso hablaba antes no sólo de la ventaja que representan las palabras como materia de expresión artística, sino también del obstáculo. En efecto: quien se inicia en el arte de la pintura ha de aprender una operación tan simple como mezclar los colores en la paleta. Cuando se trata de disciplinas como la pintura o la música nadie nace enseñado; y al apuntarnos a una academia ya contamos con esa etapa previa que consiste en familiarizarnos con los propios materiales y asimilar los rudimentos del oficio. ¿Por qué no ocurre lo mismo cuando nuestra herramienta de expresión es el lenguaje?

Pues tal como os decía, imagino que por esa relación familiar que ya nos une con las palabras, y que le falta al aprendiz de escultor cuando sostiene por primera vez un cincel y un martillo. Mejor o peor, uno se las arregla con las palabras. Y así en principio todo indica que escribir consiste en llevar al papel cualquier cosa que se nos ocurra; lo que además es cierto... así en principio.

Para cualquier artista, en cambio, la fiebre tifoidea consiste en pensar que ha alcanzado el dominio de su arte. Este es el tipo de convicción que deja idiota, e incapacita para aprender de verdad. Si a diferencia del músico, el escritor puede llegar a un convencimiento semejante apenas emborriona el primer folio, el efecto hay que achacarlo a ese carácter mágico de las palabras que ya señalaba Freud; o a alguna otra forma de autosugestión que siempre actuará como un obstáculo en el proceso del aprendizaje.

Dejando aparte la magia, sobra añadir que la realidad es muy distinta. También el arte de contar historias tiene sus pentagramas y su solfeo. Mezclar colores, en la paleta o sobre el lienzo, no es más fácil ni más difícil que combinar palabras. Es otra cosa, aunque las dos operaciones siguen procedimientos muy parecidos. Ni el pintor versado en su oficio mezcla colores al azar (aunque a veces le ayuden las manos sigilosas de la lluvia), ni el escritor consciente de su arte da por buena cualquier combinación de palabras. Más bien al contrario: las elige cuidadosamente, y hace y deshace hasta encontrar la fórmula que va a influir en sus lectores de un modo más intenso y más seguro.

Al resultado de este proceso de selección lo llamamos estilo literario. Por regla general, el buen estilo literario consiste en una mezcla entre destreza, personalidad, y un último ingrediente sin nombre fijo, que los teóricos más rigurosos no han conseguido explicar hasta ahora. El filósofo Platón lo llamaba «entusiasmo» (del griego «enthousiasmos», que significa «estar poseído por un dios o un genio»), lo que de entrada es una idea tan válida como la «Inspiración» que veneraban los románticos; o esa relación fluida con los procesos inconscientes de la que hablaríamos hoy, y que es otra forma de poner nombre a lo desconocido.

De cualquier modo —con más duende o con menos—, el estilo literario tiene como fin la persuasión; lo que quiere decir que un magnífico estilo que dejase indiferentes a sus lectores (por recargado o por hermético) no estaría, al fin y al cabo, cumpliendo con su cometido. Como es obvio, ciertos lectores gozan descifrando unos complejos crucigramas que aspiran a ser historias, y están en su derecho de jalear a los autores capaces de suministrarles ese sofisticado pasatiempo intelectual. Así en general, en cambio, está comprobado que las personas comunes preferimos:

- a) leer de corrido,
- b) enterarnos de lo que cuenta el autor sin necesidad de saber sánscrito,
- y c) sentirnos concernidos por los destinos humanos que representan las ficciones.

Doy por sentado que los lectores y lectoras de este libro os propondréis un objetivo más o menos semejante a la hora de escribir.

De las formas de conseguirlo a través del estilo literario (y aunque no haya recetas infalibles) vamos a tratar ahora.

DE LA NORMA A LA PRÁCTICA

La retórica tradicional llama «estilo» al modo peculiar de expresarse un escritor o una escritora. Naturalmente, este carácter peculiar no ha de entenderse como una bula para la extravagancia, y por eso las retóricas clásicas establecían como virtudes cardinales del buen estilo la de adecuarse a su asunto (aptus), la corrección léxica y sintáctica (puritas), la claridad (perspicuitas), y también un cierto grado de adorno en la expresión (ornatus).

Respetando estas normas venerables hay una alta probabilidad de que nuestros textos no se conviertan en un galimatías, lo que de momento es un buen principio. Por eso es verdad que las reglas son útiles. y en cambio todos sabemos por experiencia que dejan muy desamparado a la hora de enfrentarse al papel. Instruyen, qué duda cabe, aunque al final ayudan poco. En el terreno de la escritura hay un trecho demasiado grande entre una norma y su aplicación, y es frecuente que las preceptivas al uso

enseñen al aprendiz de escritor qué debe evitar, qué debe hacer, pero no la manera de hacerla.

Por mi parte, me inclino a pensar que esta laguna tiene su origen en el carácter en cierto modo inmaterial de la herramienta que manejamos en la ficción literaria. Hay una serie de ejercicios que dotan al aprendiz de bailarín de los músculos flexibles que requiere su arte. También el escritor o la escritora que empiezan han de hacerse un estilo musculoso y flexible a la vez, y en cambio cómo se echa de menos esa tabla de ejercicios que puedan conducirles a ello. Las palabras no son, en principio, algo tan tangible como un músculo. Sin duda hay adjetivos tersos como los gemelos de una bailarina; pero ese tacto para el adjetivo, si descendemos a los hechos, resulta que no puede transmitirse a través de un método exacto. Se adquiere por sedimentación. Es una destreza del todo peculiar que se va refinando por medio de la práctica.

A través de las pruebas, las reescrituras, ese infatigable proceso de corrección que da cuerpo a un relato o a una novela, cada escritor va descubriendo por sí solo el estilo que mejor se adapta a sus necesidades expresivas o al asunto que trate en la obra. Como también es cierto que cada profesor de escritura creativa termina por elaborar, atendiendo a la experiencia, un método más o menos informal que le sirve de guía en sus cursos... pero sólo de guía.

Con más o menos método, yo no podría explicaros ahora mismo cómo se consigue un estilo literario eficaz. Sí puedo, en cambio, pensar en voz alta en torno a mi experiencia con escritores y escritoras principiantes. Desde ella cabe detectar algunos de los obstáculos más comunes cuando se empieza a escribir, y proponer unas cuantas estrategias para encararlos con éxito.

Nunca serán reglas, sino meras orientaciones; aunque en este sentido tiendo a creer que hay una serie de cualidades básicas que hacen legible un texto de ficción, y a poco que su asunto tenga atractivo, aseguran, o casi, el interés de los lectores. A mí me sale una lista de cuatro, y serían: naturalidad, visibilidad, continuidad, y personalidad. Como es obvio, no hay en la lista nada nuevo ni especialmente revelador. Se trata, si queréis, de un camino entre otros para obtener esa «manera peculiar de expresarse» que definían las retóricas tradicionales.

En las páginas que siguen, os invito a que andemos este camino paso por paso.

Naturalidad

También en los discursos estará la expresión apropiada en concentrar o amplificar; por eso habrá de hacerse sin que la gente se dé cuenta, y no parecer que se habla artificiosamente, sino con naturalidad (ya que esto es persuasivo y aquello lo contrario; porque se sospecha del orador que tiene asechanzas, igual que de los vinos mezclados).

ARISTÓTELES, *RETÓRICA*, III, 2

Tal como yo lo veo, la primera precaución que ha de tomar el escritor que empieza es no hacerse las cosas más difíciles de lo que son. Esto suena a consejo de Pero Grullo, ya lo sé; y sin embargo en mi trabajo con escritores y escritoras principiantes me enfrento muy a menudo a una labor previa de desbroce. Por expresado de algún modo: mi primera tarea consiste en advertir a los alumnos contra el exceso de «literatura» en los textos.

Pongo literatura entre comillas, claro, porque esa cualidad que tanto estorba en los relatos primerizos es una cierta imitación confusa de lo que entenderíamos convencionalmente por lenguaje literario. Es decir: sentado ante el papel en blanco, lo primero que hace el aprendiz de escritor es afanarse en escribir «muy bien»... lo que yo diría que ya supone un mal principio.

Cuando el escritor o la escritora que empiezan se aplican a esta imitación borrosa de la literatura, el resultado suelen ser textos de un estilo parecido a este:

«(...) Dispersó su mirada en el nebuloso paisaje exterior. Pasó sus dedos sobre la superficie acristalada hasta conseguir un ojo de buey desde el que observar la llanura inmensa de espigas amarillentas. Se plasmó la imagen en sus retinas, permaneciendo, madurando y muriendo... Su cuerpo perdió calor. Este subió hasta su pecho, explotando en hilos de sueños. La hilatura la rodeaba, captando como se captan adeptos.

Y llegó la luna clara y en el desván sólo quedaban las crisálidas de los sueños.»

Por regla general, esta manera vaga y artificial de escribir está muy lejos de denotar la falta de aptitudes. Al contrario. Exige riqueza de vocabulario y capacidad de asociación verbal, dos recursos que no pueden faltar en la caja de herramientas del escritor. De momento, en cambio, lo que ofrece esta clase de textos es una imaginación fértil (pero con poca disciplina), y sobre todo una sensibilidad que se deja llevar fácilmente por el mero atractivo de las palabras.

También por eso insisto en que el estilo artificioso suele corresponder, en mi experiencia al menos, con alumnos y alumnas particularmente dotados. Son buenos lectores, manejan un vocabulario abundante y cuentan además con una apreciable capacidad de fabulación. ¿Qué falla entonces?

CUESTIÓN DE CONFIANZA

Pues en mi opinión todo depende de ese empeño por escribir muy bien, que así de entrada representa un obstáculo. Como es natural, el escritor debe tener a su disposición un baúl repleto de palabras; y en este sentido nunca se insistirá bastante sobre la necesidad permanente de incorporar palabras nuevas, detectar esas otras cuyo significado conocemos y en cambio no empleamos de un modo habitual, etcétera. Todo esto, diríamos, forma parte de la rutina del oficio.

Ahora bien, entre todas esas palabras que maneja el escritor por puro oficio, unas son herramientas, tuercas y engranajes con las que ir construyendo la maquinaria de sus historias... y otras, vamos a decirlo de un modo clemente, son mera bisutería.

¿En qué contexto osaríamos hablar de las «procelas» de la vida? Pues imagino que en un contexto irónico ¿Cuándo diríamos que «está el firmamento cuajado de astros»? pues supongo que un momento antes de irnos a la cama, porque el vino espumoso, si se sirve frío, es que entra que ni lo notas.

No; en serio ahora: hay muchas palabras del llamado lenguaje culto que son puras repièces. O bien es que resultan tan sumamente nobles y desusadas, que convierten lo que escribimos en una jerigonza sin más. Me viene a la cabeza una anécdota atribuida a García Lorca, en la que cuentan que una vez, oyendo recitar aquel verso de Rubén Darío: «que púberes canéforas te ofrenden el acanto», el poeta granadino se levantó desconsolado y dijo: «A ver: otra vez, por favor; que yo sólo he entendido el 'que'».

Normal. Es que así de primeras sólo se entiende el «que». y conste que personalmente admiro mucho la obra de Darío. Soy un lector asiduo de su poesía. Y en cambio su prosa, para apreciada en todo su valor, hay que dar marcha atrás en el túnel del tiempo y ubicarse en el fervor estético del Modernismo, y en la renovación que trajo, con todos sus excesos incluidos, al aire un poco rancio de nuestras letras.

¿Por qué me acuerdo del Modernismo? Pues porque su influencia, más o menos remota, se dejaba sentir en los «hilos de sueños», el «paisaje nebuloso» y las «crisálidas» del texto que he citado antes. Corno también se percibía a Lorca, en los «desvanes» y la «luna clara». Lorca y el Modernismo. Dos lecturas más que imprescindibles. Dos influencias, en cambio, muy desaconsejables de entrada. Lorca es un autor personalísimo, y cualquier cosa que se le torne en préstamo conserva siempre la denominación de origen. El Modernismo, a su vez, ya era a principios de siglo una estética deliberadamente artificial; de manera que hoy resulta irrespirable para el lector.

Y sobre todo es que ni siquiera pienso que este tipo de influencias respondan a una intención consciente y meditada por parte de los autores noveles. Si así fuera, podría defenderse de hecho el valor de la imitación como vía de aprendizaje, y es verdad que muchos artistas enteramente peculiares han dado sus primeros pasos siguiendo las huellas de algún modelo.

Pero lo que imita el escritor principiante no suele ser la pericia técnica o la sensibilidad de un autor o autora concretos. Su imitación, más bien, tiene por objeto esa cualidad difusa y general que podríamos llamar «lenguaje literario», y que corresponde con un vasto repertorio de recursos caducos, formas de expresión amaneradas, y un vocabulario altisonante sin parentesco con la conversación normal. En esta etapa, el escritor o la escritora identifican todavía escribir bien con escribir raro, dejar el texto sobreescrito, y hacer cosas extrañas con las palabras y las frases.

No aspiran de momento a contar algo —una impresión, un incidente, una historia—, sino a escribir «bonito», «llamativo», desde una idea un poco escolar del buen hacer con la prosa.

Como veíamos al comienzo, la imitación vaga del estilo literario tiene como resultado una escritura de este tipo:

«Hace casi dieciocho años, un luminoso día de primavera en que los árboles del parque exhibían, orgullosos, sus verdes variados, hasta que el sol los rozaba en una caricia de plata, salí a la terraza para despabilarme...»

¿Podríamos decir que una frase así está mal escrita? Ciertamente no. Pero es retórica vana, y no hay en ella la menor autenticidad. En una frase como la que cito, alguien —un personaje—, se dispone a contarme un suceso que le ocurrió hace casi dieciocho años. La propuesta es válida en principio, y yo, como lector ahora, presto

atención a su historia. ¿Qué me ofrece el narrador? Recordando el desánimo de Hamlet, podríamos contestar: «palabras, palabras, palabras».

En efecto, es del todo artificioso describir el orgullo de esos árboles que al parecer exhibían sus tonos verdes; y mucho más la solicitud del sol, que acudía a rozarlos con una caricia de plata.

Quiero decir que si alguien interrumpe el relato de un día importante en su vida para ponerse a elucubrar sobre una especie de cortejo entre los árboles y el sol, bueno... mi primera impresión entonces es que ni al propio narrador le interesa en definitiva lo que pudo suceder aquel día de primavera.

Apenas leídas esas palabras dejo de confiar en el personaje, porque él mismo no confía en su historia. Está claro que no le interesa. Le interesa imaginar cosas bonitas para adornar su narración. Como también queda patente que no quiere contarme aquel suceso porque marcó su vida, o porque le hizo ver el mundo de otra manera, o porque es un hecho que todavía no ha conseguido explicarse. Qué va. Lo importante de su historia, cualquiera que sea, es que le proporciona la ocasión para fantasear sobre la coquetería de los árboles con sus verdes variados, y la caricia plateada del sol.

Desconfío del narrador en suma —y desconfiaría otro lector cualquiera—, porque no cuenta su historia con naturalidad. Por eso abría este capítulo con una cita en la que Aristóteles formula una advertencia del mayor interés, como corresponde a un filósofo. Y lo que venía a decir es que el estilo natural resulta persuasivo, mientras que lo artificioso nos hace sospechar, «porque se sospecha del orador que tiene asechanzas, igual que de los vinos mezclados».

Claro: la naturalidad, diríamos, es algo parecido a una relación de confianza que entablamos con el lector al contarle una historia, y sin esta confianza previa podéis estar seguros de que será difícil que un relato funcione. Cuando yo tomo la palabra en un texto escrito, el lector ha de poder fiarse de mí. Y desde luego es raro que se fíe si le hablo con una voz pomposa, artificial —como advierte Aristóteles—; y si percibe que lo que me importa es el brillo o el relieve de las palabras que utilizo, en lugar de la historia misma. Dicho de otro modo: para resultar convincente no debo fingir. El lector no ha de tener nunca la impresión de que estoy empleando con él un estilo fingido.

Por eso no sirve de nada escribir muy bien, hacer frases de las de mucho lucimiento, si para ello tenemos que sacrificar esa relación de confianza... sin la cual el lector sospechará de nosotros, como se sospecha de los vinos mezclados.

¿Es difícil escribir con naturalidad? Pues yo juraría que no. He ilustrado esta sección con el trabajo de dos alumnos, pero habría otros muchos ejemplos en sentido contrario. Os invito a leer ahora estas primeras frases de un relato, obtenidas también en un ejercicio de taller:

«En el sur de Galicia, cuando septiembre llega bueno puede ser uno de los mejores meses del año. Pero aquel año septiembre vino lluvioso y triste, y todos me compadecían por tanta mala suerte. No sé por qué todo el mundo desea para los visitantes que llegan a su casa un tiempo soleado. Empezar un viaje siempre ha traído para mí la esperanza de encontrar paisajes, personas y cosas sorprendentes, y poca sorpresa podían depararme un cielo limpio y un sol radiante.»

Tal como veis, también en este párrafo estamos ante un personaje dispuesto a contar su historia. Escuchamos el timbre de un narrador que piensa en voz alta; pero a diferencia del ejemplo anterior, esta vez hay algo en la plática del personaje que enseguida nos lleva a confiar en él. En efecto: oímos el coloquio de un hombre tranquilo que pega la hebra con nosotros; y lo primero que averiguamos es que es un hombre poco convencional. Le gusta salir de viaje en un mes desacostumbrado, pone en entredicho esa opinión común que asocia el éxito de unas vacaciones al disfrute de un clima

benigno, y también nos cuenta que lo que él busca en los viajes es justamente un entorno y una vida distintos de lo habitual.

Es decir: el personaje que nos habla en este relato es un hombre en cierto modo diferente, y ha emprendido un viaje en busca de lo diferente. ¿Logrará su objetivo?

Bueno... quien desde luego lo ha logrado ya es el autor del texto, que en apenas cuatro frases:

- a) ha caracterizado a un personaje
- y b) ha dejado abierta una pequeña intriga.

Sobra añadir que el lector no necesita más. Confía desde el primer momento en esa voz que le habla: limpia, natural, sin estridencias de ninguna clase ni deslumbradores alardes de estilo. El lector está escuchando sosegadamente la plática de un personaje; o lo que es igual, está leyendo una historia.

VERDADES O MENTIRAS

También por eso decía al principio que a la hora de contar una historia conviene no ponerse las cosas más difíciles de lo que son.

La naturalidad es lo más simple al fin y al cabo. Todo el secreto de la naturalidad consiste en no fingir. Y de esta ausencia de fingimiento depende en buena medida esa primera cualidad imprescindible en cualquier narración, que es la de ganarse la confianza de los lectores.

Dicho de otra manera: los relatos del mundo son innumerables —como afirma Roland Barthes—, y tratándose del contenido de una ficción apenas hay límites para la credulidad. Si así le place, el escritor puede narrar una hora en la vida de un funcionario de Industria (un relato fantástico, si bien se mira), o contar los viajes interplanetarios del astronauta Ijon Tichy, como ocurre en los *Diarios de las estrellas* de Stanislaw Lem.

Obviamente, cada una de estas historias nos resultará creíble por razones distintas, y más adelante habrá ocasión de ver en qué se apoya la credibilidad de un argumento. Ahora bien: antes de que las acciones que narra un texto se hagan creíbles o no, el lector ha de creer que de hecho se le está contado esa historia.

Sin reticencia alguna, sin la menor reserva, el lector deberá quedar preso en esa situación que es estar escuchando un relato de boca de un narrador o un personaje. Y en este sentido hay una verosimilitud previa a los pormenores del argumento mismo, y que depende enteramente de la fiabilidad que otorguemos al narrador.

Con esto llegamos al núcleo mismo de la naturalidad, y a su valor incomparable como actitud expresiva. Porque el problema que plantean los estilos rebuscados, artificiosos, no es ya que nos propongan, como lectores, una narración un poco caprichosa o extravagante en sus maneras. El auténtico problema de los estilos fingidos es que en ellos oímos a alguien que finge estar contando, pero no cuenta *de verdad*.

¿Por qué se pillan tan pronto las mentiras de un crío? Bueno... muchas veces porque su misma ingenuidad les hace tramar auténticos disparates, es cierto. Pero también, y antes de ello, porque al niño le leemos la mentira en los ojos; porque sus palabras y su tono de voz nos ponen sobre aviso de que no está contando algo, sino haciendo que cuenta.

Algo muy semejante es lo que ocurre con el escritor inexperto. Su voz, su tono, las palabras que elige, nos alertan en unas pocas líneas de que está fingiendo tramar una fábula, lo que es muy diferente a fabular de verdad.

Tan sutil como pueda parecer a simple vista, es mucho y muy importante lo que una distinción así pone en juego. Y a la vez pienso que el matiz se percibe de un modo muy nítido en el segundo ejemplo que he utilizado en esta sección. No importa que lo leamos otra vez:

«Hace casi dieciocho años, un luminoso día de primavera en que los árboles del parque exhibían, orgullosos, sus verdes variados, hasta que el sol rozaba en una caricia de plata, salí a la terraza para despabilarme...»

Como ya he dicho, el contenido de esta frase puedo creerlo a grandes rasgos. Admito ese cortejo de los árboles y el sol como un estado subjetivo del propio personaje, entregado a una divagación lírica.

Pero lo que en absoluto paso a creer ante una frase semejante es que el personaje en cuestión esté contándome algo. Hace como que cuenta. Finge contar. Y como en el caso de los embustes infantiles, leo el fingimiento en sus ojos. El narrador simula estar contando, es decir: cediendo a la necesidad de referir una historia, cuando en realidad está colocando una palabra vistosa detrás de otra, buscando expresiones e imágenes convencionalmente líricas o literarias.

Porque está claro que los hechos no le apremian. Las palabras que emplea para narrarlos son puro adorno, bisutería verbal, y no tuercas y engranajes que giran al servicio de la acción. Son púberes canéforas que ofrendan el acanto; y por eso también sospecho no sólo del interés de su historia, sino del personaje mismo, como sospechaba el viejo Aristóteles de los retóricas manieristas y de los vinos mezclados.

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

Claro que con todo lo anterior parece que sostengo una cruzada particular contra el estilo adornado, y mi intención tampoco es esa. Sólo quiero poner de relieve el valor de la naturalidad como actitud expresiva. Aunque en esta dirección sí os confieso que creo más en los estilos sobrios, contenidos, directos, que en la prosa enojada de palabras, atenta a la textura y al color de las palabras, por encima de la propia narración.

Creo más, o creo de otro modo. Y también este matiz importa, porque todo depende de si enfocamos de un modo nítido cuál es el objetivo de un relato.

Tal como yo lo veo, la meta de una narración es contar. En un texto narrativo «escribir bien» equivale a contar con eficacia, y el efecto que un relato aspira a producir en sus lectores siempre será distinto al de un poema o al de una prosa lírica. Como es natural, tampoco pienso que haya aduanas muy estrictas entre los géneros literarios. Pero cuando se trata de aprender a escribir, este tipo de cuestiones últimas suponen un obstáculo más que otra cosa.

En vistas al aprendizaje vamos a dar por sentado que esas fronteras son sólidas del todo; o que tienen al menos la suficiente consistencia para que podamos diferenciar un texto narrativo de otro que no lo es. ¿Por dónde trazariamos entonces esta línea de demarcación?

Bueno... pues yo diría que la frontera pasa por las funciones del lenguaje que predominan en uno y otro género.

En efecto, dentro de un poema, o de una prosa poética, el mensaje que transmitimos va a girar siempre sobre dos ejes básicos: nuestras propias emociones, de un lado; y de otro, nuestra destreza para manipular las palabras de un modo novedoso, inusual, sorpresivo para los lectores.

«¿Qué nos dice el poeta en estos versos?» esta ha sido siempre la pregunta del millón en las clases de literatura. Y todos veíamos al poeta como un tío antipático que había dedicado la vida a enredar a sus semejantes, lo que en parte era verdad.

Porque cuando Machado habla en sus versos de un olmo o de una fuente, lo primero que hay que pensar es que no está refiriéndose a una fuente o un olmo verdaderos. El olmo o la fuente aparecen allí, en el poema, como imágenes de otra cosa. Pueden significar el tiempo, el alma, la conciencia... Nunca se sabe muy bien «qué nos dice el poeta en estos versos», porque el poeta habla, antes que nada, de sí mismo. Se

refiere a sus propias emociones, y dentro del poema, una cebolla, un ángel, una playa o un tigre, tienen el valor de meros pretextos: son imágenes en las que se proyecta el estado interno del autor.

Además de ello —y para crear en los lectores una emoción análoga a la suya— el poeta maneja las palabras de un modo nuevo y desconcertante. Puede elegir las por su pura musicalidad, si se siente invadido por la alegría de vivir; o bien juntar palabras sin el menor parentesco, si esa temporada percibe la vida como un completo absurdo.

De cualquier modo, ya digo, el núcleo de un poema, su razón de ser, siempre reside en esa mezcla de la emoción subjetiva y el juego con el lenguaje*. Los dos aspectos podemos apreciarlos en este poema en prosa de Juan Ramón Jiménez que transcribo a continuación, y que lleva por título «Sombras verdes»:

«Sobre la hierba verdeoro en que la luz decae y se enfría, verde que no ha igualado la guadaña, oro que el sol complica, nuestras sombras de amor se alargan, en pura esmeralda, hasta un naciente malva, rosa y gris, de ramajes y nubes confundidos, que parece la retirada del invierno.»

¿Qué nos dice el poeta en estos versos? Pues no sé; habría que pensar mucho, desde luego. Pero en cualquier caso parece claro que la estampa retratada en «Sombras verdes» tiene por referencia un paisaje interior.

En un texto así, la primera inquietud del autor es expresar su mundo interno. Y en este sentido podríamos decir que el poema refleja un sentimiento de comunión, a través de esas sombras de dos enamorados que se prolongan en el atardecer.

De esta emoción habla el poeta, y para transmitirla a sus lectores somete a las palabras a un tratamiento muy refinado. Porque ya en el comienzo del poema sabemos que el autor mira la hierba. Esa hierba que ve le parece verde unas veces; y otras veces, en cambio, lo que destaca en ella es el reflejo del sol. Sin embargo el poeta quiere indicarnos que estas dos percepciones se dan en él fundidas en una sola. Y entonces, para ser fiel no a los hechos mismos, sino a la verdad de su propia percepción, funde dos palabras en una («hierba verdeoro»); crea una palabra del todo inusual, que produzca en nosotros una extrañeza parecida a su visión de la hierba en la tarde.

El análisis podría continuar hasta la retirada del invierno que cierra el poema. Hay, en efecto, una minuciosa orfebrería verbal en estas líneas de Juan Ramón. Pero lo que me interesa poner de relieve es que el autor, en ellas, no está contando una historia, un suceso, entre otras cosas porque su oficio no es contar, sino «contarse»: ponerle letra a sus vivencias más íntimas.

Por eso en el texto no sucede nada. O lo que sucede, podríamos decir, es sobre todo una emoción y el lenguaje que intenta captarla. Lo mismo que al poeta, también a las palabras les ocurren cosas. Dos palabras se funden en una (hierba verdeoro), o se encuentran misteriosamente otras palabras que no suelen aparecer juntas en público (luz que se enfría, sombras de amor...). De modo que en el texto sucede una emoción, y esta emoción se refleja en una serie de sucesos paralelos que tienen por protagonistas a las palabras.

Bien... pues todo esto es poesía —y buena poesía además—, pero el trabajo de un narrador de historias es diferente al del poeta.

¿No aspira el autor de un relato a expresar sus emociones o las cualidades de su experiencia interna? Pues sí. Y para este fin ¿no ha de dotarse de un lenguaje especial, más o menos alejado de los usos conversacionales? Pues también, pero una vez más habremos de estar atentos al valor de los matices.

* Como es obvio, en estas páginas estoy tomando como base una concepción más o menos tradicional de la poesía y las poéticas. Tales supuestos sólo se aplicarían de un modo parcial a otras corrientes de la poesía contemporánea (vanguardias, experimentalismo, poesía de la experiencia...), en donde prima la experimentación formal con el lenguaje, o bien se parte de un sujeto poético fuertemente ficcionalizado.

Al igual que el poeta, el autor de un relato pretende transmitir a sus lectores una visión personal sobre el mundo y las cosas. Pero a diferencia del autor lírico, este mensaje peculiar que quiere transmitir el escritor de ficciones toma la forma de un argumento. El autor de un texto narrativo elabora su experiencia mediante ese rodeo que es contar la vida de otros; se cuenta a sí mismo —diríamos— por el procedimiento de tramar una historia.

Sin duda, cualquier escritor o escritora son libres de adoptar o no una estrategia semejante. Ahora bien: desde que deciden convertir su experiencia en una historia (y no en un poema o en una estampa lírica), las reglas que habrán de observar en su trato con las palabras cobran también un perfil muy definido.

Para apreciar esa diferencia entre los usos del lenguaje, y el valor respectivo que los poetas y los narradores confieren a las palabras, nos bastará con recordar ahora el inicio de un cuento tradicional —«Hansel y Gretel»—, en la versión de los hermanos Grimm:

«En el borde de un bosque inmenso vivía un pobre leñador con su mujer y sus dos hijos: el muchacho se llamaba Hansel y la niña Gretel. Apenas tenían con qué matar el hambre, y una vez, cuando hubo una gran carestía en el país, el padre ni siquiera pudo ganar el pan de cada día. Una vez, afligido por sus pensamientos y dando vueltas en la cama, suspiró y dijo a su mujer:

—¡Qué va a ser de nosotros! Cómo podremos alimentar a nuestros pobres hijos si ni siquiera tenemos para nosotros mismos.

—¿Sabes qué? —respondió la mujer—. Mañana, muy temprano, llevaremos a los niños a lo más espeso del bosque. Allí les encenderemos un fuego, y dándoles a cada uno un pedacito de pan, marcharemos a nuestro trabajo y les dejaremos solos. Como no podrán encontrar el camino de vuelta, quedaremos libres de ellos.»

Empujados por la extrema pobreza, un padre y una madre —en el secreto de la noche— están tramando abandonar a sus hijos.

Con esta situación se abre la historia de «Hansel y Gretel». Y para que el relato se dibuje de un modo nítido en nuestra atención, los hermanos Grimm elaboran una pequeña escena. Primero nos refieren las dificultades de ese matrimonio. Luego retratan al padre dando vueltas en la cama, y sin poder dormir. Y a continuación asistimos a un breve diálogo entre los dos personajes. El marido, en efecto, manifiesta su preocupación a la esposa. Y ella, por su parte, le pinta con palabras la solución que ha encontrado. Esta es la secuencia que observamos entonces:

- los padres acompañan a sus hijos al bosque;
- les encienden una hoguera;
- les dan a cada uno un pedazo de pan;
- y desaparecen, dejándolos solos.

Por expresarlo de un modo gráfico: es como si los Hermanos Grimm hubiesen proyectado en nuestra mente los primeros planos de una película. Acabamos de presenciar una escena... Y más que leer una historia, podríamos decir que la hemos «visto».

Más adelante estudiaremos este efecto —la visibilidad—, pues en él reside uno de los valores básicos del estilo literario. Pero si ahora hago memoria del texto de Juan Ramón que leíamos hace un momento, observo que la huella que persiste en mí está formada por una serie de palabras e imágenes: «hierba verdeoro, guadaña, oro que el sol complica, sombras de amor, ramajes y nubes confundidos, retirada del invierno». En cambio estoy seguro de que si mañana tuviera que relatar el principio de «Hansel y Gretel» recordaría nítidamente una situación: unos padres, empujados por la miseria, hablan en la cama de abandonar a sus hijos en el bosque.

O lo que es igual: dudo mucho que se haya grabado en mi memoria una sola palabra del relato de los Grimm, y en cambio mañana, o pasado mañana, podría contar

con mis propias palabras el inicio de «Hansel y Gretel». Del mismo modo, no sería capaz de escribir el poema de Juan Ramón más que volviendo a utilizar las suyas, en el supuesto de que las recordase.

Juan Ramón es un poeta, mientras que los hermanos Grimm se proponen narrar una historia. En vista de ello, emplean las palabras como herramientas, y no como un fin en sí mismas. De Juan Ramón podemos decir con todo derecho que escribe muy bien, y en el caso de un autor lírico eso significa que nos admira su habilidad con el lenguaje y la belleza de su estilo. También el inicio de «Hansel y Gretel» está maravillosamente escrito. Pero esta vez, al tratarse de un relato, sé que los Grimm han cumplido su función precisamente por un efecto opuesto. Es decir: según iba leyendo esa escena inicial no he llegado a percatarme de lo bien que escriben. Me encontraba absorto en la historia; capturado por la situación de un matrimonio que planea abandonar a sus hijos.

Si los Grimm hubieran escrito mal —si su prosa hiciera aspavientos o llamase mi atención hacia el esmero del estilo— entonces es muy probable que no hubiese «entrado» en la historia de Hansel y Gretel. Pero he entrado de cabeza. Me he sumergido de lleno en la situación que dibuja el relato. Y eso se debe a que los Grimm están contándome algo (los sucesos que protagonizan dos personajes), en vez de hacerme observar las peripecias de las palabras.

EL LUGAR DEL OTRO

En líneas generales, el lector de un relato no debe darse cuenta de lo bien que escribe el autor. O lo que es lo mismo: en un texto narrativo no hay que *escribir* demasiado bien; porque en ese caso es muy probable que estemos *contando* mal.

Incluso haciéndolo de maravilla —con una plena maestría, como en el ejemplo que vamos a ver ahora—, hay demasiados inconvenientes en que el estilo de una narración juegue hasta el final la carta de la retórica. De entrada dificulta la inmersión del lector en los sucesos que se narran, y sobre todo es que resulta muy difícil que el texto no se haga cargante.

Enunciadas con esta desnudez, eso sí, mis afirmaciones pueden parecer un puro dogma. En materia de arte, tan pronto como se enuncia una ley hay que entrar de inmediato en la jurisprudencia y los matices; de manera que os copio como muestra los párrafos que abren el relato «Huerto de cruces», del escritor levantino Gabriel Miró:

«A media mañana principia a removerse el entierro de Manihuel por el camino del Calvario. Las piteras están en flor, tortas de flor amarilla y apretada como girasoles. Zumban las avispas. Cantan los gallos en los estercoleros. La máscara de la quijada de cabrón deja su risa entre las revueltas de los escarabajos.

Tras la cruz parroquial un mozo labrador de sotana corta y alpargatas nuevas. Los monacillos alzan los ciriales como follajes frescos, y el sacristán, con gafas de mal lector y cráneo moreno, calvo y español, lleva el acetre de bronce en el brazo como un cesto de fruta; en el puño, el libro de los responsorios, y de su belfo le mana el caño de un Réquiem.»

Al leer el inicio de «Hansel y Gretel» os decía que no me he enterado de lo bien escrito que estaba. Con este texto, en cambio, de lo único que me he enterado es de lo bien que escribe Gabriel Miró. Pero no me pidáis que haga un resumen... Porque igual que Larca con las púberes canéforas, sólo he entendido el «que».

No; más en serio: es verdad que admiro sin reservas esa compleja filigrana que da cuerpo a las prosas de Gabriel Miró. Pero enfocado como narración, un texto como el que acabamos de leer estaría al borde del naufragio.

Aun así, tengamos a la vista que tal vez el autor de «Huerto de cruces» no se propone *exactamente* contarle algo a sus lectores. De entrada no parece que su intención

sea esa; porque más que a los hechos que retrata en la estampa, Miró nos obliga a atender a su manera de contarlos.

El espectáculo es él mismo como escritor —su fraseo impecable, lo abundante del vocabulario, su destreza para la metáfora—; de modo que el entierro de Manihuel queda reducido a un puro pretexto para el despliegue exuberante de la prosa. Igual que en el poema de Juan Ramón, aquí el autor se interesa antes que nada por sí mismo. Lo valioso, diríamos, no es en ningún caso la propia historia. Lo que importa es la visión subjetiva de Gabriel Miró sobre esa serie de hechos, y su pericia con las palabras.

Pero con toda su destreza por delante, quizá nos desconcierte un poco que el narrador de «Huerto de cruces» no se sienta en la obligación de ser claro. Bueno... recordemos entonces que en un género como la poesía la claridad es un valor secundario; y además es legítimo que ocurra así. Del poeta esperamos profundidad, perspicacia interior, sabiduría, sutileza para las emociones, elegancia verbal y música. Más modestamente, eso también, al autor de un texto narrativo le pedimos que nos cuente algo. Por eso en un relato la claridad ni siquiera es un valor, sino una condición. Sin claridad no hay historia que valga; y la obligación de un narrador de historias es hacerse entender... a ser posible, a la primera.

Claro que en un texto como «Huerto de cruces» Miró no está contando, sino contándose. No elabora una historia. Elabora su propia visión, y el lenguaje apropiado para transmitirla. Trabaja, en definitiva, igual que lo haría un poeta, y por eso no paso a creerme que al narrador del relato le importen lo más mínimo ni Manihuel ni su entierro. Le importa rizar las palabras, y adornarse hablando de ese sacristán de cuyo bello mana el caño de un Réquiem.

Como es obvio también, este tipo de escritura encierra una opción estética enteramente aceptable. Yo mismo considero a Gabriel Miró uno de los mayores prosistas de este siglo. Pero a la vez confieso que no he leído hasta el final ninguna de sus obras. Los dos hechos suelen darse juntos, y tal como advertía el humorista Julio Camba: «cuando el público dice que un autor escribe muy bien, es que no piensa leerlo».

Parece un chiste, es verdad, y sin embargo no hay en ello ninguna contradicción flagrante. Por regla general, a la gente nos gusta leer historias. Y al menos en mi experiencia, desde que noto que el narrador de un texto se interesa por sí mismo más bien que por su historia se me hace cuesta arriba seguir leyendo. Por parte del autor —ya está dicho— siempre se trata de una opción estética.

Pero si a él no le importa su argumento ¿por qué tendría que interesarme a mí?

Por la belleza y la complejidad del estilo. Ya. Bueno... pero el caso es que el estilo me interesa durante tres o cuatro párrafos, si se trata de un cuento; y a lo largo de unas pocas páginas si estoy leyendo una novela. Más allá, necesito que el texto cuente algo.

Necesito que sean los personajes y su historia los que acaparen mi interés. Y para ello la propia escritura ha de pasar a un segundo plano y emplearse como una herramienta al servicio de la acción.

Por eso me refería hace un momento a esa escritura transparente que a menudo apreciamos en las buenas narraciones. En ellas, el narrador se dirige a nosotros, o habla para sí mismo, más bien, en un tono enteramente natural. No hace cosas extrañas con las palabras o las frases. No se interesa por la belleza de su estilo, sino por los hechos que está contando. Su voz no nos resulta demasiado distinta a las voces que oímos en una conversación normal. Y sabemos, en fin, que aquella narración es literatura, precisamente porque nos hace olvidarlo.

Con un estilo conversacional se abre un cuento de Alberto Moravia titulado «El delito perfecto». Os propongo que leamos la primera frase:

«Era más fuerte que yo: cada vez que conocía a una muchacha se la presentaba a Rigamonti, y él, regularmente, me la soplabla.»

¿No seguiríais leyendo una historia semejante? Pues observad que con la misma naturalidad arranca Raymond Carver este otro relato titulado «Cajas», y estoy seguro de que despierta un interés muy parecido:

«Mi madre ha hecho las maletas y está lista para mudarse.

Pero el domingo por la tarde, en el último minuto, telefonea y nos pide que vayamos a cenar con ella:

—El frigorífico se está descongelando —explica—. Tengo que freír el pollo antes de que se eche a perder.»

Tal como veis, en los dos textos las frases son cortitas y livianas;

y las palabras, pura calderilla. Por ningún sitio crece la hierba verdeoro, ni a los sacristanes les manan metáforas del belfo. Ni Moravia ni Carver sienten necesidad de abrir sus cuentos con una prosa especialmente «literaria». A cambio de ello, la necesidad que sí percibimos de un modo nítido (no en el autor, sino en los propios personajes) es la de contar su historia.

El personaje de Moravia tiene un auténtico problema (su compulsión a hacerse birlar las novias), y esa madre de la que nos habla el personaje de Carver tampoco parece ningún regalo. No es ya que los dos personajes nos estén contando su historia muy de verdad, como veíamos antes. Es que entendemos que necesiten contarla. Nada más leer las primeras frases nos ponemos en su lugar. Y en esto, precisamente en esto, reside en definitiva la magia de la ficción.

EL GRAN JUEGO

Llegados a este punto, tal vez convenga recordar que la propia palabra «ficción» procede del latín «*ingere*», que significa «simular». Como es natural, igual Moravia que Carver están fabulando al escribir sus relatos. Apenas toman la palabra en el texto, imaginan ser otros: un hombre que se hace birlar las novias, y otro hombre fastidiado por una madre absorbente. Quizá se encierre en cualquiera de ellos algún apunte autobiográfico. Pero de todas formas es igual: esos personajes no han existido nunca como seres reales, y la historia que supuestamente refieren a sus lectores es una pura invención del autor.

Visto desde este ángulo, no deja de resultar insólito que una persona cualquiera esté dispuesta a malgastar su tiempo en escuchar tales embustes. Después de todo ¿cómo es posible que pueda interesarnos leer una historia de la que ya sabemos de antemano que es mentira? ¿habéis pensado alguna vez por qué nos gusta leer ficciones?

La pregunta está lejos de ser ociosa. Tanto es así, que ni siquiera tiene una respuesta única. En el afán de contestarla, algunos teóricos necesitan remontarse a la propia naturaleza del hombre y colocar en ella —junto al hambre y la sexualidad— un tercer instinto que sería el instinto de juego. Contar cuentos es un modo de jugar; y en la misma dirección, el historiador Johan Huizinga sostiene que la especie humana se destaca del reino animal tanto por el conocimiento, como por el papel que desempeña el juego en nuestra vida. El hombre es «*homo sapiens*» y «*homo ludens*»; o lo que viene a ser igual, el hombre es el animal que juega: no el mono desnudo que describe la biología, sino un mono arropado por sus ficciones.

Bueno. Yo no quisiera llegar tan lejos, naturalmente. Y cuando se trata de aprender a escribir podemos mantener entre paréntesis este nivel de reflexión. ¿Por qué disfrutamos leyendo ficciones? Para hacerme una idea somera y práctica sobre el asunto me basta consultar mi propia experiencia lectora. Claro que me tengo por un lector especialmente fantasioso, y el hecho es que me emboban las historias increíbles, cuanto más imaginativas, mejor.

Antes mencionaba los *Diarios de las estrellas* de Ijon Tichy, debidos al escritor polaco Stanislaw Lem. Permittedme un minuto de recreo, y dejad que os muestre cómo empieza el relato de su «Viaje séptimo»:

«Cuando el lunes, día dos de abril, estaba cruzando el espacio por las cercanías de Betelgeuse, un meteorito, no mayor que un grano 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.»

¿Qué haría yo en un caso semejante al de Ijon Tichy? Bueno... os confieso que haría testamento. Volvería a la nave, me quitaría la escafandra, conectaría el comunicador intergaláctico y dictaría mis últimas voluntades. Eso sí: Ijon Tichy es un hombre de carácter y no se arredra ante la adversidad. Fijo que ya tiene en mente una solución más animosa. ¿Cuál?

La respuesta podéis encontrarla en el relato de ese embustero formidable que se llama Stanislaw Lem. Como es obvio, no se trata ahora de que nos embarquemos en una peripecia intergaláctica... Y en mi caso sería más difícil, porque ya os digo que no tengo madera de héroe. En cambio he acompañado al capitán Ahab en su alucinada persecución de una ballena blanca, o he bajado las escaleras de un sótano de Buenos Aires y me he sumergido en un Aleph. Estas aventuras, es cierto, las he vivido con la imaginación. Su recuerdo tiene en mí una intensidad menor (o puede que distinta sólo), al recuerdo que guardo de unos días que pasé en Venecia, mi tercer cumpleaños, la primera vez que vi el mar y otros episodios por el estilo.

Pero el Aleph y la ballena blanca, los apuros espaciales de Ijon Tichy o aquella magdalena mojada en té que tenía el efecto de un tónico sobre la memoria de Marcel Proust, todo esto forma parte de mi vida; lo he vivido de otra manera, y dando vida a esas historias en mi propia imaginación me he experimentado como si fuera otro.

Quizá de un modo más tenue (pero a veces tan involucrado como en una experiencia real), me he vivido a mí mismo en muchas otras vidas imaginarias. Y he disfrutado de mi propia vida, en definitiva, inmerso como lector en ese espacio paralelo de la literatura, donde juego a ser otro.

Al leer, jugamos a ser otros. Somos el «homo ludens» de Huizinga; y esta posibilidad de introducirse en la vida y la conciencia de otros seres se llamaba, en la alta magia, «el Gran Juego». De algún modo, la literatura es una forma profana de este "Gran Juego" que practicaban los magos. Y por eso también el escritor principiante tiene algo de aprendiz de brujo.

De manera que en todo este capítulo estoy hablando de la primera regla del Gran Juego, que estriba en la naturalidad. Como veíamos hace un momento, la magia de la ficción consiste en ubicar a sus lectores en el lugar del otro. Y este efecto raramente se obtiene por medio de un estilo artificioso (más bien lo obstaculiza), sino:

a) calculando muy bien en qué situación vamos a colocar a nuestros personajes

b) seleccionando qué acciones tuyas vamos a referirle a los lectores

y c) una vez decidido todo esto, tomando la palabra en el texto con una entonación directa y nítida; de modo que el lector pierda de vista cuanto antes que está inmerso en una situación artificial. El personaje de Moravia, el de Carver, el propio Ijon Tichy; todos se encuentran en apuros. Me basta pasar la mirada por las primeras frases de su historia... y empiezo a preguntarme qué haría yo mismo ante un problema parecido. Apenas me planteo esta pregunta, la magia ha funcionado. Ya estoy inmerso en el Gran Juego: soy un hombre que duda entre prestarse o no a los manejos de su madre, o un cosmonauta con el cohete averiado. Quizá Freud pensaría que estas dos situaciones tienen algo en común. Los psicoanalistas son muy capaces de sacarle punta a un cohete.

Y eso por no hablar del personaje de Moravia, empeñado en hacer que su amigo Rigamonti le sople las novias. Pero tampoco afirmaría que los psicoanalistas no tengan parte de razón; y adonde quiero ir a parar con esto es a que cualquier peripecia humana, dibujada con precisión, nos concierne en el fondo como lectores.

En efecto: podemos jugar a ser otros, ceder ante la magia de la literatura, porque las emociones que vemos retratadas en los personajes de ficción son iguales a las nuestras, y en sus dificultades o sus logros hallamos también un espejo de nuestra propia vida.

Naturalmente, yo nunca he subido en un cohete espacial. Pero más veces de las que me gustaría me he sentido igual que un astronauta en apuros.

Por eso atrapa mi atención el relato de Ijon Tichy. Porque me pongo en su lugar. Y en cambio, honradamente, no encuentro en mí el menor eco emocional cuando escucho decir que a un sacristán «le mana del belfo el caño de un Réquiem».

Esto último me parece una hilera de palabras rebuscadas.

Admiro si es preciso el ingenio verbal del autor. Pero nada me incita a seguir leyendo. Esos primeros párrafos de «Huerto de cruces» rebosan destreza, qué duda cabe. Y sin embargo, al menos para mí, no tienen magia. El autor me enseña palabras bonitas, como un niño que muestra sus cromos, pero yo permanezco en el lugar de siempre; en el mío. No soy alguien que asiste a un entierro, tal como el cuento requeriría. Sigo siendo yo: el hombre que ahora mismo se toma un café con un libro en las manos; y que aprecia, desde esa distancia, lo bien que describe Gabriel Miró un entierro de pueblo.

DE VIVA VOZ

A este efecto que las buenas historias propician en sus lectores podemos llamarlo «inmersión ficcional», y sin esta inmersión en la historia por parte del lector el Gran Juego de la literatura puede convertirse muy fácilmente en un espectáculo soso y sin magia.

Apenas abre el libro, el lector ha de perder de vista la taza de café que ha llevado a la mesa, la banqueta en que apoya los pies, ha de poder olvidar el runrún del frigorífico y en sólo unos minutos habrá dejado de molestarle el tictac del reloj. Ahora se encuentra sumergido en un espacio paralelo. Hoy es lunes, día dos de abril, y un meteorito acaba de perforar el blindaje de su cohete, en las cercanías de Betelgeuse. También los timones están dañados, y la nave ha perdido su capacidad de maniobra. No queda otro remedio que ponerse la escafandra, salir al espacio exterior, y estudiar el alcance de la avería.

Pero si he de creer como lector que un problema como el de Ijon Tichy tiene alguna consistencia real —si he de ponerme en el lugar de un cosmonauta en aprietos—, entonces es preciso que el personaje se dirija a mí con la misma naturalidad con que me contaría un paseo en barca por el lago de un parque público.

Si Tichy recurriera a una voz fingida para narrarme su historia sospecharía de sus intenciones. Y si llamase mi atención hacia el esmero de su estilo, comprendería de inmediato que nada grave le ha podido ocurrir al blindaje del cohete. Lo más seguro, entonces, es que diese un sorbito al café, hiciera una marca en el libro, y me fuese a calzar el frigorífico, porque el runrún me pone de los nervios.

Se ha dicho alguna vez que la mejor literatura es la conversación escrita; y un estilo conversacional es el que emplean Lem, Moravia y Carver en los ejemplos que hemos visto. El cuento de Moravia entra en el género de la comedia; el de Carver es una narración realista, y los *Diarios de las estrellas*, de Stanislaw Lem, prolongan una línea de la ciencia-ficción que tiene sus raíces en las sátiras de Swift y de Cyrano de Bergerac.

.Tan dispares como puedan serlo en su textura narrativa y en su intención tres géneros semejantes, Carver, Moravia y Lem tienen mucho cuidado en no poner de los nervios a sus lectores con un estilo literario estupendo. Lejos de ello, tan pronto como sus personajes toman la palabra, el lector reconoce ese tono próximo y directo de la buena

conversación. ¿Es lo mismo entonces hablar que escribir? ¿Consiste el buen estilo narrativo en una transcripción literal de los usos conversacionales?

Ojalá fuera así. Pero este es el momento de entrar en los matices, en los detalles, y en toda esa trastienda de pequeños recursos que dan al texto escrito una apariencia de naturalidad.

Como es obvio, al hablar de «apariencia» ya estoy anunciando lo esencial del trabajo, porque el estilo de un texto narrativo —en definitiva— ha de parecer natural, sin serlo. Dentro de una ficción, la prosa ha de sonar como un coloquio vivo... y sin embargo esto no exime al escritor de escoger con cuidado cada palabra. El autor de un relato tendrá que elaborar la plática o la historia del personaje con el mismo rigor que un poeta sus versos, aunque buscando, tal como hemos visto, un efecto distinto en la conciencia de sus lectores.

Para esta tarea, el autor o autora de ficción harán muy bien en orientarse hacia el registro cálido y directo que manejamos en la conversación normal.

Pero eso también: si grabásemos en cinta una charla cualquiera, podríamos observar que en el lenguaje coloquial nos expresamos con bastante desorden:

—dejamos muchas frases sin terminar (o las completamos con un gesto) —
contamos con la capacidad de nuestro interlocutor para sobreentender lo que decimos
—y así en general, vamos dando rodeos y rodeos hasta que perfilamos una idea.

Trasladada sin más a un texto escrito, toda esta confusión resultaría inaceptable. Más que percibir la narración como un texto deficiente, el lector ni siquiera identificaría la obra como un trabajo literario.

Salvo en relatos muy concretos, no es frecuente que el contenido de una historia requiera una transcripción más o menos fiel del lenguaje que usamos en la comunicación verbal. Su extrema vaguedad, lo abrupto de las frases, el sinfín de palabras inútiles, podrían suponer para el lector un obstáculo tan grave como el que representan por su lado los oropeles de la retórica.

En este sentido, si hiciéramos un poco de escritura-ficción, podríamos traducir a un lenguaje coloquial «puro» las frases iniciales del relato de Raymond Carver que veíamos hace un momento.

Enunciado en directo, de viva voz, es muy probable que el arranque de «Cajas» sonara más o menos así:

«Tú ya conoces a mi madre. Vamos: de oídas sólo, ya; pero es que no veas la que nos jugó el domingo... ayer no; el domingo pasado. Y además por la tarde. Serían como las siete o por ahí; y figúrate tú un domingo a las siete qué ganas que tiene uno de nada. Bueno: el caso es que mi madre se estaba mudando ese fin de semana y llevaba ni se sabe los días con las maletas hechas. Fíjate que se cambiaba de casa el lunes. Al día siguiente ¿no? Bien, pues el caso es que el domingo llama mi madre y nos dice que vayamos a cenar con ella.»

Y al igual que en los textos retóricos, lo primero que el lector percibiría en un relato semejante es una tromba de palabras. Todo este palabreo, es cierto, nos pasa desapercibido en la conversación normal. Más aún: forma parte de ella, y si alguien nos hablara *vis à vis* de una manera escueta y resumida, pensaríamos que no nos tiene confianza.

De hecho, en la comunicación oral vamos «restando» mentalmente todas esas palabras que emplea nuestro interlocutor con el único fin de connotar la confianza que nos une. Por poner un ejemplo, una expresión como «figúrate tú» no tiene un verdadero significado dentro de la conversación. Mi interlocutor no está pidiéndome con ella que me figure nada; y sólo con una intención irónica yo mismo podría contestarle:

—Me lo figuro, me lo figuro.

El sintagma «figúrate tú» es una marca con la que el interlocutor llama mi atención sobre el afecto que hay entre nosotros al verificarse ese acto de habla. Significa algo parecido a «te estoy hablando en confianza; sé que puedes ponerte en mi lugar». Y al mismo tiempo, cuando al escuchar una plática así voy contestando:

—Ya.

—Vaya.

—El domingo a las siete.

—Caray.

Todas estas palabras que intercalo no tienen más significado que mi atención al discurso de quien habla, y mi empatía con su situación.

El lenguaje coloquial, en suma, está cargado de una multitud de giros y expresiones que no tienen valor informativo. No significan nada, sino que marcan de continuo nuestro contacto con el interlocutor. Por eso las restamos mentalmente en el transcurso del diálogo. Las oímos, pero no las escuchamos. Y desde luego no respondemos a ellas, sino a los datos con auténtico significado que actúan como núcleo del intercambio verbal.

Pues bien, retomando ese juego hipotético que os proponía con el párrafo de Carver, podríamos decir que en un galimatías semejante el autor de «Cajas» elimina las vueltas y revueltas, los equívocos, las repeticiones sin sentido; y toda esa avalancha de palabras inútiles que tienen por objeto sostener el hilo del diálogo.

A la hora de poner en limpio la información que el párrafo contiene, Carver se habría quedado con lo esencial. Con el dato lacónico y conciso:

«Mi madre ha hecho las maletas y está lista para mudarse.

Però el domingo por la tarde, en el último minuto, telefonea y nos pide que vayamos a cenar con ella.»

Ciertamente, algo muy parecido a estas frases sería lo que escuchamos de verdad al oír una parrafada como la que reconstruía hace un momento.

De manera que Carver transcribe lo que escucha, no lo que oye.

O lo que viene a ser igual: prescinde del desorden y la vaguedad que acompañan al lenguaje hablado; «resta mentalmente» toda esa serie de expresiones que sólo tendrían sentido en una charla de viva voz. Pero mantiene en su escritura cuatro rasgos esenciales de la comunicación verbal:

- un vocabulario usual (comprensible a la primera para un receptor medio)
- la ausencia de adornos retóricos (destinados a llamar la atención sobre la forma del mensaje)
- el uso de frases cortas (cuya información es abarcable en un acto de atención breve)
- y el subrayado emocional de algún dato significativo, cuyo fin es obtener la empatía del receptor.

O lo que es igual: claridad, contención, síntesis... y esa preocupación por connotar desde qué estado emotivo cuenta su historial el personaje.

En efecto, este último rasgo es muy importante —y conviene desarrollarlo un poco—; porque si os fijáis bien, la madre que retrata el texto no sólo llama a su hijo «un domingo por la tarde». Lo llama, además, «en el último minuto»... Y parece evidente que un dato así representa una exageración. En realidad ni siquiera nos informa de qué momento exacto eligió la madre para llamar. Por medio de una aclaración como esta, lo que nos hace ver el personaje es cómo se sintió él mismo al recibir la llamada: la encontró inoportuna, injustificada; percibió la llamada de su madre como una intrusión.

En una charla normal, esta molestia la expresaríamos reiteradamente y de mil formas distintas:

«Tú ya conoces a mi madre. Vamos: de oídas sólo, ya; pero es que no veas la que nos jugó el domingo... ayer no; el domingo pasado. Y además por la tarde. Serían como las siete o por ahí; y figúrate tú un domingo a las siete qué ganas que tiene uno de nada...»

Todo este malestar, en cambio, Carver lo condensa en una única observación, escueta y suficiente:

«Pero el domingo por la tarde, en el último minuto, (mi madre) telefonea...»

«En el último minuto», claro está, es mucho más difícil negarse a nada. y enseguida captamos la irritación del personaje ante esa estrategia manipuladora.

Naturalmente, mi paráfrasis coloquial del relato de Carver tiene mucho de juego de laboratorio. Pero pienso que muestra con alguna claridad la relación que existe entre el lenguaje coloquial y un estilo narrativo que tenga muy en cuenta los valores de la conversación, ese aire de «conversación escrita» que reconocemos a menudo en la buena literatura.

Desde este punto de vista, al poner por escrito una historia que oímos en boca de otro nuestra tarea abarcaría tres fases:

- completar las oraciones
- ordenarlas en secuencias nítidas
- y resumir en fórmulas exactas lo que dentro de una conversación se ha expresado con sobreentendidos, ambigüedades, o laboriosos rodeos.

Se trata de contar lo que escuchamos, y no exactamente lo que oímos; lo que un personaje cualquiera *quiere decir*, más bien que lo que *dice* de hecho.

Tan sutil como pueda parecer esta distinción que indico, un trabajo del todo semejante es el que hace un periodista al transcribir las palabras de un entrevistado. Por eso las buenas entrevistas adquieren rango de literatura. y por eso también —exagerando un poco— podríamos decir que los tres últimos ejemplos que he citado tienen algo de «buena entrevista» a un personaje imaginario:

«Era más fuerte que yo: cada vez que conocía a una muchacha se la presentaba a Rigamonti, y él, regularmente, me la soplabla.»

Un problema espinoso, qué duda cabe. y una espléndida «entrevista» por parte de Moravia. Porque tal como vamos descubriendo, no es sólo que el autor haya sintetizado en veinte palabras el parlamento de un personaje. Es que tocamos al personaje mismo. Lo sentimos latir en la frase que abre su narración.

A esto me refería hace un momento cuando hablaba de darle a la escritura un tinte afectivo. Es decir: esa temperatura emocional (positiva o negativa) que siempre acompaña a una charla en directo ha de irradiar también en la página escrita. Toda la confusión y los rodeos que son propios del lenguaje oral habrán de eliminarse en la escritura, y pese a ello, el texto escrito ha de guardar aún esa impresión de «contacto» con quien emite el mensaje. Al leer lo que dice en el texto, al escucharle dentro de nosotros, hemos de percibir, como lectores, que el personaje o el narrador están «presentes».

Esta presencia de un interlocutor imaginario a través de su voz es un efecto decisivo en la escritura de un relato. Y yo casi diría que en cualquier tipo de escritura artística. En este sentido, me viene a la memoria una observación del filósofo Séneca, que en una de las cartas a su amigo Lucilio resume en estos términos la intención de su prosa:

«De una sola cosa querría convencerte: de que siento todo cuanto digo; y no solamente lo siento, sino que le tengo afecto.»

Igual que Séneca con Lucilio, también el autor de un relato ha de convencer a sus lectores de una sola cosa: de que le importa lo que dice, de que un afecto poderoso empuja al personaje o al narrador a contar la historia.

«Las palabras provocan afectos emotivos —nos recordaba Freud al principio— y constituyen el medio general de la influencia recíproca entre los hombres». Es decir: las palabras designan sucesos de la realidad, y manifiestan el estado interno del hablante; denotan situaciones —las dibujan en la mente del receptor—, y connotan la actitud emocional desde la que esos hechos son referidos.

De manera que en un texto escrito la presencia viva del emisor, su contacto, la temperatura que revista el mensaje, van a depender en gran medida del afecto. Y en este sentido, influir sobre el lector, introducirle en una historia, consistirá por parte del autor en rastrear la huella de los afectos, en subrayar —dentro de los hechos que está narrando— aquellas emociones que puedan suscitar lo antes posible la empatía del lector.

Dicho en otras palabras: la naturalidad estriba en narrar una historia como si estuviéramos contándola de viva voz. Y tal como hemos visto, sin una labor previa de ordenación y síntesis el mensaje mismo será ambiguo, confuso, y no es probable que el lector le conceda demasiado margen a un argumento lioso.

Pero al mismo tiempo —y para que esa voz que resuena en el texto sea una voz viva, para que el lector pueda sentirse tocado, involucrado por ella—, la escritura ha de transmitir en todo momento el estado de ánimo de los protagonistas de la historia (y en algunos casos el del propio narrador), la actitud emotiva que mantienen frente a los hechos descritos.

Si, ya por último, repasamos desde esta perspectiva el inicio de «Hansel y Gretel, observaremos que la voz que narra el cuento se muestra compasiva hacia los personajes que describe («un pobre leñador... apenas tenían con que matar el hambre... ni siquiera pudo ganar el pan...»). Y en el mismo sentido, tan pronto como ha retratado la situación, al narrador le falta tiempo para hacernos notar el estado de ánimo del padre:

«Una vez, afligido por sus pensamientos y dando vueltas en la cama, suspiró y dijo a su mujer:

—¡Qué va a ser de nosotros!»

Lo mismo el narrador que el personaje se muestran apenados por esa situación que inaugura la historia; y a través de la propia narración, percibimos qué resonancia emotiva cobran los hechos en ellos. El padre de Hansel y Gretel, diríamos, es un hombre afligido por la desgracia... Y en cambio la mala suerte no parece afligir a Ijon Tichy.

Frente a una situación desesperada, su actitud es del todo distinta. Ijon Tichy recurre al sarcasmo: está enfadado con su destino adverso, sí, pero también consigo mismo, y por eso se refugia en la burla. Empieza diciéndonos que el causante de su desgracia es un meteorito «no mayor que un grano de habichuela». Y cuando salga al espacio dispuesto a instalar el timón de reserva veremos que no tiene en mucho aprecio las virtudes de su carácter:

«Pero pronto me convencí de que para atornillar el timón de reserva que, previsor, llevaba conmigo, necesitaba la ayuda de otro hombre.»

En efecto: Tichy se burla de su carácter previsor (completamente inútil en este caso); y este sesgo autoirónico que percibimos en sus palabras nos lleva de inmediato a empatizar con él. Igual que Tichy, todos hemos sentido alguna vez lo inútiles que resultan la mayoría de nuestras cautelas; y que las cosas fallan —si están de fallar— por donde menos habíamos previsto.

NATURALIDAD Y ESTILO

De todo lo que he contado hasta ahora no debe deducirse que la naturalidad sea un recurso infalible. Sí me parece, en cambio, una estrategia narrativa enteramente aconsejable, y mucho más para el escritor y la escritora que empiezan.

En el mismo sentido, es verdad también que algunos autores obtienen efectos estéticos muy refinados empleando un estilo elaboradísimo, cuyo atractivo reside, precisamente, en su capacidad de sugestión verbal.

En el caso de estos autores, las historias funcionan no a pesar de la complejidad del estilo, sino precisamente por ella. Una novela como *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, es muy posible que nos desconcierte en las primeras páginas por el extremo manierismo de su escritura (algo que nunca va a ocurrirnos, por ejemplo, con Baroja o Galdós). Y aun así, si el lector se sobrepone a esa prueba de fuego inicial, va a asistir al espectáculo de una ficción fascinante cuya magia resulta inseparable de la textura de la prosa.

Valle-Inclán era posiblemente el escritor en castellano más dotado de este siglo (y por eso imitarle es un esfuerzo inútil). Como también es cierto que en cada generación literaria se dan aproximadamente dos o tres autores a los que cabe considerar superdotados verbales. Este tipo de escritor mantiene con el idioma una relación privilegiada, y cualquier cosa que escriba funciona porque sí: por el puro encanto con que coloca una palabra detrás de otra; su personalidad artística es tan fuerte, que puede permitirse no ser llano, y hasta no escribir claro, o con una «claridad» convencional.

Pero dejando a un lado estas situaciones de privilegio, 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.

No es un unguento milagroso, claro; sino una especie de solfeo no muy difícil de dominar, y con el que cada autor, después, podrá escribir la melodía que más se ajuste a sus intenciones. Eso también: desde mi propia experiencia como profesor y como artista me arriesgaría a sugerir que el mayor obstáculo para escribir con naturalidad suele ser de orden subjetivo, y no exactamente técnico.

O lo que es igual, cuando el escritor o la escritora principiantes se dicen a sí mismos: «Bien... si de verdad aspiro a escribir algo que merezca la pena, entonces vale más que empiece por expresarme de un modo llano, nítido y comprensible», este propósito, de hecho, equivale a haber renunciado al fantaseo de la genialidad. Si a fin de cuentas he de esforzarme por escribir sencillo, por que el lector me entienda a la primera, eso significa que no pertenezco a la selecta minoría de los superdotados verbales; que sólo puedo ser —después de un largo trabajo— lo que suele entenderse por un buen escritor.

Y a excepción de los genios mismos (para quienes sería un error pasajero después de todo), una renuncia así suele representar también el primer paso hacia una madurez artística verdadera.

En esta dirección —y antes de cerrar el capítulo— quisiera repasar los cuatro estilos más habituales que en el trabajo de los autores primerizos se oponen a la escritura natural. En la base de todos ellos podemos encontrar una interpretación parcial o errónea de lo que es el estilo literario, y sin embargo la adhesión a estas formas de escritura supone algunas veces un obstáculo difícil de salvar.

En efecto: a poco que el escritor principiante redacte bien, cualquiera de estos estilos puede transmitir la impresión superficial de un texto «bien escrito». En cambio redactar no es escribir; y nada impide que un texto con una redacción impecable carezca por entero de eficacia artística.

Por regla general, el escritor que empieza suele apoyar su escritura en alguno de estos cuatro registros:

- formal
- enfático
- retórico/poético
- asertivo

Todos ellos resultan valiosos como recurso ocasional dentro de un relato. Pero tomados como manera de escribir, lo más fácil es que den lugar a textos correctos, que sin embargo se hacen muy pesados en el momento de la lectura o no suscitan interés.

Detectar alguna de estas tendencias en el propio trabajo puede ser una ayuda para el escritor o la escritora que empiezan. Y por eso merece la pena que las veamos en detalle.

ESTILO FORMAL

El estilo formal es el modo de escritura que suele emplearse en los documentos administrativos, los informes técnicos, y en general en todos aquellos escritos en los que ha de marcarse dentro del texto mismo el carácter impersonal de la relación que une al emisor y al destinatario.

Esta frase que abre la sección se aproxima bastante al estilo formal, y como habréis podido observar resulta fría, sosa, puramente informativa. En estilo formal se redacta todos los días el Boletín Oficial del Estado; y desde luego es comprensible que el Ministerio de Educación, por poner un ejemplo, se dirija a nosotros en estilo formal al denegarnos una beca. Si el funcionario Luis García o la funcionaria Concha Martín nos escribieran en confianza para darnos el mismo recado, lo más probable es que les cogiéramos ojeriza y les pitasen los oídos durante varios meses.

En una circunstancia semejante, qué duda cabe de que lo propio es recibir una carta redactada en estos términos:

«En relación a su solicitud de beca para el curso 96/97 lamentamos comunicarle que dicha solicitud ha sido desestimada al no cumplir los requisitos especificados en los puntos 6 y 7 de la convocatoria publicada en el BOE con fecha 21-3- 96.»

Porque es bastante posible que si el funcionario o la funcionaria se expresasen en nombre propio, acabarían mandándonos alguna frase muy parecida a esta:

«Yo lo que no comprendo todavía es cómo gastas tiempo pidiendo una beca con esas notas birriosas, ¿de verdad has pensado que una instancia como la tuya podía dar el pego?»

Básicamente, la información es la misma en una redacción y en otra —que no, que ni hablar de la beca—; pero en la carta del Ministerio es una Institución quien toma la palabra, no un individuo, y en consecuencia el lenguaje que en ella se emplea está desprovisto de toda marca subjetiva o personal. Lo mismo ocurre (o al menos debe ocurrir) en una ponencia científica, en la retransmisión de un funeral egregio, o en el acta que levanta un notario. Ahora bien, que el narrador de una ficción se dirija a sus lectores en tono formal es un recurso que alguna vez se emplea en la literatura del siglo XIX, muy poco en la del XX, Y que por regla general lo que garantiza es un aburrimiento considerable, y un sopor resistente a siete carajillos de coñac, tirando por lo bajo.

El tono formal es una especie de pelusa que de vez en cuando le sale a la prosa; y todo artista aplicado hará muy bien en mantener sus frases aseaditas, limpias de polvo y paja, y en escribir ficciones con la menor formalidad posible. Un ejemplo de escritura narrativa en la que predomina el tono formal podrían ser estos párrafos que os propongo examinar ahora:

«Después de la excitación inicial —lógica en esa situación— nos pusimos a charlar. Al poco rato nos dimos cuenta de que nuestro encuentro no había sido casual. A pesar de que ella tenía muy claras sus intenciones, y así me lo repitió varias veces, aquella tarde nos confesamos mutuamente nuestras penas, y empezó esta relación que ha dado un vuelco a mi vida. (...)

Al cabo de dos o tres encuentros llegué a la conclusión de que ella había decidido borrar de su mente cualquier posibilidad de mantener una relación estable con un hombre. No sé qué experiencias llegó a tener, pero empecé a pensar que no me explicaba con detalle sus relaciones pasadas.»

Y tal como avisaba al introducir esta sección, lo que encontramos en unas frases como estas es una escritura muy apreciable.

Salta a la vista que la redacción es clara, las ideas y los hechos quedan expuestos con nitidez; y desde el punto de vista narrativo los párrafos encierran una virtud más, que no conviene pasar por alto: de una frase a otra van ocurriendo cosas, el vínculo que liga a los dos personajes se va transformando continuamente a medida que avanza nuestra lectura. De manera que el texto reúne los ingredientes esenciales de una buena narración. Y sin embargo falla el tono.

El tono elegido no es el adecuado; porque lo que el autor ha puesto en boca de su personaje es una especie de informe técnico, sin marcas subjetivas apenas, sin casi temperatura ni color. Lo que estas frases contienen es una especie de «mapa» bastante exacto de lo que está ocurriendo en esa pareja, sí... pero trazar un mapa no es retratar la realidad. Los mapas quedan fríos, abstractos; son herramientas útiles en la labor científica, pero no obras de arte.

Al leer estos párrafos —es cierto— sé lo que ha ocurrido entre los dos protagonistas. En cambio no lo siento ni lo imagino, porque los hechos están contados desde esa lejanía heladora y anónima que lleva aparejado el tono formal. La historia que reflejan me concierne menos, diríamos, o me concierne muy de lejos, con la misma distancia que interpone entre emisor y destinatario la carta que remite cualquier institución.

Y una vez más también: el estilo formal no es la peste negra, de modo que ocasionalmente puede emplearse como recurso dentro de un texto narrativo. No sirve, desde luego, como manera de escribir ficción (o resulta demasiado artificioso para la sensibilidad contemporánea); Y en cualquier caso es muy recomendable utilizado en dosis pequeñas; de vez en cuando y sin abusar.

ESTILO ENFÁTICO

Por oposición al estilo formal, podríamos decir que el estilo enfático lleva consigo una cercanía excesiva entre el autor y sus lectores, lo que no siempre equivale a un buen acercamiento. El autor enfático —digámoslo así— más que contar las cosas se las grita al lector en el oído; narra su historia a voces.

Claro: aquí convendría hacer una advertencia, porque es verdad que la escritura enfática, hiperbólica, exagerada, suele corresponder con una fase iba a decir que necesaria —lo digo— en el aprendizaje de muchos buenos escritores. Para escribir de un modo enfático, es cierto, hace falta riqueza de vocabulario, ingenio verbal, buenas dosis de inventiva, y cuando un autor dispone de estos recursos qué duda cabe de que su trabajo promete. Ahora bien, el riesgo estriba siempre en contentarse con sólo eso, en no llegar más allá. y se trata de un riesgo tangible, porque a través del estilo enfático, caricaturesco, continuamente exagerado, es posible obtener un tipo de relato «resultón», que encanta a los amigos e incluso puede depararle a su autor el reconocimiento en algún certamen literario.

Si se hace bien, si el autor tiene aptitudes después de todo, resulta muy plausible que el estilo hiperbólico «cuele». Y cuando cuela puede ocasionar un verdadero percance, porque entonces es fácil que dé lugar a una escritura plana y autocomplaciente.

Dicho de otra manera: el peligro del estilo enfático consiste en que a través de él se pueden conseguir trabajos convincentes; y en cambio es una técnica muy válida, a condición de que se use de un modo ocasional. Tomada como estilo, como rutina expresiva, la escritura hiperbólica se transforma en un obstáculo para el aprendizaje, precisamente porque favorece el espejismo de que uno escribe de maravilla.

¿A qué me refiero, más en concreto, cuando hablo ahora de escritura enfática? Vamos a verlo mediante un ejemplo. Imaginad que estamos escribiendo un relato de intriga. Pues bien: si en algún tramo de la acción el protagonista escucha un grito, hay una alta probabilidad de que el escritor experimentado se lo cuente a sus lectores mediante una frase como esta:

«Entonces oyó un grito.»

Al escritor principiante, en cambio, es bastante probable que ese grito se le quede corto, escueto, y entonces quiera darle volumen y rotundidad, con una frase de más calibre:

«En ese instante, un alarido estremecedor le desgarró los tímpanos.»

Si lo pensamos detenidamente, la primera frase es la descripción de un suceso, y la segunda, su caricatura. En ella, el hecho de oír un grito está exagerado hasta un extremo cómico, lo que empañaría la clase de atmósfera que ha de prevalecer en un relato de misterio. Como veíamos en la introducción, la retórica clásica incluía en las virtudes del buen estilo la de adecuarse a su asunto. Y en esta línea, uno de los problemas de la escritura enfática es que le impide al escritor principiante desarrollar el tacto para el tono, e instaura a rutina de someter a un mismo tratamiento —caricaturesco, esperpéntico, tremendista— cualquier tipo de historia.

Al escribir de un modo enfático es cierto que el autor se escucha en el texto «alto y claro» —y la prosa adquiere un relieve descalabrante—, pero estos recursos de choque no deben confundirse con una genuina eficacia expresiva. Por decirlo en pocas palabras: el énfasis satura, le prueba la paciencia al lector, y representa un riesgo considerable para la verosimilitud de un argumento.

Un ejemplo muy conocido sobre los perjuicios de la escritura enfática podemos encontrarlo en las primeras obras del escritor norteamericano H. P. Lovecraft, todo un clásico ya de los cuentos de miedo. Dotado de una portentosa imaginación mítica, a Lovecraft le debemos, sin duda, algunos de los relatos más cautivadores que se han escrito en este siglo... Y vale la pena que nos detengamos en su caso, porque a esta escritura fascinante sólo llegó en la madurez. Sus textos de aprendizaje, en cambio, acusan el lastre de una retórica ampulosa, y un estilo saturado de énfasis que a menudo empuja la narración hasta el borde de lo ingenuo.

Os transcribo una pequeña muestra, tomada de su novela *Viajes al otro mundo*:

«Sin aliento estaba Carter, cuando le arrastraron al interior de la caverna del precipicio y le condujeron a través de intrincados laberintos. Al principio trató de zafarse instintivamente, pero sus captores le pellizcaron ferozmente para impedirselo. No cambiaron entre sí un solo sonido, y aun sus alas membranosas se movían en silencio. Eran espantosamente fríos, húmedos y resbaladizos, y sus zarpas le manoseaban de manera repugnante.

Poco después se dejaron caer a través de un abismo inconcebible en un torbellino vertiginoso de aire húmedo y sepulcral, y Carter sintió que se precipitaba en un vórtice final

de locura ululante y demoníaca. Gritaba y gritaba desesperadamente, y cada vez que lo hacía las pinzas de aquellas bestias le pellizcaban con más sutileza.»

Sería opinable —no lo pierdo de vista— si esta escritura atronadora que emplea Lovecraft no resulta adecuada en último término a sus visiones de pesadilla. Aun así, parece claro que el texto no gana gran cosa con ese constante subrayado enfático que representan los adverbios, y también juraría que con una adjetivación menos gesticulante ya nos habíamos arreglado.

De hecho, son estos mismos excesos verbales del autor de *Los mitos de Cthulhu* los que reproduce el escritor catalán Juan Perucho —como parodia y homenaje— en un cuento que lleva por título «Con la técnica de Lovecraft»:

«El tiempo se acumulaba en el cerebro y en la sangre, en pliegues suavísimos y turbadores en los que aparecía la claridad solar. Había costras y una materia rugosa, surcada por grietas de dirección dubitativa, que parecía calcinada por un contacto satánico o sordamente enfurecido. O bien una superficie enharinada con polvos de arroz, bajo la cual palpitaban, vívidas y sensibles, amplias llagas purulentas, como bocas martirizadas y ocultas, como flores monstruosas y sonámbulas que, de pronto, se hinchasen y creciesen, estirando su íntima estructura hacia formas propias de un delirio febril.»

Puro Lovecraft, tal como veis. Y al igual que Juan Perucho, no me importa confesaros mi devoción sin reservas hacia «el solitario de Providence», con su estilo hiperbólico y todo. Junto a J. R. Tolkien, Lovecraft supo rescatar para la ficción contemporánea el aliento fecundo de la inspiración mítica; y sus relatos de madurez («*El que susurra en la oscuridad*», «*La sombra sobre Innsmouth*»...) son auténticas obras maestras de la literatura fantástica. La exageración, el énfasis, los excesos verbales y de todo tipo, dejan en cambio en sus primeros cuentos un aire *amateur*, que perjudica considerablemente su intención expresiva. Si he de decirlo todo, Lovecraft nunca eliminó por completo el furor de sus hipérboles. Pero aprendió a contenerse, eso sí, igual que un viajero libertino en un vagón lleno de monjas.

Como es natural, a esta contención se va llegando poco a poco.

El propio Lovecraft tardó en conseguirla, y hasta entonces resulta muy común que el escritor o la escritora que empiezan recurran al estilo enfático para poner de relieve una impresión o una idea. Así podemos observar en este párrafo que transcribo ahora, obtenido también en las prácticas de los talleres:

«Intentaré, si puedo, arreglar mi habitación, que huele a podredumbre. Las sábanas tienen un tacto viscoso, viscosidad repulsiva de lagarto. Al pasar las manos por el cabezal de madera intentando atrapar su frescor, rezuma una baba que me sacude. Mi cuerpo exuda miasmas de agua estancada. Siento asco, y no puedo controlar el vómito que se esparce por el piso. Líquido rosa de mi interior, incontenible, pringoso.»

Pocas dudas nos habrán quedado sobre la impresión que domina al protagonista de estas frases... Y sin embargo el efecto estilístico resulta abrumador. Se trata, es verdad, de un párrafo bien escrito. Pero el asco lo invade todo: la habitación, los objetos que contiene, las sensaciones y las reacciones del personaje. La impresión de lo repulsivo queda tan enfatizada en la prosa, que enseguida satura al lector y está rozando de un modo peligroso el límite de su credulidad.

Otras veces, en cambio, el énfasis es menos llamativo, y se trataría tan sólo de mover dos rayitas el dial del estilo y bajarle un poco el volumen. Esto es lo que sucede en las frases que os muestro a continuación:

«Era imposible explicarle; me había convertido en una herramienta fatal destinada a darle muerte. Escribí una nota que dejé junto a su almohada y me fui de su lado totalmente

perdida, aturdida, sin rumbo y sin destino. (...) Tomé el primer tren que salió de la estación. Durante un tiempo vagué de un lugar a otro, pero todo era en vano. Marina, la serpiente, se revolvía dentro de mí y me pedía regresar a la sombra de la higuera, a la aridez, a las piedras acres y moradas, al calor electrizante, a la soledad; quería salir a la luz cegadora de aquel desierto impío.»

Una vez más, la calidad de la escritura salta a la vista; y pese a ello ¿no os parece que el texto ganaría en eficacia con rebajarle un poco la intensidad?

En el espacio de unas pocas líneas, la redacción acumula elementos como «imposible, fatal, muerte, totalmente perdida, aturdida, sin rumbo, sin destino, vagar, todo era en vano, revolverse, aridez, calor electrizante, luz cegadora, desierto impío...» Y una acumulación así —lo tengo presente también— quizá podría emplearse como traca final en un relato breve. Sin embargo resulta arriesgado que ese sea el tono habitual de un narrador, porque a la larga nos va a impedir jugar con el crescendo de la historia y dar auténtico realce a los momentos críticos.

Si todo está realzado y exagerado dentro de la narración —si la intensidad del estilo convierte cada párrafo en un pequeño terremoto—, entonces la historia no le deja al lector un instante de sosiego y su avance se percibe como un colapso continuo.

Hay, sí, una escritura muy correcta en este último ejemplo que hemos visto. Pero si tomamos al pie de la letra las afirmaciones del narrador ¿qué más podría ocurrirle al personaje protagonista? ¿hacia qué punto de tensión podría evolucionar la trama? Es tanto, y tan importante, y tan terrible, lo que el relato acaba de describir, que casi en cada frase ya estaría compendiado un destino humano completo. La alternativa, claro, es que tomemos con ciertas reservas las palabras del narrador, pero entonces ese matiz de fingimiento que hemos percibido en su voz va a dañar de un modo irreparable nuestra empatía hacia la historia.

Quizá yo mismo estoy exagerando un poco —no diría que no—; y también por eso os hablaba al principio sobre el falso atractivo de la escritura enfática. De momento resulta vistosa, pero satura en unas pocas líneas; y sobre todo —sobre todo—, es que acaba entorpeciendo el avance natural de la trama, con una sombra de irrealidad.

Si exceptuamos los cuentos muy breves, en cualquier otro tipo de narración la intensidad es una impresión de conjunto (no un efecto que haya de percibirse en cada frase), y de ahí que al contar una historia la exageración nunca deba ser continua y ni siquiera muy frecuente. Conviene mantener a raya los adjetivos que apedrean al lector, los verbos que lo agarran por las solapas, los adverbios que hacen aspavientos en mitad de los párrafos, y así en general toda esa orquestación trompetera que sólo sirve para aturdir.

En este sentido, la intensidad del texto habrá que construirla sirviéndose más bien de los contrastes: secuencias tensas y secuencias distendidas, párrafos tranquilos y párrafos cargados, frases rotundas y frases de transición. Son el cuento o la novela, tomados como un todo, los que finalmente han de inducir en el lector la impresión de haber asistido a una historia excepcional.

El énfasis, en cambio, es una especie de estado de excepción continuo que se impone a la prosa, y que resulta tan poco llevadero como cualquier estado de excepción.

ESTILO RETÓRICO/POÉTICO

Sobre las muchas desventajas de la escritura retórica y poética hemos hablado extensamente en las primeras secciones de este capítulo, y estaría de más insistir. Aun así, parece claro que sin poesía, sin retórica, sin un poco de exageración incluso, cualquier texto literario quedaría condenado a un estilo flojo y municipal, que afectaría seriamente a su vigor expresivo.

Como hemos ido viendo, todo es cuestión de grados. Es verdad que un recurso como el lirismo puede potenciar la eficacia de una narración. Y en cambio se convierte en un estorbo cuando usurpa el protagonismo del texto. ¿Cómo encontrar entonces ese punto de equilibrio? ¿Hay que adoptar acaso la escritura natural como una especie de plantilla correctora mientras dure el proceso de aprendizaje?

¡Hombre!... reconozco que he usado una imagen un poco ortopédica; pero en esta línea —y tal como yo lo veo— es mucho lo que depende de que el escritor y la escritora que empiezan no se encierren en una única manera de escribir y tiendan a identificarla de un modo prematuro, como la suya propia. Qué clase de escritura es la nuestra, en qué tipo de estilo y de sensibilidad vamos a sentirnos cómodos, es algo que tarda en saberse. Algunos autores, es cierto, muestran desde sus primeras obras una manera personalísima de hacer. Otros terminan por encontrarla después de muchos rodeos, y también se da el caso de los escritores «sin estilo», que en cada nuevo libro ensayan una vía diferente.

Estar abierto a la experimentación representa en este sentido una actitud imprescindible para el escritor principiante, y estoy por decir que es la garantía de una pasión artística genuina. Naturalmente, nada de esto se consigue sin una difícil batalla interior, porque en todo escritor que se precie hay también un cabezón incorregible, y uno cambiaría de nombre, de país, de casa, de pareja, antes que de manera de escribir.

Sin embargo hay que hacerla algunas veces. Y es frecuente incluso que cuando uno encuentra en sus adentros al «escritor de su vida» no se parezca ni mucho ni poco a la imagen que se había forjado. Resulta muy posible que un aspirante a poeta rompa en humorista, o que un aprendiz de novelista sesudo termine siendo un espléndido autor de literatura infantil. La musa es muy veleta —contad con ello—, y no siempre el tipo de literatura que uno prefiere coincide con aquella para la que tiene verdaderas dotes. Por eso importa probar. Y experimentar. Y mantenerse muy alerta, sobre todo, ante la clase de escritura que nos resulte más grata, más cómoda y más fecunda. Eso también: conviene no perder de vista que hay una frontera demasiado sutil entre la fe en sí mismo que todo artista necesita para llevar adelante su obra, y el puro empecinamiento.

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.

En el mismo sentido, no es ningún secreto que los grandes escritores llegaron a serlo porque fueron capaces de soltar lastre. Y me refiero a lastres de todo tipo: vicios retóricos, caprichos personales, idearios estéticos y entrañables manías. Lo saludable es la evolución, en el arte y yo diría que en todo. A menudo, es cierto, tenemos la impresión de que los artistas que admiramos nunca necesitaron corregirse, cambiar de rumbo, bajarse de la moto, o como queramos llamarlo. Y sin embargo es una impresión falsa.

Hace un momento os ponía el ejemplo de Lovecraft. Pero incluso un escritor de la talla de Borges tuvo que ir elaborando su estilo inconfundible a fuerza de renunciaciones y correcciones. El propio Borges experimentó durante mucho tiempo, y cambió, y aprendió... Porque sus textos primerizos —dicho sea con perdón— resultan más bien espesos. Son líricos, retóricos, sumamente artificiales, y en definitiva: muy cargantitos. Por si quedase alguna duda, os copio un ejemplo de una de sus obras de juventud —El tamaño de mi esperanza—, un libro de aprendizaje que el Borges maduro se negaría a reimprimir:

«Hace ya más de medio siglo que un paisano porteño, jinete de un caballo color de aurora y como engrandecido por el brillo de su apero chapiao, se apeó contra una de las toscas del bajo y vio salir de las leoninas aguas (la adjetivación es tuya, Lugones) a un oscuro jinete llamado solamente Anastasio el Pollo, y que fue tal vez su vecino en el antiyer de ese ayer. Se abrazaron entrambos y el overo rosao del uno se rascó una oreja en la clin del pingo del otro, gesto que fue la selladura y reflejo del abrazo de sus patrones. Los cuales se sentaron en el pasto, al amor del cielo y del río y conversaron sueltamente y el gaucho que salió de las aguas dijo un cuento maravilloso.»

Como podéis ver, aparte del vocabulario y la ortografía criollistas —respetables del todo—, el texto acusa tal densidad retórica (metáforas, metonimias, alusiones de corte culterano, giros arcaizantes), que la prosa se convierte en una auténtica aljamía... o lo que viene a ser igual: en un jeroglífico para el desventurado lector.

Este, naturalmente, no es el Borges que todos conocemos. Es un Borges extremado, diríamos. Y fue al abandonar esta escritura gongorina cuando pudo ir construyendo poco a poco su estilo limpio, nítido, de un conceptismo sobrio y elegante. Os recuerdo, a manera de ejemplo, el inicio de su relato «Emma Zunz»:

«El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego le inquietó la letra desconocida. Nueve o diez líneas borroneadas querían colmar la hoja; Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagé.»

Entre los dos ejemplos que acabamos de ver hay una distancia de veintitrés años. En el primero de ellos asistimos a la escritura de un aficionado genial. En el segundo, vemos trabajar a un maestro.

En el espacio de dos décadas, Borges va prescindiendo de la sintaxis laboriosa, la metáfora puramente decorativa, el vocabulario extrañador; o por lo menos contiene esas tendencias, hasta dejadas en un punto muy razonable. No perdió el gusto por las alusiones pedantes (el saludo de las caballerías, en el primer ejemplo, es una escena con numerosos antecedentes clásicos); ni tampoco —afortunadamente esta vez— la atmósfera épica en que acierta a envolver buena parte de sus ficciones.

Tal como os digo, lo que aquí nos importa después de todo es que también Borges aprendiera. No es ningún desdoro apearse del caballo color de aurora de la retórica. Y parece sensato no mojar la pluma más de la cuenta en las leoninas aguas de la poesía. En vista de su ejemplo, que uno detecte en su escritura estas tendencias pintorescas tampoco resulta demasiado alarmante.

Más bien al contrario: son un indicio de pedigrí, y es casi seguro que debajo de ellas hay un escritor o una escritora de verdad. Borges cambió de estilo para ser Borges; y de no haberse convertido en otro tampoco habría llegado a ser él mismo, con sus tigres, sus rosas, sus espejos, sus laberintos y sus galimatías.

ESTILO ASERTIVO

Pero dejando atrás el universo mágico de Borges, os propongo examinar ahora un último estilo yo diría que errado, y bastante frecuente también en el trabajo de los escritores que empiezan. Podemos referirnos a él como «estilo asertivo». El adjetivo deriva del verbo «aseverar», y describe ese tipo de escritura que se apoya casi continuamente en la afirmación.

Sobra añadir que el estilo asertivo representa un obstáculo para la naturalidad de cualquier prosa artística... Porque está claro que las personas no solemos hablar así, mediante escuetas afirmaciones, salvo en los días muy/muy torcidos.

Al igual que ocurría con el registro formal, el estilo asertivo —la aseveración desnuda y continua— resulta apropiado para un informe técnico, una noticia del periódico, o cualquier otro texto, en suma, en donde prime el valor informativo, prescindiendo del todo de la subjetividad y las emociones del emisor.

La afirmación, en efecto, podríamos decir que es el modo natural de exponer algo; la vía más directa para transmitirle una serie de datos al receptor de nuestro mensaje.

En este sentido —y si se trata de una persona juiciosa—, es probable que el gerente o la gerente de una gran compañía se expresen en estilo asertivo ante la junta de accionistas, más o menos en estos términos:

«Los beneficios netos de la empresa han aumentado en un 8,2 por ciento en relación con el año anterior, y el índice de incremento interanual previsto para el mes de junio se sitúa en un 9,7.»

No obstante, si el gerente o la gerente desean cambiar de trabajo y dedicarse a la literatura, entonces harán muy bien en matizar sus afirmaciones, e introducir en ellas un sesgo personal:

«Los beneficios netos de nuestra empresa cabría decir que han aumentado alrededor de un 8 por ciento en relación con el año anterior; y el índice de incremento interanual previsto para el mes de junio, si las cosas no se tuercen a última hora, podría situarse un poco por encima del 9 por ciento. Y digo «podría»; porque estas previsiones yo no me atrevo a hacerlas así como así.»

Con esta versión, el directivo o la directiva habrán dado un paso importante hacia un estilo más eficaz. Y eso también: estarán un poco más cerca de dedicarse a la literatura sólo.

Pero fuera de bromas, venga: ¿se puede acaso contar una historia sin afirmar a cada poco que el protagonista es de esta forma o de esta otra, y que hace o deja de hacer esto o aquello?

Pues así en principio todo indica que no. Contar es enunciar una serie de hechos o acciones, y la afirmación es el modo más normal de enunciar algo. El problema reside, a fin de cuentas, en esa escritura puramente afirmativa que tanto abunda en el trabajo de los escritores primerizos, nítida muchas veces, sí, pero casi siempre un poco envarada.

Vamos a verlo mediante un ejemplo. Observad el avance de este párrafo, obtenido también en un ejercicio de los talleres:

«El mechero escupió una luz azul y amarilla y el cigarrillo comenzó a desvanecerse en una ascendente y fina capa de humo grisáceo. Tras la primera calada me dejé arrastrar por el efímero deleite del sabor amargo de la nicotina y recordé aquella sensación de mareo vertiginoso en espiral que me había producido mi primer pitillo (...) Recorrí con la vista la habitación. Las cosas permanecían en esa eterna mudez que produce miedo. Todo estaba estática y estéticamente preparado: las patas de la silla milimétricamente separadas de las juntas de las baldosas, la sogá a un metro sesenta del asiento, las cortinas echadas, el ánimo vencido.»

A punto de cerrar esta primera parte dedicada a la naturalidad, seguro que ya estáis en condiciones de examinar el párrafo con un criterio firme. En efecto: el episodio es bueno, tiene atractivo y vigor, y aun así falla el tono. Igual que ocurría en el texto de Lovecraft, los adjetivos y los adverbios le añaden a la narración un énfasis verbal innecesario.

Pero con esto por delante, observad también que el narrador de la escena hace una especie de «exposición de hechos». Enuncia, diríamos, una sucesión de pequeñas situaciones. Sobra añadir que las enuncia bien, correctamente, y en cambio yo diría que en esa voz que nos habla en el texto percibimos aún una excesiva rigidez.

Puesto a contar su historia, el narrador va afirmando una serie de hechos, y los afirma sin vacilación alguna, sin apenas matices.

No hay dudas en su voz, ni reticencias, ni una secreta ironía, ni una franca amargura. Ni siquiera escuchamos una voz, podríamos decir, sino una enunciación impersonal, casi mecánica. Por expresarlo de algún modo: el narrador no transmite a sus lectores la conciencia viva de estar contando algo.

En los usos no-artísticos del lenguaje, sí, basta con que la prosa sea precisa, descriptiva, y la enunciación puramente funcional.

En un texto artístico, en cambio, es muy recomendable que la propia enunciación — el hecho de narrar la historia— sea algo vivo, activo, algo que ocurre ante los ojos de los lectores.

A este efecto —decisivo del todo en eso que llamamos la «magia» de lo literario— se opone frontalmente el estilo asertivo, expositivo; la escritura que avanza como una pura enunciación de hechos. Pero me estoy precipitando, lo sé. Como también soy muy consciente de que esta línea de trabajo que ahora os indico es raro que se capte a la primera (ni a la segunda; a mí me costó mucho aunque nunca he presumido de rápido), de modo que pasamos a un ejemplo, a ver si las cosas se aclaran.

Veréis: en las antípodas del estilo asertivo, observad el trabajo de J. D. Salinger en este párrafo que voy a transcribir, perteneciente a su relato «El periodo azul de Daumier-Smith»:

«Mi padre y mi madre se divorciaron durante el invierno de 1928, cuando yo tenía ocho años, y mi madre se casó con Bobby Agadgianian a fines de esa primavera. Un año más tarde, en el desastre de Wall Street, Bobby perdió todo lo que tenían él y mamá, excepto, **al parecer**, una varita mágica. De todos modos, **prácticamente** de la noche a la mañana, Bobby se transformó de ex agente de Bolsa y vividor incapacitado en un tasador vivaz, si bien **algo** falto de conocimientos, de una sociedad norteamericana de galerías y museos de arte independiente. Unas semanas más tarde, a principios de 1930, nuestro terceto **un poco** heterogéneo se trasladó de Nueva York a París, más conveniente para el nuevo trabajo de Bobby. Yo tenía a los diez años un carácter frío, **por no decir** glacial, y tomé la gran mudanza, **por lo que recuerdo**, sin ninguna clase de traumas. La mudanza de vuelta a Nueva York, nueve años después, a los tres meses de la muerte de mi madre, fue lo que me alteró, y de un modo terrible.»

Como podéis ver, he marcado en negrita algunos elementos del párrafo. ¿Con qué objetivo? Bueno... si nos fijamos bien, a través de estas palabras marcadas, el protagonista va matizando sus afirmaciones. Decir que un personaje se transforma de la noche a la mañana supondría una aserción rotunda. En cambio, decir que se transforma *prácticamente* de la noche a la mañana, no sólo resulta mucho más verosímil (¿conocéis a alguien que haya cambiado en un suspiro?) sino que indica muchas más cosas por parte del narrador.

Indica, sobre todo, que esa voz que se dirige a nosotros en el texto es muy consciente del hecho mismo de estar hablando; que de algún modo va calculando lo que dice (corrigiéndose sobre la marcha, por expresarlo así); que el personaje se mantiene, en definitiva, en una cierta relación hacia su propio discurso. Abundando todavía más, podríamos decir que el propio narrador no suscribe al cien por cien algunas de sus afirmaciones; que a la vez que cuenta su historia, dialoga con ella y consigo mismo. Por eso, diríamos, no se atreve del todo a afirmar, a aseverar nada, sino que cada afirmación va matizada por una partícula que le quita hierro y rotundidad.

Estos elementos se llaman «modalizadores», y su función dentro de un texto escrito consiste justamente en restar peso a los enunciados rotundos. «Tal vez», «casi», «quizá», «algunas veces», «en cierto modo», «algo», «un poco», «en parte», «podría ser», «hasta donde yo sé...» son algunos de los modalizadores más frecuentes; y la diferencia entre las dos frases que veíamos al principio estriba en el uso o la omisión de este tipo de elementos.

Pero observad también que además de los modalizadores hay algo que elimina del texto de Salinger el latazo del estilo asertivo.

En efecto: dentro del párrafo, casi todas las afirmaciones quedan enseguida compensadas por la duda o las reservas, puestas un poco en entredicho.

Según afirma el personaje narrador, Bobby perdió todo lo que tenían él y su madre... excepto, al parecer, una varita mágica.

Igualmente, Bobby se transformó después en un tasador vivaz... si bien algo falto de conocimientos. Los tres formaban un terceto heterogéneo... aunque no del todo. Y es verdad que su carácter frío le permitió al protagonista afrontar la mudanza sin traumas de ningún tipo... pero sólo hasta donde él recuerda.

Si nos fijamos bien, casi todas las afirmaciones del narrador tienen de inmediato un contrapunto irónico. Sin él, es muy probable que el texto se percibiera rígido, envarado: una pura exposición de hechos. Y en cambio la narración de Salinger rebosa frescura y espontaneidad, en la medida en que el propio personaje dice algo y se desdice en parte; hace una afirmación, y acto seguido se burla un poco de ella.

No es sólo ya que el narrador sea consciente de estar contando su historia y así lo marque en el relato «<al parecer», «por no decir», «por lo que recuerdo...»); es que la propia narración que ahora lleva a cabo el personaje es algo vivo, activo: algo que está ocurriendo en presencia del lector, y que por eso mismo le complica en el cuento.

Perdonadme si resulto pelma, pero es que hay algo decisivo (o a mí me lo parece al menos) en este efecto que acabo de describir. Es decir: en la misma medida en que el personaje narrador dialoga consigo mismo (dice y se desdice, afirma y matiza su afirmación), en la misma medida —insisto— la propia narración estará proponiéndole un diálogo vivo e interesante a sus posibles lectores.

Si por el contrario el narrador no dialoga con su historia, si se limita a afirmar una y otra vez que ocurrió esto, y luego aquello, y luego aquello otro, una de dos: o estamos ante un relato "de género" —y no precisamente bueno—, o ante uno de esos escritores monologantes, con los que resulta más que aconsejable echar merienda.

En el mismo sentido, me viene ahora a la memoria una observación extraordinaria contenida en un relato de Flaubert. Se trata de un ejemplo que vale la pena, y por eso os propongo que nos detengamos un momento en él. Veréis: el cuento del que os hablo se titula «Un alma simple», y narra la historia de una criada de pueblo llamada Felicidad, muy bondadosa aunque sin muchas luces. La historia está contada en tercera persona, por uno de esos narradores minuciosos y fotográficos que tanto le gustaban al autor de *Madame Bovary*. No obstante, al iniciarse la segunda parte del relato el narrador se desmelenaba, y refiriéndose a Felicidad —la protagonista— abre el episodio con una frase como esta:

«Había tenido, como cualquier otra, su historia de amor.»

Pura magia, ya lo estáis viendo; y aparte os aconsejo que os detengáis a saborear la frase, porque un escritor menos experto seguramente habría despachado ese inicio con una mera afirmación:

«Unos años atrás, Felicidad había tenido una historia de amor.»

Y se trataría de una frase correcta, cómo no, pero puramente enunciativa, informativa. Con una frase de este tipo, queda claro que el narrador lleva a cabo su tarea de un modo mecánico, y mantiene una relación completamente opaca hacia el hecho de estar contando su historia.

No dejéis de comparar las dos frases. En una y en otra, la información es exactamente la misma. Cambia, sin embargo, el modo de transmitirla a los lectores. La frase que yo he elaborado es una afirmación sin más. A través de ella el lector obtiene un dato, pero esas palabras no nos asoman al mismo tiempo a la conciencia viva, activa, de un narrador. Se limitan a afirmar un hecho. Si me apuráis un poco, la frase no desentonaría en un informe policial, o en el de un perito de una compañía de seguros. Por eso no es buena literatura; o podríamos considerarla, todo lo más, una escritura literaria un poco indigente.

Pero observad en cambio la frase que ha elaborado Flaubert: «Había tenido, como cualquier otra, su historia de amor».

También en ella hay una afirmación, es cierto, pero se trata de una afirmación matizada, modalizada; y esta función modal la desempeña aquí el sintagma «como cualquier otra». Felicidad había tenido, como cualquier otra, su historia de amor.

Tal como veis, estamos ya muy/muy lejos de una pura afirmación indiferente. Desde luego que ni un perito de seguros ni un inspector de policía le hubiesen dado a la frase una inflexión parecida. ¿A quién se le ocurriría añadir ese matiz que representa el modalizador «como cualquier otra»?

En efecto: sólo a la propia Felicidad. «Soy una criada de pueblo y una alma inocente —la oímos decir—, pero he tenido, como cualquier otra, mi historia de amor».

Y fijaos que el cuento, lo he dicho antes, está relatado en tercera persona por un narrador bastante seco y objetivo. Al iniciarse la segunda parte, en cambio, el narrador va a contarnos la vida sentimental de su personaje... y lo primero que hace entonces es ponerse a dialogar con él, empaparse de sus sentimientos, permitirle que se asome a su propia voz.

«Había tenido, como cualquier otra, su historia de amor.»

Hay dos voces dialogando en la frase: la del narrador, la de Felicidad; y hay un dato, sí —como lo habría en una afirmación desnuda—; pero en ese matiz que añade el modalizador percibimos también la emoción de un personaje. Un personaje quizá acostumbrado al menosprecio de los otros; a sentirse, secretamente casi, menos «buena» que las demás.

Contándonos su vida, el protagonista del cuento de Salinger dialoga consigo mismo. Va a decir algo pero al final lo dice a medias; hace una afirmación, y enseguida le añade un matiz irónico. Igualmente, al contar la vida de Felicidad el narrador de Flaubert entra en diálogo con ella; le permite, diríamos, que vaya matizando por lo bajini el avance de su narración.

Como podéis imaginar, habría mil ejemplos en el mismo sentido. Una mezcla brillante entre afirmaciones rotundísimas (tan rotundas que no aspiran a ser creídas y por eso pierden su valor de afirmación), uso estratégico de modalizadores y diálogo interno en la voz del personaje es la que vamos a encontrar también en este párrafo de mi admirado Henry Miller, perteneciente a su relato «Tercer o cuarto día de primavera». Os recomiendo no perdérsola:

«La casa en que pasé los años más importantes de mi vida sólo tenía tres habitaciones. Una era la habitación en que murió mi abuelo. En el funeral, la pena de mi madre fue tan violenta que casi sacó a mi abuelo del ataúd. Tenía un aspecto ridículo, mi abuelo muerto, llorando con las lágrimas de su hija. Era como si llorara sobre su propio funeral.

En otra habitación mi tía dio a luz un par de gemelos. Cuando oí «gemelos», siendo ella tan flaca e infecunda, me dije: ¿por qué gemelos? ¿por qué no trillizos? ¿por qué no cuatrillizos? ¿por qué pararse? Ella era tan flaca y huesuda y la habitación era tan pequeña (con paredes verdes y un sucio lavabo de hierro en el rincón). Sin embargo, era la única habitación de la casa que podía producir gemelos... o trillizos o asnos.»

Y el mismo recurso —diálogo interno en la voz del personaje protagonista— es el que emplea continuamente el escritor norteamericano Philip Roth en su novela *El lamento de Portnoy*. Observad este párrafo, en el que Portnoy relata sus primeras aprensiones onanistas:

«Fue al final de mi primer año de escuela media —y primer año de masturbación— cuando descubrí en un costado del pene, justo donde comienza el glande, una manchita pálida que ha sido diagnosticada después como una peca. Cáncer. Yo me había producido a mí mismo cáncer. Todo aquel frotar y estirar de mi propia carne, toda aquella fricción, me había producido una enfermedad incurable. ¡y aún no había cumplido los catorce años!

<¡No! —sollozaba— ¡No quiero morir! Por favor... ¡no!» Pero luego, como de todas formas no tardaría en ser un cadáver, continuaba como de costumbre y eyaculaba en mi calcetín. Me había habituado a meterme por las noches en la cama con mis calcetines sucios, a fin de poder utilizar uno de ellos como receptáculo al acostarme y otro al levantarme.»

Roth, Miller, Salinger, Flaubert... Ya, imagino lo que estáis pensando: con un equipo semejante, conquistar la atención de los lectores es un juego de niños. Y aun así, yo no aseguraría que os esté proponiendo en esta sección un recurso muy sofisticado. Todo depende del tacto, de vuestro propio interés por escribir buenas ficciones, y sobre todo de la práctica.

Cuando antes hablábamos de la inmersión del lector en la historia, habíamos dicho que hay un efecto básico en toda prosa narrativa y es el «contacto» que en ella entablamos con un interlocutor imaginario a través de su voz.

En este sentido —y tal como acabamos de ver ahora—, el lector de una obra literaria habrá de percibir que esa voz que le habla en el texto es consciente no sólo de las cosas que se propone contar, sino del hecho mismo de estar contando un incidente. O lo que es igual: que dice y se desdice, que matiza sus afirmaciones, que quizá tiene dudas sobre cómo ocurrieron los hechos o teme que la memoria le traicione... o que deforma un poco el argumento o lo reinventa a su manera; o que unas veces ríe y otras se asombra o se conmueve ante las situaciones que narra. De modo que la propia narración —el hecho de que la historia sea contada ahora por un narrador o un personaje—, ha de adquirir también el carácter de un *acontecimiento*: de un suceso que tiene lugar como un acto espontáneo y vivo, en la conciencia viva del narrador.

Para obtener un efecto así —ya está dicho— conviene que la escritura de una ficción no se apoye continuamente en una pura afirmación de hechos. Ahora bien: ¿cómo se neutraliza esa tendencia casi «natural» hacia el estilo asertivo?

Pues tal como hemos visto en los ejemplos de la sección:

1. Mediante el uso de modalizadores («tal vez», «puede que», «casi», «un poco», «algo», «si no me engaño», «en parte», «hubiera dicho que», «como si», «quizá», «hasta donde recuerdo», «seguramente»...) Los modalizadores restan rotundidad a la afirmación, y connotan —por parte del narrador— la conciencia activa de estar contando.

2. Mediante el recurso de la interrogación (tal como se observa en el párrafo de Miller).

y 3. Buscando siempre que esa voz que enuncia el texto (narrador o personaje) esté provista de una textura dialógica; que en su discurso —de un modo implícito o explícito— esté dialogando consigo mismo, o con las opiniones, las acciones y los afectos de otros personajes complicados en la historia.

Como ya os avisaba en la introducción, tratándose de la escritura literaria no hay recetas del todo seguras, y el punto exacto —que es lo que importa de verdad— sólo vais a encontrarlo a través de la práctica, las reescrituras, y esa larga paciencia de amanuense obcecado en que consiste a fin de cuentas el trabajo de un escritor. Ningún profesor de escritura creativa os va a poder llevar de la mano en el momento de la verdad. Pero a la vez espero que todas las estrategias que hemos ido estudiando sirvan para reforzar el atractivo de vuestros textos, y su poder de convicción artística.

No hace falta decir que hay otras muchas. La escritura natural favorece de entrada una empatía sólida e intensa hacia cualquier relato. Pero ya hemos visto también que el texto de ficción debe sumergir a sus lectores en una especie de fantaseo plástico y ligado —casi tangible, diríamos—, que resista el tictac del reloj, el ronroneo del frigorífico, y los mil quehaceres pendientes de los que el lector suele acordarse (no lo perdáis de vista) apenas comienza a leer una historia. Sobre esta inmersión —y los posibles modos de obtenerla— vamos a hablar en el capítulo que sigue.

Visibilidad

Llamo poner algo ante los ojos a representarlo en acción.

ARISTÓTELES, *RETÓRICA*, III, 11

Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudillos, las mollejas de sabor a nuez, el corazón relleno asado, tajadas de hígado rebozadas con migas de corteza, huevas de bacalao fritas. Sobre todo le gustaban los riñones de cordero a la parrilla, que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa.

JAMES JOYCE, *ULISES*

Poner ante los ojos, representar acciones, captar la maravilla de la vida común, transmitir ese lado insospechado que encierran los sucesos más corrientes, los objetos humildes, los gestos de todos los días... Alguna vez se ha señalado esa pasión de la novela clásica por los banquetes y las comilonas; y no deja de ser preocupante que en la literatura de los últimos años los protagonistas sean tan proclives al ayuno. En las buenas ficciones —desde siempre— la gente ha comido con un apetito de aquí te espero. ¿Os parecen de poca importancia los gustos culinarios de un personaje? ¿Podéis imaginaros a un héroe anoréxico o a un dragón tiquismiquis? Acabamos de leer, en efecto, un auténtico homenaje a la gula. Con este párrafo glotón se abre el cuarto capítulo de *Ulises*, y en él nos presenta Joyce al señor Leopold Bloom, coprotagonista de la novela.

Como muchos sabréis, el *Ulises* de Joyce cuenta una única jornada en la vida de Dublín —el 4 de junio de 1904—, a través de dos personajes principales: Stephen Dedalus y Leopold Bloom.

Bien... pues cada año, los joyceanos de estricta observancia se reúnen aún el 4 de junio al pie de la torre Martello, en la costa irlandesa, y comen con deleite un riñón de cordero a la parrilla, que imagino le da a su paladar un sutil sabor de orina, levemente olorosa.

Hay gustos para todo, qué duda cabe. Y como es natural, para escribir tan bien como James Joyce no es preciso imitar al señor Bloom en sus disfrutes escatológicos. En cambio tened a la vista ese modo abrumadoramente sensorial con que el autor de *Ulises* nos ha introducido en la intimidad del personaje. En efecto: apenas conocemos al señor Bloom, notamos dentro de nosotros el gusto que tiene en su paladar. El procedimiento (no seré yo quien lo niegue) resulta casi intimidatorio. Y sin embargo, con apenas dos frases, el lector se ha percatado ya de que Leopold Bloom no es una idea pálida en la mente de su autor, sino un hombre de carne y hueso, ogro bueno de las casquerías, con un apetito envidiable y muy pocos remilgos a la hora de satisfacerlo.

Por eso he elegido el retrato de Bloom para encabezar este capítulo, donde vamos a hablar de las cualidades plásticas y sensoriales de la prosa narrativa. Dibujando su gusto por las vísceras, Joyce nos ha ofrecido una primera imagen de su protagonista que le convierte a nuestros ojos en alguien tangible y concreto. Y en este sentido, es bastante posible que un escritor menos experto se hubiese contentado con una frase explicativa.

Nos habría dicho, pongamos por caso, que Bloom es un hombre epicúreo —amante de los placeres—, y de gustos un poco vulgares. Joyce, en cambio, esta misma idea nos la hace sentir: nos pinta a un tragón apasionado por los menudillos, y nos pone —por expresarlo pronto y mal— un sabor de orina en la boca.

De modo que una idea:

«Bloom era un hombre epicúreo y de gustos vulgares.»

se convierte en la prosa de Joyce en una acción:

«Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves».

Con la primera observación, entendemos un dato abstracto sobre el carácter de un personaje. Con la segunda, en cambio, observamos muy en concreto lo que hace el señor Leopold Bloom. Tal como reclamaba el viejo Aristóteles, Joyce «pone ante los ojos» de los lectores el contenido de su historia, representándolo en *acción*.

GOZOS DE LA VISTA

También yo mismo, por medio de este aperitivo, espero haber despertado vuestro apetito por lo visible y lo concreto. Como podéis imaginar, cualquier profesor de escritura creativa dedica buena parte de sus cursos a ilustrar infatigablemente la diferencia que hay entre «decir» y «mostrar»: explicarle al lector algún dato de la historia, o hacérselo tangible a través de una acción. Si os digo la verdad, toda la teoría al respecto es clara, y muy agradecida de exponer. Podemos empezar por Aristóteles, por los riñones de cordero de Bloom o por cualquier otro sitio. Yo estoy casi seguro de que ha bastado con la cita de Joyce para que tengáis claro el concepto... Y en cambio la experiencia me enseña que se trata de un camino sembrado de dificultades, y que requiere, para recorrerlo hasta el final, mucha paciencia, mucho amor por el oficio y mucha práctica.

De modo que os propongo que avancemos despacio; y en esta dirección, lo primero que os recomendaría es que penséis ahora en vuestra propia experiencia como lectores. Si os fijáis bien... ¿cuándo notáis que un libro empieza a «engancharos»?

Por lo que a mí respecta, yo diría que un relato ha capturado mi atención a partir de ese momento en que comienza a proyectarse en mi mente una especie de «película» ininterrumpida.

Claro que igual es cosa mía. Yo pertenezco ya a la generación de la televisión, y os confieso que empecé a leer por pura necesidad. Me acuerdo que fue durante un catarro. Hasta entonces, aquellos paquetes de libros que me echaba por Reyes mi primo Jesús me parecían un verdadero desperdicio. Me gustaba, eso sí, el olor de la tinta reciente. Pero todo el colorín de las portadas, con piratas y monstruos y naves espaciales, me frustraba, en cambio, todavía más. Hubiera dado lo que fuese por ver aquellas historias. Pero en vez de corsarios y galeones, los libros tenían dentro hileras e hileras de hormigas odiosas, y a mí me daba igual lo que las letras contasen si no podía verlo con mis propios ojos.

Hasta que un día lo vi, ya os digo. Fue uno de esos inviernos con muchas anginas que se pasan de niño. Llevaba ya dos días en la cama, y una tarde, por pura desesperación, agarré un libro de Enid Blyton que unas semanas antes me había regalado mi primo Jesús. Leí una línea, y luego otra, y luego un párrafo, y otro más... y era de verse las meriendas tan succulentas que se zampan los personajes de Enid Blyton, y el hambre que entraba al leer la palabra «emparedado», y todo aquel coraje que gastaban «los cinco» peleándose con los contrabandistas.

—¡Es lo mismo que ver una película!— me dije.

Y estoy por confesaros que aquel alborozo ha deformado para siempre mi gusto estético. Todavía hoy, un libro me atrapa cuando proyecta una película en mi mente; entro

en una historia, diríamos, desde el momento en que comienzo a ver un escenario, un ambiente, y a 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. Escucho una disertación (en lugar de asistir al desarrollo de una trama); y en casos como ese, un saludable narcisismo me lleva a preferir mis propios fantaseos a toda esa monserga que intenta colocarme el autor.

Sobra que os diga que si recurro tanto a mi experiencia es porque la considero enteramente común. Soy un lector corriente, que lo primero que le pide a un cuento o a una novela es que le hagan pasar un buen rato. Y como ya está claro: si no veo la historia no disfruto del todo, no llego a zambullirme de cuerpo entero en el espacio de la ficción.

Ahora bien: esta diferencia archisabida entre decir y mostrar, explicar un dato a los lectores o representarlo en acción ¿es a fin de cuentas tan importante como pretendemos los profesores de escritura creativa? Pues yo pienso que sí. Y si algunas veces nos ponemos pelmas (o un poco más pelmas de lo necesario), podéis estar seguros de que hay motivo para la insistencia. 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.

Una vez más los ejemplos van a sernos útiles, y por eso os pro-pongo que leamos con mucha atención este inicio de un relato, obtenido también en las prácticas de los talleres:

«Sus relaciones habían sido un fracaso. Ninguna sobrevivió doce meses. Eran ya bastantes hombres en su vida como para preguntarse la razón por la cual ninguno de ellos superaba el listón del año.

Después del desenlace de las primeras relaciones, aún pensaba los motivos que habían provocado las rupturas o el distanciamiento definitivo. Por aquel entonces —según el día— se decía que en la próxima relación modificaría su comportamiento; que se mostraría con otro carácter para conseguir que las cosas no volvieran a repetirse. Pero ahora, después de tantas decepciones, había llegado a la conclusión de que no existen príncipes azules, y además (esto la dejaba continuamente afligida) no creía que su conducta fuera a cambiar. Pese a ello, un deseo se mantenía firme y arraigaba cada día más en su ser. No quería que sus experiencias fueran a impedirle tener un hijo.»

Como podéis observar, la escritura del fragmento que he elegido es limpia, clara, y la información que en él se contiene no carece de virtudes narrativas. En el espacio de unas pocas líneas:

- el autor ha introducido a un personaje
- nos ha puesto en antecedentes sobre su conflicto
- y ha dejado abierta una intriga, al referir de un modo explícito: a) el deseo de la protagonista, y b) su resolución de cumplido.

Difícilmente se podría pedir más de las primeras frases de un relato. Tal como veíamos en el capítulo anterior, en unas pocas líneas el texto plantea un conflicto humano lleno de interés.

Apenas iniciada la lectura, tendríamos que habernos puesto en el lugar del personaje. Y sin embargo yo juraría que tras haber oído la disertación del narrador aún somos lectores en expectativa de destino.

Hemos comprendido, sí, el problema a que se enfrenta la protagonista del cuento. Y pese a todo, el texto nos atrapa sólo a medias, porque no sabemos todavía *en el lugar de quién* hemos de colocarnos.

¿Quién es esta mujer de la que nos habla el narrador? ¿una mujer todavía joven? ¿una mujer madura? ¿qué aspecto tiene? ¿a qué se dedica? ¿cómo es su casa? ¿a qué huele? ¿no tiene una costumbre característica? ¿una manía? ¿un objeto especialmente

querido? ¿cómo es ese carácter que le gustaría modificar?: ¿demasiado vehemente? ¿demasiado sumiso? En el momento de iniciarse la historia ¿es un verano espléndido? ¿un invierno de todos los demonios? Y si es verdad que la protagonista no ha renunciado a tener un hijo ¿seguro que no hay en su casa una habitación sobrante a la que ha ido dando distintos usos en los últimos años (trastero, cuarto de planchar, estudio de pintura, habitación de invitados...)? ¿No os parece probable que un personaje de este tipo tuviera a su cuidado un animal doméstico?

Con todos estos datos, o con algunos de ellos, el cuento habría puesto ante los ojos de sus lectores un personaje, su situación y su conflicto. Sin apoyarse en lo concreto, sin esa especie de dibujo minucioso que proporcionan los detalles, las pequeñas circunstancias y las cosas tangibles, lo que el texto contiene es la exposición razonada de un problema, sí, pero no la narración de una serie de acontecimientos en la vida de una persona.

Falta, ya digo, la persona misma. Y falta, porque el cuento no se ha ocupado de dibujada con palabras en la retina de los lectores, porque no ha representado en acción el contenido de la historia. Si nos fijamos bien, más que contar el argumento, lo que hace el narrador es reflexionar sobre él. Y ni siquiera el propio personaje aparece retratado a través de sus hechos. ¿Qué hace la protagonista a lo largo de estos párrafos? Para saberlo, nos basta inspeccionar los verbos que describen su actividad:

- preguntarse
- pensar
- decirse
- llegar a la conclusión
- crear...

El personaje, diríamos, se manifiesta dentro del cuento a través de sus estados mentales (y no de sus actos); pero más importante aún es que estos mismos estados mentales no tienen por objeto —como suele ser normal— un recuerdo, un proyecto, una emoción, quizá una persona que le preocupa en esos días, sino una serie de reflexiones, enunciadas en un lenguaje abstracto:

"Se decía que en la próxima relación modificaría su comportamiento; que se mostraría con otro carácter para conseguir que las cosas no volvieran a repetirse.»

¿Qué comportamiento es el que la protagonista desearía modificar? ¿Cuál es el carácter que ha mostrado en sus anteriores relaciones? Esto es lo que el lector tendría que haber visto y tocado en el curso de la narración, dibujado con todos sus pormenores, ilustrado mediante cosas, situaciones, pequeños incidentes, rasgos plásticos y concretos.

Lo que el texto contiene, en definitiva, es la idea de un personaje, su esquema, su croquis previo (y una idea muy válida, ya está dicho); pero no un personaje literario de carne y hueso, como pudiera serlo el señor Bloom con su paladar impregnado de un sutil sabor de orina.

De manera que el cuento nos explica a un personaje, pero no nos lo muestra; y a pesar de que el planteamiento tenga interés, la escritura abstracta nos impide asomarnos a la historia, y el relato pierde una parte importante de su vigor artístico.

Convince, pero no atrapa. Interesa, pero no acaba de incitarnos a seguir leyendo.

HACER VIÑETAS

Desde mi experiencia puedo deciros que en un estilo semejante al de estos párrafos que acabamos de examinar suele expresarse un número muy considerable de escritores y escritoras que empiezan. Y como es natural, no se trata de que el estilo abstracto sea

una especie de enfermedad infantil del autor de ficciones, o algún tipo de epidemia estética que los talleres literarios se han obstinado en combatir.

Igual que hemos visto con otras tendencias expresivas, todo es cuestión de equilibrio, de grado. En mi opinión al menos, no es pecado mortal que en una narración predomine ligeramente el lenguaje abstracto (ocurre, por ejemplo, en numerosos cuentos de Kafka)... si en una impresión de conjunto el lector ha visualizado a los personajes, los objetos más característicos de su entorno, los distintos escenarios en que se desarrolla la acción, y también el transcurso del tiempo.

Por eso os contaba al abrir el capítulo mi deslumbramiento infantil con el estilo plástico y visible de Enid Blyton. Y también os prometía que en esta otra aventura que es la visibilidad narrativa íbamos a avanzar paso por paso. ¿Estoy corriendo más de lo debido? Espero que no; porque igual que ocurría cuando os hablaba de la naturalidad, mi intención ahora es ponerlos en las manos una herramienta útil, bastante fiable como procedimiento de estilo, y no muy difícil de manejar.

. Como en el caso de la entonación natural, la escritura visible, figurativa y concreta, es una especie de técnica de base sobre la que después podréis desarrollar otro tipo de efectos artísticos, y adaptarla —en definitiva— a vuestras propias necesidades de expresión.

Al tratarse de una técnica básica, eso sí, yo os recomendaría entrenarla a fondo, asimilarla hasta los últimos pormenores.

Todo consiste, ya digo, en dibujar con palabras. Y como también os avisaba al empezar, el concepto parece tan claro (uno está tan convencido de que es eso lo que hace en realidad cuando se pone a escribir), que después resulta muy difícil trasladarlo a la práctica.

Cosas, detalles, acciones breves: estos deben ser los elementos que van llenando las frases en una narración, y no conceptos abstractos. En esto reside todo el secreto de la escritura visual y plástica. Como veis es sencillo (aunque luego haga falta mucho tacto para elegir los detalles)... y por eso merece la pena que lo estudiemos con calma, y tan despacio como habíamos dicho.

Os propongo empezar con dos ejemplos. El primero de ellos pertenece al libro *El porqué de las cosas* del escritor catalán Quim Monzó. Procedente del mundo del cómic, los guiones y el diseño gráfico, en numerosos trabajos de Monzó podemos apreciar un tipo de escritura literaria donde el lenguaje mismo está siendo empleado como una herramienta de dibujo.

Observad, pues, estas frases iniciales de su cuento «La euforia de los troyanos»:

«El hombre que durante la infancia tuvo cierta fe religiosa no es haragán. Le cuesta poco despegarse de las sábanas, desperezarse, dar un salto y salir corriendo por el pasillo, hacia el lavabo, levantando exageradamente las rodillas, como los futbolistas cuando se entrenan. Se afeita. El olor del aftershave le reafirma la fe en la vida. Se viste, cierra la puerta de su casa, entra en el ascensor silbando, sale en la planta baja, por la calle esquiva a la gente y entra en una estación de Metro que está a dos pasos.»

Como podéis ver, la técnica de Monzó es directa, extremadamente eficaz, y al mismo tiempo muy refinada. En muchas de las frases que acabamos de leer (en cada sintagma a veces) el narrador está mencionando una acción del personaje.

Cada acción, a su vez, podríamos representarla sin dificultad en la viñeta de un cómic. Y en el mismo sentido, la sucesión de todos estos actos consigue dibujar en nuestra mente un movimiento completo.

Una viñeta tras otra, diríamos, Monzó nos ha puesto ante los ojos esas primeras horas en la rutina de su protagonista.

Observad el efecto intensamente visual que transmiten las acciones del párrafo:

Le cuesta poco despegarse de las sábanas.
Desprezarse.
Dar un salto y salir corriendo por el pasillo, hacia el lavabo.
Se afeita.
Se viste.
Cierra la puerta de su casa.
Entra en el ascensor silbando.
Sale en la planta baja.
Por la calle esquiva a la gente.
y entra en una estación de Metro que está a dos pasos.

En la misma dirección, no paséis por alto la abundancia de cosas concretas que el texto menciona. Mediante estos detalles, Monzó está ubicando al protagonista en su entorno real y cotidiano —haciéndolo tangible ante la mirada de los lectores—; y tened presente también cómo la mera sucesión de estos objetos y lugares basta para evocar en nuestra mente la secuencia del despertar:

- sábanas
- pasillo
- lavabo
- aftershave
- puerta de la casa
- ascensor
- planta baja
- calle
- estación de Metro

Como ya os avisaba al empezar, no se trata aquí de una opción excluyente entre el estilo abstracto y el concreto, sino más bien de un equilibrio entre los dos tipos de lenguaje. De hecho, lo primero que hace el narrador de este cuento es presentarnos al personaje mediante una afirmación genérica:

«El hombre que durante la infancia tuvo cierta fe religiosa no es haragán.»

Eso sí: tan pronto como nos ha *dicho* ese dato esencial en torno a su protagonista, el narrador elabora una serie de viñetas a fin de *mostrarlo*. Igual que hacía Joyce con el carácter epicúreo del señor Bloom, Monzó nos ha convencido de que su personaje no es haragán, al dibujarlo en acción.

La técnica de Monzó, ya os digo, es visual, rápida, sencilla, y por eso entona perfectamente con la intención irónica de sus relatos. Sin embargo no debe pensarse que se trata de un modo de escritura más vinculado a las formas de expresión plástica (cine, cómic, publicidad...) que a la tradición literaria propiamente dicha.

Como vamos a ver enseguida, de una técnica de representación muy semejante se sirve Gabriel García Márquez en las páginas de *Cien años de soledad*. Por seguir con el símil del cómic, podríamos decir que en las viñetas que vamos a estudiar ahora hay más riqueza de detalles, y el lenguaje empleado para dibujados requiere, en efecto, una elaboración mayor.

Aun así, no dejéis de observar cómo García Márquez está proyectando —igual que lo hace Monzó— una secuencia continua en la retina de sus lectores.

Os transcribo el pasaje:

«Sentada en el mecedor de mimbre, con la labor interrumpida en el regazo, Amaranta contemplaba a Aureliano José con el mentón embadurnado de espuma, afilando la navaja

barbera en la penca para afeitarse por primera vez. Se sangró las espinillas, se cortó el labio superior tratando de modelarse un bigote de pelusas rubias, y después de todo quedó igual que antes, pero el laborioso proceso le dejó a Amaranta la impresión de que en aquel instante había empezado a envejecer.

—Eres idéntico a Aureliano cuando tenía tu edad —dijo—. Ya eres un hombre.»

Me consta que el procedimiento es un poco destrozón, pero igual que haríamos con la secuencia de una película, os propongo que separemos en sus distintos planos este primer afeitado de Aureliano José. Observad el efecto:

Sentada en el mecedor de mimbre.

Con la labor interrumpida en el regazo.

Amaranta contemplaba a Aureliano José.

Con el mentón embadurnado de espuma.

Afilando la navaja barbera en la penca para afeitarse por primera vez.

Se sangró las espinillas.

Se cortó el labio superior tratando de modelarse un bigote de pelusas rubias.

Si nos fijamos bien, cada dato que ofrece el narrador nos hace visualizar un pequeño detalle de la escena. Al usar un lenguaje enteramente plástico y visible, cada sintagma, diríamos, equivale aquí a un plano breve que hubiese filmado una cámara de cine.

Y como también observábamos antes, una vez que ha mostrado de un modo gráfico lo que está ocurriendo entre los personajes, el narrador explica el significado de esa escena en la vida de Amaranta.

Igual que en el ejemplo de Monzó, también aquí el narrador muestra y dice:

- pinta con palabras los hechos que forman la historia
- y después se los explica al lector mediante una afirmación de tipo general:

«pero el laborioso proceso le dejó a Amaranta la impresión de que en aquel instante había empezado a envejecer»

Llegados a este punto, os doy mi palabra de que no voy a seguir insistiendo sobre la diferencia entre decir y mostrar, explicarle al lector un dato de la historia o representarlo en acción. Yo juraría que ha quedado claro. Con este concepto bien aprendido, lo normal sería que dentro de un rato, cuando os sentéis ante el papel en blanco o la pantalla del ordenador, elaboraseis escenas concretas y visibles; pusierais ante los ojos del lector — como lo hacen Monzó o García Márquez— el contenido de vuestras historias.

Y en cambio a os digo que lo normal es no hacerla. ¿Qué les impide al escritor y la escritora que empiezan ilustrar sus narraciones con detalles plásticos y tangibles? ¿Algún tipo de cabezonería profesional? ¿Una extraña pasión por lo abstracto vinculada quizá con un trauma infantil?

Bueno... sin descartar ninguna hipótesis, desde luego, yo creo que la respuesta es más sencilla. Y aparte es que os hablo por experiencia. No me importa deciros que todavía hoy mis primeros bocetos de cualquier texto creativo son siempre abstractos, poco visibles. Lo que se dice «a la primera», nunca se me ocurriría —al describir a un personaje— ponerle a los lectores en el paladar un sutil sabor de orina. Y a la primera también, me sentiría más que satisfecho con decir que un personaje no es haragán. Dudo que acto seguido se me ocurriera dibujar sus trajines atléticos al levantarse.

Cuando me pongo a escribir (e imagino que esto le ocurre a todo el mundo), la historia está tan clara en mi cabeza que me basta y me sobra con que el narrador se la explique someramente a los lectores. Con el primer boceto terminado, las acciones de los protagonistas, su aspecto, el escenario en que se mueven, resultan tan visibles *para mí*,

que incluso después —leyendo el texto con atención— me cuesta mucho imaginar si un lector anónimo visualizaría completamente la escena. Entonces necesito una opinión de contraste... y en esas ocasiones —qué os voy a contar— la frase más terrible que un escritor o una escritora pueden oír en boca de su pareja es un escueto «no está claro». Porque los textos tardan en estar claros. Yo raramente lo consigo antes del cuarto o quinto borrador; y aun así, un dato optimista (tenedlo en cuenta) es que la práctica hace milagros. Pasar de una escritura abstracta y vaga a otra visible y concreta es solamente cuestión de práctica. Y de hacerse a la idea, también, de que aún hemos de oír muchas veces el «no está claro» de la pareja, los amigos, o el profesor de escritura creativa.

Igual que en el caso del estilo formal, el asertivo o el enfático, la narración abstracta es una forma muy habitual de familiarizarse con el código escrito para una mayoría de autores que empiezan. Nunca se elimina completamente, ya os digo; y también hemos visto que todo texto necesita un equilibrio razonable entre el lenguaje abstracto y el concreto. Ahora bien: en estas primeras etapas del aprendizaje artístico ¿cómo podemos detectar el abuso del lenguaje abstracto? ¿cómo sabemos —en el momento de corregir el texto— si un hipotético lector visualizaría o no nuestra historia?

Para contestar a esta pregunta os propongo un experimento muy sencillo. A continuación voy a escribir una lista de palabras y expresiones.

Pues bien:

- al leer algunas de ellas, va a dibujarse de inmediato en vuestra mente una imagen de la cosa que la palabra representa;
- al leer otras, en cambio, lo que va a aparecer será una representación nebulosa... o bien otras palabras asociadas con ellas.

Esta es la lista que os digo. Leedla con sosiego, dejando un pequeño intervalo entre palabra y palabra.

- Sillón de mimbre
- Ascensor
- Relaciones
- Lavabo
- Bigote de pelusas rubias
- Experiencias
- Boca del Metro
- Espuma de afeitar
- Modificar el comportamiento
- Espinillas
- Fracaso
- Desperezarse

Cuando yo leo «desperezarse», en efecto, se forma en mi mente la imagen de un persona que estira los brazos, bosteza, y se frota los ojos con los puños. Y otras tantas imágenes igual de nítidas se me vienen a la imaginación con expresiones como «sillón de mimbre», «lavabo» (veo el de mi casa, naturalmente), o «bigote de pelusas rubias».

En cambio no me ocurre algo semejante con expresiones como «experiencias» o «modificar el comportamiento». En estos casos no veo nada, no consigo imaginar nada, salvo después de un rato de búsqueda.

Unas palabras son abstractas, sí, y las otras plásticas y concretas. Bien... pues mi consejo ahora es que en estas primeras etapas del aprendizaje artístico no dejéis de chequear cada texto, subrayando todas las palabras concretas, visibles y plásticas que hayáis empleado en él.

Si el texto se llena de palabras subrayadas —y tiene que rebosar, no lo perdáis de vista—, hay una amplia probabilidad de que el episodio que habéis contado sea también

visible para un lector anónimo. Si por el contrario las palabras subrayadas son pequeñas islas aquí y allá, entonces es bastante probable que el texto sea abstracto y helador y los lectores no estén viendo nada, porque tal como dice el refrán: «ojos que no ven, corazón que no siente».

Observad qué cantidad de subrayados le saldrían al texto de García Márquez:

«**Sentada en el mecedor de mimbre**, con la **labor** interrumpida en el **regazo**, Amaranta contemplaba a Aureliano José con el **mentón embadurnado de espuma**, **afilando** la **navaja barbera** en la **penca** para **afeitarse** por primera vez. **Se sangró las espinillas**, **se cortó el labio superior** tratando de modelarse un **bigote de pelusas rubias**, y después de todo quedó igual que antes, pero el laborioso proceso le dejó a Amaranta la impresión de que en aquel instante había empezado a **envejecer**.

—Eres idéntico a Aureliano cuando tenía tu edad —dijo—. Ya eres un hombre.»

Exagerando un poco, podríamos decir que un párrafo cualquiera de un texto de ficción debe contener la misma cantidad de «cosas» que el baúl de un titiritero o la chistera de un ilusionista. Lo hemos visto en el ejemplo de García Márquez. En todo el primer tramo apenas cabe un alfiler entre una cosa y otra, y está tan repleto como un bazar persa. El primer afeitado de Aureliano José nos llena los ojos con todos sus detalles, digámoslo así, y por eso adquiere una consistencia sin fisuras en la mente de los lectores.

MAGIA COTIDIANA

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. En esto se basa toda la magia de la escritura visual.

Como podéis ver, se trata de un procedimiento bastante sencillo que no requiere, por parte del escritor o la escritora que empiezan, ningún tipo de conocimiento especializado. Basta con abrir los ojos. Con mantener alerta los sentidos. Con llevar a la página escrita toda la variedad de impresiones sensibles (imágenes, olores, colores, sabores, contactos, sonidos...) que están presentes de continuo en la experiencia real.

Pocas cosas parecen tan claras y necesarias en el arte de escribir ficciones. Pocos recursos, en cambio, resultan tan difíciles de asimilar para los escritores primerizos.

Una narración cualquiera ha de ir apoyándose —frase por frase, diría yo— sobre una multitud de detalles concretos. Lo habréis leído un buen montón de veces. Lo habréis observado otras tantas en el trabajo de vuestros autores preferidos.

Muchos de vosotros —os lo decía antes— estaréis convencidos de que eso y no otra cosa es precisamente lo que hacéis en vuestros propios textos. Pero después la historia no se «ve», no se entiende, el lector no visualiza los pormenores de la acción.

Por eso os he hablado hasta ahora de viñetas, de planos, de pequeños sintagmas que dibujan acciones («se afeita/se viste/cierra la puerta de su casa...»). Y también mencionaba ese chequeo minucioso al que debéis someter vuestros primeros borradores (y los segundos, y los terceros...), subrayando todos aquellos verbos, adjetivos y sustantivos que pintan de inmediato una imagen gráfica en vuestra mente («pedalear», por ejemplo, es un verbo plástico: yo imagino las piernas de un ciclista; mientras que no lo es «dilucidar»).

Una vez chequeado el borrador, ya os digo, su aspecto debe ser el de una selva de subrayados. Y no exagero ni un poco: cualquier narración eficaz —plástica, visible, concreta— está siempre amueblada de detalles hasta en sus últimos rincones, contiene un muestrario de imágenes y cosas que van captando y renovando la atención del lector.

¿Habéis pensado alguna vez por qué entretienen tanto los anuncios? Me refiero, en efecto, a los anuncios de la tele... y no es que esté intentando cambiar de tema. Para nada. Yo os confieso que los miro hipnotizado. Me trago los anuncios de principio a fin, sin casi un pestañeo: de los más exquisitos (que los hay), a los más gilipollas (que son la mayoría; al menos en mi opinión).

Bueno... pues los anuncios entretienen tanto —que es a lo que os iba— porque en cuestión de unos segundos hacen desfilarse por nuestra retina una auténtica caravana de imágenes.

Vemos un coche, un paisaje desértico, un acantilado, el mar, un tipo duro, una mujer junto a un árbol, otra vez el coche, una puerta del coche que ahora se abre con ímpetu, el mar que ruga, el árbol agitado por el viento...

Con tal de que no sea demasiado estúpido (y a veces siéndolo y todo), cualquier *spot* publicitario fija nuestra mirada a la pantalla de la televisión (la mía por lo menos), por ese nutrido muestrario de imágenes que nos va enseñando en un abrir y cerrar de ojos.

Naturalmente, el lenguaje de la publicidad trabaja casi siempre con los niveles más primarios de nuestra atención. Delante de un anuncio, sí, somos igual que niños de dos años mirando un cuento con dibujos gordos: una casa, un pato, un domador, un tigre...

Oigo toses al fondo (atjó, atjó...), y sé que los puristas de las Letras me van a tirar piedras por este tipo de comparaciones.

De modo que no intento equiparar —¡pobre de mí!— el arte de Cervantes o Dostoievski (que escribían sus novelas para salir de deudas), con esas martingalas televisivas destinadas a vender papel higiénico. Ya sé que no es igual una cosa y la otra. Ante un *spot* publicitario, qué duda cabe, nuestra actitud es pasiva, receptiva, y todo el esfuerzo que exige de nosotros una pantalla de televisión es mantener los ojos más o menos abiertos.

En el mismo sentido, el «tipo duro» que sale en el anuncio es el mismo para todos los telespectadores... mientras que este otro que imagináis ahora al leer la expresión «un tipo duro» es una invención exclusivamente vuestra. Por eso la palabra escrita tiene siempre algo de incitación a la creatividad; y también por eso se ha insistido tanto en que la obra literaria se recrea de un modo activo en la mente del lector, que es un auténtico coautor del texto.

Pero con esta diferencia por delante (que no es moco de pavo, ya lo sé), también es un hecho que estos mecanismos primarios son a la vez los más seguros para captar la atención de los lectores en una obra escrita. Y aparte es que ya veis que no hay nada infantil en la escena de García Márquez que os ofrecía como ejemplo en la sección anterior. Todo lo contrario: el episodio del afeitado va a desembocar en una revelación bien adulta para la vida de Amaranta.

Igual que ocurre en un *spot* publicitario («atjó, atjó...»), un desfile de imágenes, detalles, acciones breves, objetos, cosas, es lo que vamos a observar en el ejemplo que os propongo ahora... con perdón de los puristas.

Con este párrafo se abre el relato «La quimera», del escritor norteamericano John Cheever. Ni siquiera os indico que lo leáis atentamente, porque enseguida vais a comprobar que el propio autor ya se ha ocupado de ello. Limitaos, igual que ante un anuncio, a mantener los párpados abiertos:

«Cuando yo era joven y solía ir al circo, había un número llamado las Gemelas Treviso: María y Rosita. Esta se mantenía en equilibrio sobre la cabeza de María, cráneo sobre cráneo, y la pareja daba vueltas a la pista. A consecuencia de este fatigoso ejercicio, María había llegado a poseer unas piernas cortas y musculosas y un andar cómico, y siempre que veo caminar a mi mujer me acuerdo de María Treviso. Mi esposa es una mujerona. Es una de las cinco hijas del coronel Boysen, político de Georgia que fue amigo de Calvin Coolidge. Visitó la Casa Blanca siete veces, y mi mujer tiene una almohada en forma de corazón que lleva bordada la palabra AMOR, y que fue obra de mistress Coolidge

o bien una de sus pertenencias en un momento dado. Mi mujer y yo somos terriblemente desdichados juntos, pero tenemos tres niños preciosos y tratamos de no exorbitar las cosas. Hago lo que tengo que hacer, como todo el mundo, y una de las cosas que me han tocado en suerte es servir el desayuno en la cama a mi mujer. Trato de prepararle un excelente desayuno, porque a veces el detalle mejora su carácter, por lo general horrible. Una mañana no hace mucho tiempo, al llevarle la bandeja, se tapó la cara con las manos y se echó a llorar. Yo miré la bandeja por si había cometido algún error. El desayuno era perfecto: dos huevos duros, un pedazo de queso danés, y una Coca-Cola con un chorrito de ginebra. Es lo que le gusta. Jamás he aprendido a preparar el tocino. Los huevos tenían buen aspecto y los platos estaban limpios, de modo que le pregunté qué le pasaba. Retiró las manos de los ojos ojerosos y arrasados de lágrimas, y dijo con el acento peculiar de la familia Boysen:

—No puedo aguantar más tiempo que me sirva el desayuno en la cama un hombre peludo en calzoncillos.»

Tal como veis, este largo párrafo-baúl con el que Cheever abre su relato está tan atestado de cosas como la cueva de Aladino. Con sólo frotar esa especie de lámpara maravillosa que es la escritura visual, Cheever ha puesto ante los ojos de sus lectores un muestrario muy parecido a este:

- un circo
- dos equilibristas
- unas piernas cortas y musculosas
- unos andares zambos
- una mujerona
- un coronel
- un político
- la Casa Blanca
- una almohada en forma de corazón que lleva bordada la palabra «amor»
- un desayuno servido en la cama
- la mujerona tapándose la cara, para llorar como una niña (os recuerdo que las mujeronas no lloran)
- una bandeja
- dos huevos duros
- queso danés
- Coca-Cola
- un chorrito de ginebra
- unas ojeras
- unas lágrimas
- un hombre peludo en calzoncillos...

¿Hay quien dé más? porque tal como estudiábamos en los ejemplos anteriores, también aquí el contenido de la historia está *dicho* y *mostrado*; representado en acción por medio de este «spot publicitario» que el narrador proyecta en nuestra mente, y resumido en una frase explicativa:

«Mi mujer y yo somos terriblemente desdichados juntos, pero tenemos tres niños preciosos y tratamos de no exorbitar las cosas.»

Metidos en faena, eso también, no dejéis de observar la estructura de la frase, porque en ella se emplea un recurso que hemos estudiado en el capítulo anterior. En efecto: la frase contiene una afirmación rotunda, sí; y acto seguido una modalización de carácter cínico.

Pero con toda su pericia artística (no penséis que me ciego), si el relato de Cheever funciona es porque ha acertado con unos personajes y una situación enteramente vivos y

peculiares. En esto no hay truco que valga. Depende por entero de la propia sensibilidad, y el más exquisito refinamiento técnico no conseguiría dar espesor a unos personajes vacíos o a un argumento banal.

Ahora bien: si al pasar la mirada por estas líneas avanzamos gozosos de una frase a otra, si el texto nos divierte y un pequeño detalle despierta nuestro apetito por conocer el próximo, el efecto hay que achacarlo a ese nutrido muestrario de imágenes con que el autor está captando y manteniendo nuestra atención.

Acabamos de ver que la técnica es simple: Un circo, dos gemelas, una almohada en forma de corazón... poblado de detalles, amueblado de imágenes y acciones concretas, el párrafo de Cheever es un banquete para los ojos, y tiene algo de chistera de ilusionista de la que no paran de salir cosas. Al igual que un spot publicitario, su escritura se encarga de ir ocupando continuamente la imaginación de los lectores; y de este modo, mantenerlos inmersos en la acción.

CON OJOS DE ESCRITOR

Los puristas, ya os digo, no van a perdonarme (o igual sí) que recomiende para la escritura de un texto literario la misma profusión de imágenes y cosas que nos llena los ojos en cualquier anuncio. Hemos visto que Cheever lo hace (como lo hacen otros muchos escritores, naturalmente...) De manera que a título de excusa —y también como recreo, venga—, os invito a leer un poema que casi-casi me da la razón.

El poema está incluido en el libro *Las cartas marcadas*, de Eduardo García, y lleva por título —cómo no— «Anuncios». Dice así:

Nos prometen paisajes de ensueño y chicas rubias
que sonríen a bordo de un último modelo,
repentinos romances, placeres instantáneos,
el sueño de una vida más plena y más dichosa
en un destello frágil como un beso fugaz
que nos tendiera al paso una desconocida.
Son mentira y son dulces y además nos recuerdan
esa dulce ficción de la literatura.

Tan seductor como un anuncio —acabamos de verlo—, el relato de Cheever nos envuelve con unas pocas frases en la «dulce ficción de la literatura» de la que habla Eduardo García. Y también hemos visto qué recurso utiliza para ello: una escritura plástica y visual, que una frase tras otra va proyectando la historia en la retina de los lectores.

Por eso consigue que su relato nos atrape, en efecto. Aunque también os he avisado que no todo es técnica en el párrafo de Cheever. Hay más. Hay otras cosas. Y esas otras cosas que el texto contiene tampoco es que sean fáciles de explicar, pero vale la pena intentarlo.

Veréis: lo que el texto de Cheever contiene es un auténtico tacto de artista para la selección de los detalles. Las cosas, las acciones con las que ha ido amueblando esa escena inicial de su relato son peculiares y vivas. Cheever contempla la vida con una genuina mirada de escritor, diríamos; así que por ahora dejad que me centre sobre este aspecto —los detalles originales— porque de ellos depende en buena medida el atractivo de cualquier ficción.

Igual que ocurre con la pintura, alguna vez se ha dicho que el estilo literario es cuestión de pupila y muñeca. La tarea de un buen escritor consiste en mirar y escribir. Mantener bien abiertos los ojos y después dibujar con palabras el contenido de sus observaciones. Planteado de este modo —eso también—, el trabajo parece tan sencillo

que dan ganas de echarse a la calle (ya mismo, sin chaqueta ni nada), y ponerse a mirar por las esquinas con ojos de escritor.

Pero ya digo que después no es fácil. ¿Qué miro? ¿Adónde? ¿A quién? ¿Cuáles detalles sirven y cuáles no? Y si al final todo consiste en ir llenando el texto de detalles ¿por qué resulta tan pesado —por poner un ejemplo— ese típico cuento de escritor principiante en el que un personaje se levanta, apaga el despertador, se asea, va a la cocina, vierte leche en un cazo, la pone a calentar, toma una taza del escurreplatos, busca el azucarero, comprueba si en la cafetera queda café del día anterior, etcétera, etcétera?

Ya: me parece normal que os deis por aludidos. Todos hemos escrito un texto así (a qué negado), y sólo con el tiempo y con la práctica puede ocurrírsenos que el personaje —un momento después de despertar— salga corriendo por el pasillo hacia el lavabo, *levantando exageradamente las rodillas como los futbolistas cuando se entrenan*.

Hemos visto el detalle en el relato de Monzó. Y observad, desde luego, que con sólo esta acción ya cambia todo. Escribir es cuestión de pupila y muñeca, ya lo he dicho; y esa compleja sincronía es la que está funcionando en la frase. Porque cualquiera de nosotros, sí, se levanta todas las mañanas, apaga el despertador, se asea, va a la cocina, vierte leche en un cazo, pero yo os confieso que no me entrego a ningún tipo de ejercicio atlético por el pasillo de mi casa.

Levantarse y poner leche a calentar es lo que hace cualquier persona. Correr por el pasillo imitando a los futbolistas, en cambio, es un gesto enteramente peculiar, y yo hasta juraría que una auténtica proeza cuando uno acaba de despertarse. Con un detalle así, Monzó individualiza a su personaje, y lo vuelve tangible y real ante los ojos de los lectores.

Sin intención de hacer proezas, naturalmente, lo que sí os propondría es que dedicáramos cinco minutos a ese texto-petardo que todos hemos escrito alguna vez. ¿No os apetece rehacerlo? Porque igual que hemos visto en el relato de Monzó, se trataría esta vez de huir de lo previsible: de evitar ese tipo de situaciones que el lector ya espera encontrarse cuando asiste al despertar de un personaje cualquiera.

Para ello, ya lo sabemos, hace falta talento, tacto de artista, y sin embargo yo os diría que con un poco de malicia también podemos arreglarnos. Digamos entonces que una mañana cualquiera (hasta aquí vamos bien) un personaje se levanta de la cama, y lo que viene ahora —inevitablemente, ya digo— es que apague el despertador.

Bueno... pues a falta de una imaginación fecunda como la de Cheever o Monzó, vamos a suponer que no lo apaga. Nos servimos, tal como veis, de un procedimiento casi mecánico como es el de *invertir lo previsible*. Este preciso día en que se inicia nuestra narración el despertador no ha sonado.

Quizá el personaje tenía hoy una cita importantísima, y en cambio anoche olvidó conectarlo. ¿De qué cita se trata? ¿qué se jugaba en ella? ¿sólo va a llegar tarde... o bien ha dejado pasar la ocasión de su vida? ¿no pensaríais, como lo haría el doctor Freud, que quizá el personaje no deseaba después de todo acudir a ese encuentro? Y si es así: ¿por qué?

Como podéis ver, la historia, cualquier historia, se anima muchísimo si pensamos que ocurre justo lo contrario de lo que sería de esperar. Y lo mismo sucede con el resto de las acciones. A continuación, ya lo sabemos, el personaje se asea. Bien; pues supongamos que al abrir el grifo del lavabo descubre que no hay agua, y así sucesivamente: la leche sabe agria, no le queda gas, la taza que ha tomado del escurreplatos parece que está viva y termina en el suelo hecha añicos... y al ir a endulzar el café (ahora sí: un pequeño esfuerzo de imaginación), el personaje descubre dentro del azucarero un pendiente de oro, si la protagonista es mujer, o un pasador de corbata, si se trata de un hombre. Sobra que os diga que ni el pendiente ni el pasador son suyos.

¿Qué está ocurriendo aquí? bueno... pues eso es justamente lo que el relato tendrá que contar ahora. Un pendiente ajeno o un pasador de corbata metidos entre el azúcar, yo os aseguro que ya están pidiendo a voces un desarrollo argumental completo. y tal como os decía, lo que hemos aplicado en esta reescritura es un recurso mecánico y mostrenco, para el que no hace falta una excesiva sensibilidad. Observad, sin embargo, cómo cambian las cosas con sólo estar atentos a que no ocurra lo previsible dentro de nuestras ficciones.

Si yo leo, en efecto: «un personaje se levanta», acto seguido pienso:

- Se asea.

y entonces el personaje va y se asea.

Si luego saca un cazo del armario y pone leche a calentar, sé que en dos frases se la bebe, y así podría seguir adivinando hasta que el personaje salga de casa. De manera que todas esas frases estoy leyéndolas por un puro trámite, a la espera de que verdaderamente ocurra algo.

En casos como este, el texto no está trabajando para captar mi interés, sino todo lo contrario. Yo diría que el texto da por supuesta una especie de complicidad de base con el lector. Supone, erróneamente, que el lector se va a sentir interesado de un modo espontáneo por esa situación anónima y general. Un personaje cualquiera (nadie, en definitiva) se levanta un día cualquiera (ningún día en particular); y entonces se asea, se viste, prepara el desayuno...

Irreprochable, sí. Pero el hecho es que este tipo de personajes y situaciones no interesan en absoluto. Confirman el lado más gris y banal de la vida («lo tan real, hoy lunes», como dijo el poeta...) y en cambio observad cómo cambia nuestra lectura con sólo que ocurra, ya os digo, lo contrario de lo previsto:

- No ha sonado el despertador (¿qué le ha pasado al personaje? ¿qué repercusión puede tener ese despiste?)

- No hay agua en el lavabo (¿y ahora... qué? ¿cómo piensa asearse?)

- La taza del desayuno se hace añicos en el suelo (el personaje empezado mal el día ¿le va a salir igual todo?)

Dicho en pocas palabras: los detalles peculiares, imprevistos, fuera de lo común (objetos, costumbres, acciones...), van *abriendo pequeñas intrigas* en la historia que estamos contando, despiertan la curiosidad del lector, y crean en él la expectativa de conocer el resto.

Y en el mismo sentido (no lo perdáis de vista) cuanto más singulares y únicos sean los detalles que seleccionemos, más contribuirán a autenticar el contenido de la historia, mayor impresión de realidad transmitirán a los lectores.

COCODRILOS

Escribir es cuestión de detalle. Según acabamos de estudiar, los personajes, los objetos, las acciones y los escenarios que dan cuerpo a una historia han de ser únicos y peculiares, y el autor de ficciones debe elegirlos con cuidado, huyendo siempre de lo previsible.

Con todo ello —eso también— quizá os parezca que me alejo un poco del objetivo de este libro, donde no se trata tanto de «qué» escribir, sino más bien de «cómo» hacerlo.

Bueno: pues como podéis imaginar, lo que ocurre es que el «qué» y el «cómo» no siempre resultan separables en una obra literaria. Y si me permitís un juego de palabras, os diría que igual que sucede en la propia vida, también en el espacio de la ficción lo previsible no es visible.

Hay que evitar lo previsible, porque le resta visibilidad a cualquier narración. En la vida diaria, ya os digo, también las cosas, los objetos, nos pasan desapercibidos con

muchísima facilidad. Están ahí, pero no los vemos. Contamos con ellos, sí, y en cambio les prestamos una atención sumaria y prescindidora.

Termino de explicarlo con un ejemplo. Veréis: 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, del que cuelga el abrigo que tenéis intención de cepillar.

En una acción como esta, rutinaria y común: ¿vosotros diríais que habéis visto la cama del dormitorio?

Pues yo juraría que no. Mientras abríais el armario, sí, es muy posible que la cama haya entrado en algún momento en vuestro campo visual. Pero por expresarlo de algún modo: vuestro cerebro no ha llegado a «procesar» su imagen. La ha dado por supuesta, diríamos. Que en el dormitorio esté la cama es lo previsto. Lo normal. Es un dato tan obvio que no merece un instante de atención. Abrís el armario, tomáis el cepillo de la ropa, y la cama ha permanecido —a lo largo de toda esa secuencia— perfectamente invisible para vosotros.

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.

Como es obvio, los que vayáis para escritores realistas ya habréis pensado que quizá los cocodrilos no roncan, y que la probabilidad de que uno encuentre un cocodrilo en su cama es francamente baja. Bueno. No voy a discutirlo. Pero lo que sí os digo es que en este caso la cama adquiriría en vuestra conciencia una realidad inapelable. La miraríais con auténtico pavor.

Le hablaríais de ella a la policía:

—Está en mi cama. Sí señor; dentro. Y es muy grande. No; mi cama no: el cocodrilo...

Durante varios meses os meteríais en la cama con una invencible aprensión; y los que seáis escrupulosos y os den asco los cocodrilos, es casi seguro que acabaríais cambiándola por otra.

Afortunadamente, claro, que uno encuentre un cocodrilo en su cama es un hecho del todo imprevisible. Pero con la misma nitidez exacerbada con que veríais vuestra cama si la encontraseis ocupada por un cocodrilo, exactamente igual tiene que ver el lector cada una de las acciones, los escenarios, los objetos y los personajes que hagáis aparecer en vuestros textos de ficción. Para ello, ya os digo, todo el secreto está en huir de lo previsible. En poner a roncar un cocodrilo en cada uno de los episodios, los párrafos y las frases.

Y además os lo digo muy en serio. El lector tiene que navegar por vuestra historia sin distraerse ni un minuto, con la misma atención con que navegaría por uno de esos ríos de las películas, infestados de cocodrilos. Tengo un amigo, Edu, que utiliza el mismo criterio para prever si una película le va a gustar o no:

—¿Salen cocodrilos? —pregunta.

Y qué duda cabe de que lleva razón. Hay una alta probabilidad de que una película en la que salen cocodrilos sea, por lo menos, entretenida. Yo he querido darle esta sorpresa a Edu, y hacer que también en mi libro salgan cocodrilos. Pero eso sí: hay muchos tipos de cocodrilos.

En el párrafo de Cheever podríamos pensar que no sale ninguno... y el caso es que en el fondo sí que salen. Sale un circo, y dos acróbatas, y unos andares zambos, y una almohada en forma de corazón, y la Casa Blanca, y una mujerona que se tapa la cara para hacer pucheros y un hombre peludo en calzoncillos que le sirve el desayuno. Con sólo ese párrafo inicial no sabemos, desde luego, si el cuento de Cheever es un buen cuento (lo es: os recomiendo que lo leáis). Pero al menos sabemos que el relato va a

entretenernos. Lo notamos al primer vistazo, porque el fluir de la escritura está infestado de «cocodrilos», como los ríos de las películas.

Los cocodrilos que roncan en la cama hacen visible la historia. Y lo que hemos hecho con ese texto-petardo que os invitaba a reescribir en la sección anterior no es otra cosa que ponerle cocodrilos. El despertador que no suena, el grifo sin agua, la taza que se rompe, el pendiente de oro metido en el azucarero, son pequeños cocodrilos con los que vamos atrapando la atención del lector, fijándola al fluir de la escritura, porque a cada trecho la historia le suministra un elemento poco usual, que escapa a lo rutinario y lo previsible.

No es nada previsible, ya está dicho, que uno encuentre un cocodrilo roncando en su cama. No hay relación ninguna entre una cama y un cocodrilo. Pero seguramente, al leer esta pavada que se me acaba de ocurrir, lleváis dos o tres páginas visualizando una cama por la mera razón de que le he puesto dentro un cocodrilo. Decía Borges que cuando en un texto literario se menciona a un animal raramente pasarán dos o tres frases sin que se mencione a otro. El descubrimiento es graciosísimo (no dejéis de comprobarlo), por lo infalible y por lo absurdo de la ley. Yo os confieso que llevo un buen rato tratando de quitarle la razón a Borges... pero me rindo, venga. Después del cocodrilo tengo que mencionar a un pavo, aunque se trate de un pavo muy especial.

Este pavo que quiero presentaros aparece en la novela *Mis memorias*, del humorista Miguel Mihura. No es muy difícil, desde luego, hacer que el lector visualice a un pavo, y más si podemos permitirnos cualquier libertad, tal como ocurre en una novela de humor. Aun así, observad cómo lo hace Miguel Mihura, y qué «cocodrilo» utiliza para pintar un pavo inconfundible ante los ojos de los lectores:

«Otra de las cosas que nos servían de entretenimiento en aquella época era ir a la cocina y ver el pavo de Navidad.

El pavo era como un señor vestido de luto, que se llamaba don Gustavo, y que estaba muy triste porque le habían matado en el pueblo a su señora, que era una pava de una vez.

En Navidades le convidaba uno a casa para que pasara unos días con nosotros y se distrajera. Pero el señor de luto se metía en un rincón de la cocina y no había quien le sacara de allí.

—¡Pero no sea usted tonto, don Gustavo! ¡Venga usted con nosotros a jugar al tute!— se le decía al pavo para que se animase y no pensara más en sus cosas.

Pero el pavo no se movía de la cocina y se pasaba el día haciendo pucheros con su aire triste de desconsolado esposo.

—¡Pobre Margarita! —parecía decir de vez en cuando con su voz de viudo.

La criada estaba desconcertada con aquel señor de luto siempre junto a ella, y como no sabía qué decirle, se pasaba la tarde comiendo un pedazo de pan y asomándose a la ventana de la cocina para mirar fijamente no se sabía qué.

El pavo era como un huésped antipático, y todos en la casa empezaban a tomarle odio y a hablar mal de él.

—Es un tío imbécil y orgulloso— decía el dueño de la casa.

—Podía haberse quedado en su pueblo y no venir aquí con ese aire triste de paleta.

—Lo que tenía que hacer era sonarse.

—Parece un empleado de Pompas Fúnebres.

—Tiene aspecto de ser un «gafe».

—¿Y si le asesináramos una noche? —opinaba el niño.

La idea del asesinato era bien acogida por todos, y se fijaba un día y una hora para cargárselo.»

El «cocodrilo» —y un cocodrilo enorme, ciertamente— es aquí ese señor viudo que Mihura nos hace visualizar mientras cuenta la historia del pavo.

Eso sí: me consta que el ejemplo es un poco capcioso, porque en una secuencia como esta el propio «cocodrilo» importa más que la «cama». Al tratarse de un texto de

humor, lo esencial no es aquí la peripecia del pavo, desde luego, sino el destino lúgubre de aquel señor viudo que la familia asesinaba por Navidad.

Pero también por eso —por lo desmesurado del recurso—, el pavo de Miguel Mihura (sin ánimo de faltar) nos da una idea muy precisa de lo que es un «cocodrilo»...

Y la estrategia ya está explicada. «Quiero que el lector de mi texto visualice un pavo de Navidad»; bien: pues en ese caso he de ponerle dentro, al lado, alguna cosa única y llamativa: un cocodrilo o un señor de luto, igual me da; cualquier objeto o cualquier situación enteramente peculiares (el andar zambo de una equilibrista), que se graben a fuego en la retina de los lectores.

VER PARA CREER

Tal como estamos estudiando, que una narración deba apoyarse a cada poco sobre detalles únicos y peculiares, es menos una obsesión de los profesores de escritura creativa (aunque también), que una estrategia de estilo inseparable del arte de contar.

Al abrir el capítulo os mostraba un ejemplo de esa escritura abstracta, explicativa, de la que suele servirse una gran mayoría de escritores y escritoras que empiezan. Y en cambio hemos visto después que la escritura abstracta no es pecado. Cualquier narración, sí, tendrá que hacer de vez en cuando afirmaciones generales, o explicarle al lector por medio de conceptos algún rasgo o alguna circunstancia de un personaje.

Pero si en un relato predomina la escritura abstracta, entonces será difícil que el lector «entre» en la historia y que llegue a sentirse involucrado por las acciones que el texto describe. «Todas las familias felices se parecen —dice Tolstoi en la frase inicial de Ana Karenina—, pero las desdichadas, lo son cada una a su manera». Y lo mismo podría aplicarse a otras muchas situaciones. Hay tantas formas de soledad como personas solas, o tantas formas de optimismo como optimistas incurables. Decir de un personaje que era «optimista» es no haber dicho nada todavía. Falta mostrarlo. Falta ponerle un cocodrilo de dos metros al optimismo del personaje. 

La literatura trata de lo excepcional. Trata de cocodrilos que roncan en la cama y de otras cosas por el estilo; y si después sentimos como lectores que un texto literario rebosa realidad es porque nuestras vidas (la vuestra, la mía, la vida de cualquier persona), están llenas de cosas excepcionales. ¿Por qué ha conseguido Monzó que creamos en su personaje al pintarle corriendo por su casa igual que un futbolista? Bueno... voy a hablar por mí sólo, de acuerdo, pero si yo he creído a pies juntillas en la imagen de Monzó es porque en mi propia vida hago mil chifladuras parecidas a esa.

Todas las personas normales se parecen, pero los chiflados lo estamos cada uno a nuestra manera. Ahora bien: ¿cuántas personas normales habéis conocido vosotros? ¿dos? ¿tres? Lo normal, después de todo, es estar un poco chiflado. A mí no me preocupa, por poner un ejemplo, que me sirva el desayuno en la cama un hombre peludo en calzoncillos (aunque sería una situación embarazosa, lo reconozco), y sin embargo detesto las mesas (cualquier mesa; pero muy en especial las mesas-camilla); y me repugna la palabra «untar» (*extiendo* la mantequilla sobre el pan, pero nunca la «unto»).

Podía contaros mil rarezas semejantes, mías o de las personas que trato. Como también podría hablaros sobre un montón de recuerdos, personas, cosas, sucesos, días, enteramente únicos y peculiares. Mi vida, en cambio, es del todo común y corriente... Pero también se ha dicho alguna vez que no hay vidas vulgares, sino puntos de vista vulgares sobre una vida cualquiera.

Mirada atentamente (mirada como deben hacerla un escritor o una escritora), cualquier vida resulta excepcional, y está llena de cosas excepcionales. Sobre estas cosas excepcionales, sobre estos detalles, personas, sucesos y acciones radicalmente singulares y únicos, es sobre lo que tratan las obras de ficción. Lo hemos visto en el texto-

petardo que estudiábamos antes: si Jacinto, Isaura o Cristina se levantan de la cama cada día y hacen los mismos gestos anodinos que haría cualquier persona, entonces no hay cuento que valga. Y no hay cuento, no porque su vida sea vulgar (ya sabemos que no hay vidas vulgares; vivir es la cosa más rara del mundo después de todo), sino porque es mentira que cualquiera de esos personajes, Isaura, Cristina o Jacinto, no tenga un gesto enteramente suyo, una acción que le distingue de cualquier otro, una costumbre más bien inexplicable, y bastante chiflada si bien se mira.

El secreto, ya digo, consiste sólo en mirar bien. Y mirar bien es retratar lo singular, lo único. Todos tenemos, o hemos tenido, un amigo grandote y bonachón. Y como suele ser un personaje entrañable, lo normal es que antes o después queramos dedicarle un cuento. Bueno: pues como podéis imaginar, el amigo robusto y de buen corazón puede dar para un cuento magnífico o para un rollo insufrible, dependiendo de adónde miremos.

¿Cerramos el capítulo dedicado a la visibilidad con un breve ejercicio?

Venga: supongamos entonces que nuestro amigo se llama Luis (o de cualquier otra manera), y apenas iniciada la narración nos hemos propuesto pintar su retrato ante los ojos de los lectores. Os recuerdo en qué consiste la visibilidad en la escritura de ficción:

- palabras plásticas y concretas,
- viñetas,
- pequeñas acciones,
- multitud de objetos llenando la retina del lector (igual que en los anuncios),
- detalles únicos y peculiares,
- enormes cocodrilos roncando plácidamente en cada esquina de la historia.

Abrid el cuaderno, tomad el bolígrafo y poned manos a la obra.

¿Ya está? Bien... pues para no quedarme mirando al techo, también yo he retratado a mi amigo forzado y buena persona.

Os muestro el resultado:

«Mi amigo Luis es un hombre grande y fuerte. Su sola presencia impone, y sin embargo hay también en su aspecto una cualidad indefinible que enseguida te lleva a confiar en él. Con su hechura robusta (podría pensarse que amenazadora), basta un minuto de conversación para sentir el halo de bondad que emana de su persona. Cuando trabas confianza con Luis puedes estar seguro de que cuentas con él sin condiciones. Es un hombre solícito y servicial que hace suyos tus problemas, y dedica su inmensa energía (a cualquier hora, sin perder nunca el buen humor) a la tarea de solucionarlos. De mil modos distintos, Luis se las arregla para cuidar de su familia, de sus amigos, de toda la gente que tiene alrededor, con una ternura aplicada y constante que uno jamás habría adivinado bajo lo tosco de su apariencia.»

En fin... ¡qué queréis! Ya os avisaba al empezar que mis primeros borradores son siempre un desastre...

Aunque esta vez, venga, reconozco que os estoy tomando el pelo. He escrito a propósito un retrato abstracto e «invisible», sin detalles concretos, sin un solo cocodrilo que atrape la atención del lector.

Tan correcta como queráis, si mi redacción siguiera hablando de Luis mediante el mismo procedimiento, el texto aburriría a las ardillas y sólo los lectores con un masoquismo congénito estarían dispuestos a llegar hasta el final.

Si os fijáis bien, en un texto como el que acabáis de leer se habla de un cierto tipo de persona, pero no de un individuo en particular. Con excepción del nombre (y ni siquiera), todos los otros rasgos que definen a Luis podrían aplicarse a una multitud de individuos distintos. Desde luego que el lector entiende qué tipo de persona es Luis al leer un párrafo como este. Pero todavía no ha visto quién es, y os recuerdo otra vez el refrán sapientísimo: «ojos que no ven, corazón que no siente».

Sin visibilidad no hay emoción, ya digo; y allí donde no hay emoción el lector no se implica en la historia. La entiende, pero no la cree, o la cree con la cabeza sólo, de ese modo neutro e intelectual con que uno «cree» en un teorema de la geometría.

Viñetas, acciones, detalles, cocodrilos... Imagino que habréis incorporado todos estos recursos en vuestro propio ejercicio sobre el amigo fuerte y bonachón. y espero también que a partir de ahora os resulte más fácil dar visibilidad a vuestros textos, y de este modo interesar a los lectores. Mi ejercicio, tal como os digo, era una broma bienintencionada. Lo que hacía en esas líneas, sí, es parafrasear en abstracto un cuento magnífico. El relato que he tomado como modelo se titula «Aquella novela», y se debe al cuentista español Medardo Fraile.

Os invito a leer el primer párrafo:

«Luis es un muchacho honrado, de músculos lo bastante fuertes para subir a la baca lo que sea, trabajar duro con los mecánicos, abrir, forzándola, una puerta atrampada, coger en peso a una vieja, por gorda y torpe que esté, y alzarla o impedir que se caiga. Luis inspira confianza; su risa es apretada, limpia, larga, sus brazos tienen calor humano, sudor nuevo. 'Yo me quedé sin madre a los tres años', le conté un día, no sé por qué. Se le empañaron los ojos y fue a sentarse, disimulando, a un rincón. Él aún tiene madre y hermanas y sólo por ellas sería capaz de usar los puños contra alguien. Es un muchacho vulgar, pero extraordinario, agraciado por antiguas moralidades, por simplezas y cariños que han templado desde siempre la vida. Un tipo con luz, al que deseamos cosas buenas los que le hemos tratado: que dé con un buen patrono, que tenga suerte, que sea un hombre feliz, que sus pies hagan huella en el mundo.»

Alguna vez me he referido en este libro a la diferencia que hay entre redactar y escribir. Y hasta ahora he pasado de embarcarme en una larga explicación, porque pienso que esa diferencia vais a «tocarla» con sólo comparar las dos versiones de este retrato: la rutinaria y la artística, la abstracta y la concreta, la apócrifa y la original.

Como podéis ver, lo primero que hace Medardo Fraile en este verdadero retrato de Luis es dibujar al personaje (con trazo plástico y concreto) en la retina de sus lectores:

- tiene músculos fuertes
- sube bultos a la baca de los coches
- trabaja duro con los mecánicos
- fuerza las puertas atascadas...

Y ahora, cómo no, la acción-estrella: ese magnífico «cocodrilo» que es ver a Luis cargando a peso a una mujer mayor, gorda y torpona, para subirla a alguna parte o para impedir que se caiga.

En el mismo sentido, tampoco necesita el narrador de esta historia informarnos en abstracto sobre la ternura de Luis. Tal como reclamaba el viejo Aristóteles en el inicio del capítulo, Fraile ha puesto esa ternura de Luis ante los ojos de sus lectores, representándola en acción:

«Yo me quedé sin madre a los tres años», le conté un día, no sé por qué. Se le empañaron los ojos y fue a sentarse, disimulando, a un rincón.»

La más elaborada explicación, en efecto, no alcanzaría nunca la intensidad de esta pequeña escena. Los ojos ven, el corazón siente, el lector entiende lo que hay que entender sin necesidad de hacerla explícito... Y además lo entiende *desde dentro*, diríamos: involucrado en el suceso, asistiendo a él igual que el personaje- narrador.

Con este disimulo de la ternura, con las acciones y los detalles del comienzo, con ese cocodrilo que es ver al personaje cargando en vilo a una vieja, Luis se ha vuelto concreto y tangible: ya no es un «tipo humano», desde luego, sino una persona única, enteramente excepcional.

Y como también os decía antes: una vez que ha *mostrado* al personaje, el narrador puede *explicárnoslo*, empleando —ahora sí— una afirmación de tipo general:

«Es un muchacho vulgar, pero extraordinario, agraciado por antiguas moralidades, por simplezas y cariños que han templado desde siempre la vida.»

«Vulgar» y «extraordinaria», después de todo, son dos adjetivos que describen muy bien la propia vida, templada de cariños y simplezas. Igualmente vulgar y extraordinario, Leopold Bloom —¿os acordáis?— comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudillos, las mollejas de sabor a nuez, el corazón relleno asado... y sobre todo le gustaban los riñones de cordero a la parrilla, que dejaban en su paladar un sutil sabor de orina, levemente olorosa.

Yo espero, naturalmente, haberos dejado un sabor de boca más agradable con esta introducción al estilo plástico y visible en la escritura de ficciones. Deseo que vuestros pies, como los pies de Luis, hagan huella en el mundo literario; pero si no queréis escribir con los pies, no os canséis de entrenar la escritura visible y concreta.

Como también os avisaba al empezar, se trata de un camino largo: mucha paciencia, mucho amor por el oficio y mucha práctica es el mejor consejo que puedo daros... y muchos cocodrilos, sobre todo, tendidos a la orilla de cada frase.

Continuidad

De la ciudad de Zirna los viajeros vuelven con recuerdos bien claros: un negro ciego que grita en la multitud, un loco que se asoma en la cornisa de un rascacielos, una muchacha que pasea con un puma sujeto con una trailla. En realidad muchos de los ciegos que golpean con el bastón el empedrado de Zirna son negros, en todos los rascacielos hay alguien que se vuelve loco, todos los locos se pasan horas en las cornisas, no hay puma que no sea criado por un capricho de muchacha. La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente.

ITALO CALVINO, *LAS CIUDADES INVISIBLES*

A ciencia cierta, yo no sabría decir si en la ciudad de Zirna hay cocodrilos. Pero los hay sin duda (una manada entera), en estas frases de Calvino. Un cocodrilo o un puma, igual me da. Porque no es solamente que haya un puma en el párrafo, o un negro que le grita a una invisible multitud, o un loco que se asoma a las cornisas de los rascacielos. Lo más importante en la ciudad de Zirna —Calvino nos lo ha dicho— es que de cada una de estas cosas hay por lo menos dos. Todo está repetido, como en su propia narración, para que algo llegue a fijarse en la mente de los viajeros.

Como ya habréis adivinado, también de nuestros textos debe salir el lector con muchas cosas fijadas en la mente (igual que si volviera de la ciudad de Zirna), y para ello el secreto consiste en repetir.

Hemos visto en el capítulo anterior cómo poner ante los ojos el contenido de una historia, cómo hacerla visible. Que esa historia, después, se proyecte en la mente del lector de un modo ligado y continuo depende en buena medida de las repeticiones. Calvino nos lo acaba de contar con el tono enigmático de las adivinanzas, y es verdad que se trata de una receta simple y agradecida, de una pequeña astucia artesanal. Todo el secreto de la continuidad consiste en repetir... y esta breve receta es la que quiero daros en las páginas que siguen.

CONQUISTAR LA ATENCIÓN

Volveremos a Zirna, palabra: a sus calles repletas de ciegos duplicados, de pumas redundantes, de locos que se tiran las horas muertas repitiéndose por las cornisas. Pero antes dejadme que os invite a echar la vista atrás, porque hay un concepto que estoy manejando a lo largo del libro y que quisiera recordar ahora. Como otros muchos aspectos en la escritura literaria, se trata de una idea (discutible, eso seguro; pero tal como yo la veo, escribir es conquistar el interés de los lectores. Nuestras historias habrán de quedar fijadas en sus mentes igual que las calles de Zirna. Entre otras cosas, sí, la escritura artística es también un juego con la atención.

Para captar esa atención, hemos estudiado un repertorio amplio de estrategias:

- Conviene escribir de una manera natural; darle a nuestras historias el aire de una conversación escrita.
- Conviene igualmente que la propia narración sea un hecho vivo, dinámico, algo que sucede en presencia del lector.
- Y en la misma línea, tan pronto como el lector llega al relato ha de verse implicado en los afectos y las emociones que el argumento pone en juego.

Sobre todo ello os he hablado en detalle, y hemos visto también algunos recursos de escritura fácilmente aplicables en nuestros textos. Aun así, claro, sobra que os insista en que las situaciones y los personajes que inventemos habrán de tener atractivo, plantearle un conflicto al lector, ponerle en aprietos apenas se asome a la historia.

También sobre este aspecto me viene a la memoria un consejo admirable contenido en la *Retórica* de Cicerón. Estas son sus palabras:

«El tipo de narración que se apoya en las personas debe tener agudeza de expresión, diversidad de caracteres, gravedad y dulzura, esperanza y miedo, sospecha y deseo, hipocresía y misericordia, y variedad de sucesos, un cambio de fortuna, una desgracia inesperada, una súbita alegría, un final feliz del asunto.»

Como podéis ver, hay mucho más que un parecido de familia entre la retórica antigua y las modernas técnicas de guión. Las cosas no han variado mucho desde los tiempos de Cicerón si nos proponemos contar una historia. Y todo ello: los cambios de fortuna, la súbita alegría, el deseo o la misericordia, el final más o menos feliz, sabemos ya que la escritura de ficciones ha de ponerlo ante los ojos por medio de viñetas, acciones plásticas, multitud de objetos e impresiones sensibles, y enormes cocodrilos tendidos a la orilla de las frases.

Con estos datos a la vista, yo diría que tenemos bien enfocado cómo darle atractivo a nuestros textos. Pero eso sí: una vez captado el interés del lector estoy por deciros que la obligación de un escritor o una escritora es resultar amenos. Escribir es interesar. y por eso la atención del lector debe deslizarse de una frase en otra, de una acción en otra, sin un especial esfuerzo por su parte.

A este efecto me voy a referir al hablaros ahora de la continuidad en la escritura. Y también de esta impresión de lo fluido y lo grato depende esa otra cualidad rara que llamamos «amenidad».

Hay, es cierto, excelentes escritores y escritoras que nos resultan pesados. Y yo os confesaría que más de una vez estoy dispuesto a prescindir de esa excelencia, con tal de que la obra que tengo entre las manos se me haga cómoda y legible. Desde luego que cabe imaginar otras actitudes más dignas de elogio. Pero el escritor y la escritora que empiezan no deben contar nunca con un lector sacrificado, que va a leerles hasta el final.

La amenidad, ya digo, es un efecto de la atención. Un texto plomizo nos obliga a estar muy atentos. Más que leerlo, vamos descifrando cada frase, cada párrafo: no nos es posible abandonarnos a la lectura, dejarnos mecer por una sucesión de imágenes, viñetas, ideas, palabras, porque cualquier distracción nos obliga a volver unas líneas atrás para reconstruir el contexto.

En este sentido podríamos decir que el texto pesadito, **tabarroso**, nos fuerza a nosotros a mantener el hilo, mientras que el texto entretenido, ameno, lleva él mismo su hilo, nos pasea de la mano por los vericuetos de la acción.

Por eso sentimos también que un texto bien escrito está trabajando para nosotros. El autor se ha explayado, le ha dado rienda suelta a su invención; pero luego —al revisar su obra con vistas a mi lectura— me ha tenido enteramente en cuenta.

Cuando leo esas páginas no necesito «seguir» al autor. Él se me ha anticipado, diríamos. Ha previsto dónde puedo perderme, y ha llenado el texto de pequeñas flechitas, indicaciones, rampas, aceras automáticas (si hay un pasillo demasiado largo), planos, mapas, dibujos y letreros.

Así da gusto, claro, y hay textos navegables por los que uno desciende como por una corriente tranquila, y textos laboriosos que uno consigue remontar después de mucho, con los ojos redondos y desvelados, igual que los salmones.

Tal como os digo, todo depende de la cantidad de atención que un autor o una autora nos exija. Algunos escritores, sí, orientan su trabajo hacia un lector forzado, infatigable, que ha de seguirles página tras página, como un galeote de la letra impresa o

un Sansón de la tipografía. Los autores benévolos reclaman de nosotros un pequeño aguinaldo de atención, y en cambio otros autores yo estoy por decir que nos ponen multa. ¿Cómo se obtiene entonces ese efecto de la amenidad?

DOS VECES ZIRMA

Bueno... pues igual que para otros efectos del arte de la escritura, los factores que aquí entran en juego son innumerables.

Como también veíamos en el capítulo primero, la amenidad puede depender del tono en buena medida; y a veces es bastante con que sople por los párrafos un vientecillo suelto y aliviador. Ni el tono formal, ni el retórico, ni el enfático ni el asertivo resultan nada amenos, podéis estar seguros. Pero aparte del tono (y del interés de los temas mismos), un párrafo, una página, una narración cualquiera, se leen con más o menos facilidad según la escritura incluya o no esa especie de «engrudo» textual que va fijando la atención lectora de frase en frase.

A grandes líneas lo he adelantado ya, y ahora la tarea es explicarlo en detalle.

Veréis: hace un momento hablaba de que el texto pesado nos obliga a mantener el hilo, mientras que el texto ameno lo lleva él por sí solo. Y en este sentido me refería también a un detalle esencial: raramente, en una obra bien escrita, tendremos que pararnos o volver atrás para reconstruir el contexto de lo que allí se está contando.

Es decir: un texto narrativo se lee con facilidad, proyecta su historia en nuestra mente de un modo ligado y continuo, si la escritura, a medida que avanza, no cesa de recordarnos el contexto de la acción.

O lo que es igual: buena parte de la capacidad de un texto para mantener nuestra atención estriba en la redundancia. Como es, natural, tengo el propósito de redundar bastante sobre este asunto... Y el caso es que quizá penséis que se me ha ido la cabeza.

Cuando leéis un cuento o una novela, es verdad, raramente tenéis la impresión de que aquello esté escrito con una abrumadora redundancia. La redundancia se nota. Muchos libros sobre redacción aseguran que no es correcto repetir. Y hasta resulta muy probable que tengáis la costumbre de tachar todos los elementos repetidos en vuestras propias narraciones.

Vamos por partes entonces. Y lo primero que os propongo estudiar es si en los textos narrativos hay repeticiones o no. Puede que no las haya. A lo mejor, ya digo, hay muchos escritores que dan en cada frase una idea distinta.

Pero puede también que esa escritura nítida de la que tanto os hablo (esa forma diáfana de narración que el lector entiende a la primera y va siguiendo sin esfuerzo), se apoye de continuo sobre palabras e ideas repetidas, sobre una redundancia semejante a la que es ley en la ciudad de Zirma.

Llegaremos a Zirma, sí. Y para ello os propongo que leamos un párrafo de la escritora norteamericana Anne Tyler. El texto está incluido en su novela *¿Qué fue de Delia Grinstead?* Y además os invito a leerlo de una manera ingenua, despreocupada.

Tratad de no pensar en si hay repeticiones en las frases o las deja de haber. Pasad los ojos por las líneas. Abandonaos a lo que cuenta el narrador refiriendo la historia de Delia:

«Por otra parte, sus hijos no sólo habían dejado atrás la infancia sino que además eran enormes. Eran muchachos desmañados, antipáticos, insolentes; Susie, alumna de tercero en el Goucher College, sentía un incomprensible entusiasmo por diversos deportes al aire libre; Ramsay, estudiante de primero en la Universidad John Hopkins, estaba a punto de colgar los libros gracias a una novia de dieciocho años, madre de un hijo, que nadie sabía de dónde había salido. (Y ninguno de los dos, ni Susie ni Ramsay, se molestaba en disimular su fastidio por el hecho de que la economía familiar les obligase a vivir con sus

padres.) Para colmo, su ojito derecho, el tierno y encantador Carroll, se había transfigurado en aquel arisco adolescente que rehuía los abrazos de su madre, criticaba su manera de vestir, y miraba al techo con cara de asco cada vez que le hablaba.»

Os confieso mi amor por la literatura de Anne Tyler, por sus magníficas novelas llenas de gente corriente y conflictos enteramente cotidianos. Pero eso también: como habréis observado, uno no tiene la impresión de que unas frases como estas le estén repitiendo las cosas. Para nada. El párrafo se lee igual que si tomáramos un vaso de agua. La narración avanza sobre ruedas. Las ideas quedan claras. La información es nítida y visible, y nadie diría que Delia Grinstead tenga familia en la ciudad de Zirna, donde todo se cuenta dos veces.

Bueno... vamos a subrayar entonces los tramos redundantes del texto:

«Por otra parte, sus hijos no sólo habían dejado atrás la infancia sino que además eran enormes. Eran muchachos desmañados, antipáticos. insolentes; **Susie**, alumna de tercero en el Goucher College, sentía un incomprensible entusiasmo por diversos deportes al aire libre; **Ramsay**, estudiante de primero en la Universidad John Hopkins, estaba a punto de colgar los libros gracias a una novia de dieciocho años, madre de un hijo, que nadie sabía de dónde había salido. (Y ninguno de los dos, ni **Susie** ni **Ramsay**, se molestaba en disimular su fastidio por el hecho de que la economía familiar les obligase a vivir con sus padres). Para colmo, su ojito derecho, el tierno y encantador Carroll, se había transfigurado en aquel arisco adolescente que rehuía los abrazos de su madre. criticaba su manera de vestir. y miraba al techo con cara de asco cada vez que le hablaba.»

Tal como vemos ahora, el concepto «adolescencia» está dicho tres veces en el párrafo:

- habían dejado atrás la infancia
- muchachos
- adolescente

Igualmente, el concepto «antipáticos e insolentes» se reitera otras cinco veces a lo largo de la narración:

- Ninguno de los dos se molestaba en disimular su fastidio
- arisco
- rehuía los abrazos de su madre
- criticaba su manera de vestir
- miraba al techo con cara de asco cuando le hablaban

¿Nos ha quedado claro que los hijos de Delia eran ariscos e insolentes? Claro del todo, sí. Porque en total, la idea está expresada siete veces en el espacio de unas pocas líneas. Se dice tres veces, y se muestra mediante cuatro acciones.

Hemos llegado a Zirna finalmente. E igual que ocurre en la ciudad de Zirna con los pumas, los ciegos, los locos, las cornisas, todo está repetido en el texto de Anne Tyler. Como la propia Zirna, el texto es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente del viajero.

y pese a ello, es posible que aún os queden dudas. Quizá no enfocáis todavía cuál es esa receta agradecida y simple que os prometía al empezar. Porque esta redundancia que emplea Anne Tyler, con ser abundantísima, tampoco se basa en la repetición estricta de palabras. No hay en su prosa «palabras repetidas», tal como desaconsejan los manuales de redacción, sino un uso continuo de dos ideas:

- Delia Grinstead tiene tres hijos adolescentes
- los hijos de Delia son insolentes y antipáticos

Es verdad que la autora nos cuenta lo mismo una y otra vez a lo largo de toda la secuencia. Pero lo cuenta de distintos modos, y el texto no está lleno de repeticiones literales igual que las calles de Zirna.

Hasta aquí tendría que daros la razón... Pero dejadme que os invite a que veamos un nuevo ejemplo: un relato de Patricia Highsmith esta vez. El cuento se titula «La artista», y también con este cuento de la Highsmith os sugiero que leáis el párrafo — simplemente leerlo—, sin prestar atención a nada más.

Así empieza el relato:

«En la época en que Jane se casó no parecía haber nada extraño en ella. Era regordeta, bonita y muy práctica: capaz de hacer la respiración artificial en un abrir y cerrar de ojos, reanimar a una persona desmayada o detener una hemorragia nasal.

Era ayudante de dentista y no se inmutaba ante una crisis de dolor. Pero sentía entusiasmo por las artes. ¿Qué artes? Todas.

Empezó durante el primer año de casada con la pintura. Esto ocupaba todos sus sábados, o suficientes horas del sábado como para impedirle hacer la compra del fin de semana; pero la hacía Bob, su marido. También era él quien pagaba el enmarcado de los retratos al óleo, sucios y con los colores corridos, de sus amistades. Las sesiones de posa de los amigos también consumían buena parte del tiempo durante el fin de semana. Al final Jane admitió el hecho de que no lograba evitar que los colores se corriesen, y decidió abandonar la pintura por la danza.»

Tal como lo hacía con el texto de Anne Tyler, voy a marcar en negrita las palabras que se repiten de un modo literal (incluyendo variaciones como «casó/casada»), y voy a subrayar, simplemente, aquellas que pertenecen a un mismo campo semántico (en el campo de significado de «pintura», por ejemplo, están palabras como «óleo», «retrato», etc.). El resultado es el que os muestro a continuación:

«En la época en que **Jane se casó** no parecía haber nada extraño en ella. Era regordeta, bonita y muy práctica: capaz de hacer la respiración artificial en un abrir y cerrar de ojos, reanimar a una persona desmayada o detener una hemorragia nasal.

Era ayudante de dentista y no se inmutaba ante una crisis de dolor. Pero sentía entusiasmo por las **artes**. ¿Qué **artes**? Todas.

Empezó durante el primer año de **casada** con la **pintura**. Esto ocupaba todos sus **sábados**, o suficientes horas del **sábado** como para impedirle hacer la compra del **fin de semana**, pero la hacía Bob, su marido. También era él quien pagaba el enmarcado de los retratos al óleo, sucios y con los **colores corridos**, de sus **amistades**. Las sesiones de posa de los **amigos** también consumían buena parte del tiempo durante el **fin de semana**. Al final **Jane** admitió el hecho de que no lograba evitar que los **colores** se **corriesen**, y decidió abandonar **la pintura** por la danza.»

Dado que ahora me interesa la redundancia literal (las palabras que se repiten de un modo puro y duro), no subrayo que Patricia Highsmith nos ha mostrado mediante cuatro informaciones distintas, cuatro, que Jane es una mujer práctica.

Pero tal como podéis observar, la autora no está dispuesta a que sus lectores tengan que adivinar nada importante en la historia, ni a que tengan que hacer un esfuerzo hercúleo para seguir su narración. Nuestra atención se desliza de una frase en otra por medio de las repeticiones. Patricia Highsmith nos pasea de la mano —a través de esos datos continuamente repetidos— por los detalles de su argumento.

DE QUINCE EN QUINCE

Pues bien: algo muy parecido me gustaría hacer a mí, y conseguir que quede fijo en vuestra mente (igual que un puma de la ciudad de Zirna) por qué y cómo funciona la redundancia en los textos narrativas.

La explicación no es fácil (o no es fácil del todo); pero igual que otras veces, todo consiste en avanzar despacio. Veréis: cuando yo leo un texto, sí, voy pasando los ojos por las líneas y mi aparato cognitivo lleva a cabo tres operaciones:

- identifica las letras y las palabras
- asocia un significado a cada secuencia gráfica
- y va recomponiendo pequeñas unidades de significado completas, que pone en relación con la cadena significante.

Estas operaciones, a su vez, yo las percibo como «fundidas» en un único acto de atención.

En ese acto de atención, podríamos decir, comprendo el significado de esta frase, o de aquella otra secuencia de sentido. Pues bien: está estudiado que estos actos de atención lectora abarcan un área de aproximadamente quince palabras. De este modo, lo que mi atención va «iluminando» mientras leo son pequeñas unidades de sentido de unas quince palabras de extensión.

Desemboco así en lo más importante, y es lo siguiente: para que yo pueda percibir mi lectura como una fluencia de atención continua que va enlazando estos pequeños actos, es preciso que cada frase —y la sucesión de las frases— contenga al mismo tiempo:

- unas informaciones que son nuevas
- y otras informaciones ya conocidas (redundancia) que actúan como puentes entre mis distintos actos de atención.

De este modo, para que mi interés quede fijado a la historia (y la acción se proyecte en mi mente de un modo ligado y continuo) no han de transcurrir cuarenta y cinco palabras, ni treinta, ni siquiera quince, sin que vuelva a encontrarme con datos que ya me son conocidos, con elementos de la historia que mi aparato cognitivo simplemente «reconoce», en vez de procesarlos como lo haría con los datos nuevos.

Exactamente este es el efecto que observamos en el relato de Patricia Highsmith. Y si sólo leyésemos los subrayados y las negritas encontraríamos una secuencia así:

Jane/ se casó/ artes/ artes/ casada/ pintura/ sábado/ sábado/ fin de semana/ marido/ enmarcado/ retratos/ óleo/ colores corridos/ amistades/ sesiones de posa/ amigos/ fin de semana/ Jane/ colores corridos/ pintura/

Estas, en efecto, son palabras que encuentro repetidas y repetidas en cada acto de atención lectora.

De manera que el texto está:

- por una parte, diciendo continuamente lo mismo: ligando entre sí todos mis actos de atención;
- y por otra, añadiendo informaciones nuevas, que son las que «proceso» en cada uno de los actos sucesivos.

A través de la información desconocida, sí, el texto va renovando mi interés.

Y en cambio son los datos reiterados los que me mantienen inmerso en la acción, porque siempre están poniéndome delante el contexto en el que tengo que incluir las nuevas informaciones. Este contexto no necesito recordarlo yo (con lo que tendría que hacer dos operaciones a un tiempo: procesar los datos nuevos y recordar cómo se relacionan con el resto de lo que llevo leído). Para nada. El propio texto —a través de la repetición— me pone continuamente ante los ojos lo que allí se está tratando:

Jane/ se casó/ artes/ artes/ casada/ pintura/ sábado/ sábado/ fin de semana/ marido/ enmarcado/ retratos/ óleo/ colores corridos/ amistades/ sesiones de posa/ amigos/ fin de semana/ Jane/ colores corridos/ pintura/

Sin necesidad de un esfuerzo de atención por mi parte, el texto de Patricia Higs Smith reitera a cada paso el núcleo de la escena:

- Jane está casada;
- pinta los fines de semana;
- los colores de sus cuadros quedan corridos.

De modo que este grupo de palabras, en efecto, es el hilo continuo que el texto mantiene... y así me evita la tarea de mantenerlo yo. Son las flechitas, las indicaciones, las rampas y los letreros, que me permiten pasear por el texto y gozar del paisaje. Con ellos en el párrafo, es seguro que no vaya perderme. La autora trabaja para mí. Hace por mí ese esfuerzo de mantener el hilo; y no me pide —para transitar por su escritura— ningún peaje de atención suplementaria.

REPETIR LO QUE IMPORTA

La continuidad de un texto narrativo depende de la redundancia. Y por eso la Zirma de Calvino no es sino una metáfora de la propia escritura de ficción, tejida y destejida de maravillas redundantes. Como podéis imaginar, los ejemplos serían innumerables, y os invito de hecho a que observéis este tejido de repeticiones en todos los autores que os gusten.

En el mismo sentido, no es sólo que no sea pecado repetir palabras dentro de un texto escrito. Es que es preciso repetirlas, y el lector ha de volver de nuestros textos igual que regresa el viajero de la ciudad de Zirma: con los recuerdos bien claros.

Ahora bien: ¿Por qué hay una redundancia que no se nota y otra que sí?

La pregunta es bastante compleja, no creáis. Y también la advertencia de los manuales de redacción está lejos de ser ociosa. Es cierto del todo que cuando en un texto se repiten palabras innecesariamente, la cosa «canta» muchísimo y deja en el lector una impresión irrevocable de torpeza. Así de tremendo os lo digo.

Y en cambio ya veis que el secreto de ser claro y ameno consiste en repetir y repetir. ¿Cómo sabemos entonces que una repetición es necesaria y otra no? ¿Cómo distinguir las buenas y las malas repeticiones?

Bien: pues con esto llegamos al paso más difícil de la receta, y prefiero mostrarlo de una manera práctica. Observad este texto que improviso ahora:

«Fue un momento fatal para Pedro y Emilia. Ella se había puesto la blusa roja, la estrenaba aquel día, aquella tarde, solamente para él, y en el primer momento le había pasado desapercibida. Fue la propia Emilia quien tuvo que hacer que cayera en la cuenta:

—¿No me notas cambiada? —le dijo.

Pedro se puso rojo al darse cuenta de su desatención, y desde aquel momento las cosas entre ellos comenzaron a estropearse.»

Tal como veis, también en estos párrafos hay varias palabras que se repiten:

- fue
- momento
- cuenta
- roja/rojo

En cambio lo repetido aquí no es ningún elemento esencial de la historia (sujetos, objetos, cosas, lugares, acciones que es importantísimo que el lector retenga...), sino meras palabras («fue», «momento», «cuenta»), o una pura coincidencia de colores, sin el menor significado («roja/rojo»).

Qué duda cabe de que en una escena como esta, sin embargo, habría sido necesario repetir «blusa» hasta la saciedad... E incluso yo diría que una idea como «estreno»:

«Fue una mala tarde para Pedro y Emilia. Ella se había puesto la blusa roja: la estrenaba ese día, solamente para él, y hasta un momento antes de despedirla en el portal Pedro le estuvo hablando del piso nuevo de su hermana, de la quiniela que todos los miércoles solía jugar a medias con Joaquín el chapista, de un anticipo que le había pedido al señor Sebastián, y no le dijo nada de la blusa. Hacía más de dos años que Emilia no estrenaba ropa, desde la muerte de su madre, y aquella blusa roja de volantes anunciaba en la vida de Emilia un armisticio con la pena, tal vez el final del dolor»

No importa repetir, si se repite lo que importa. Ya veis que esas palabras que reitero en el texto no dan ningún problema. Todo lo contrario. Subrayan objetos y acciones fundamentales en el episodio, los fijan en la mente del lector.

LAS CIUDADES INVISIBLES

Centrada en lo esencial, aplicada a las cosas importantes que intervienen en una secuencia, en un capítulo, en una narración entera, la redundancia no se nota. La propia Zirma, sí, está incluida en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. Y al igual que sucede con la ciudad de Zirma, la buena redundancia es invisible para el lector.

Naturalmente, hay otros muchos medios de camuflaje para esta redundancia que aplicamos a lo esencial. Un tono natural y empático. Una prosa plástica y tangible, infestada de cocodrilos. El propio interés de la historia, como nos recordaba Cicerón. O contar las cosas con gracia. Cualquiera de estos recursos conseguirá que nuestra redundancia desfile por las frases de perfil, lo mismo que un escriba egipcio.

Hablando del humor y de escritores flacos acabo de acordarme de un párrafo magnífico de Woody Allen. El texto pertenece a su relato «Reflexiones de un sobrealimentado»... y así es como se expresa el personaje narrador:

«Pero déjame decirte cómo pasé a ser gordo. Porque no siempre fui gordo. La Iglesia me ha hecho así. En un tiempo yo era delgado, bastante delgado. De hecho era tan flaco que llamarme gordo hubiera sido un evidente error de percepción. Seguí flaco hasta el día (pienso que fue cuando cumplí los veinte años) en que estaba tomando té y bizcochos con un tío mío en un buen restaurante. De improviso mi tío me sorprendió con una pregunta: «¿Crees en Dios? Y si crees en él ¿cuánto crees que pesa?»

Como ejemplo de buena redundancia, ya lo sé, el párrafo de Woody Allen sería bastante tendencioso. El texto emplea las repeticiones como un efecto cómico, sí. Aunque también os aseguro que si leéis el cuento desde el principio (y sin estar avisados), llega un momento en que simplemente escucháis las pavadas del protagonista encantados por su fluidez, y sin notar que la continuidad del texto está obtenida mediante un grado de redundancia abrumador.

Pero existen, ya digo, otras muchas maneras de camuflaje. Un uso más parco de la redundancia (e igualmente invisible) podemos apreciarlo en este otro ejemplo que tomo de Tolkien. En este caso las repeticiones literales son algo menores. Pero tal como hemos visto en la escritura de Anne Tyler, también aquí el continuo de atención está obtenido mediante el uso de campos de significado afines, y la insistencia sobre unos pocos datos: los que deben fijarse nítidamente en la imaginación del viajero.

Una vez más, marco en negrita las repeticiones y subrayo las palabras derivadas, emparentadas, etc.:

«Al principio, y tan pronto como prestó atención, la belleza de las melodías y de **las palabras** entrelazadas en lengua élfica, aunque entendía poco, obraron sobre él como un **encantamiento**. Le pareció que **las palabras** tomaban forma, y visiones de tierras lejanas y

objetos brillantes que nunca había visto hasta entonces se abrieron ante él; y la sala de la chimenea se transformó en una niebla **dorada** sobre mares de espuma que suspiraban en las márgenes del mundo. Luego el **encantamiento** fue más parecido a un **sueño** y enseguida sintió que un **río** interminable de olas **de oro** y plata venía acercándose, demasiado inmenso para que él pudiera abarcarlo; el **río** fue parte del aire vibrante que lo rodeaba, lo empapaba y lo inundaba. Frodo se hundió bajo el peso resplandeciente del agua y entró en un profundo reino de sueños.»

Lo mismo que Anne Tyler o Patricia Highsmith, Tolkien le ha preparado a sus lectores un hilo firme de datos redundantes. De modo que el continuo narrativo es él quien lo mantiene, la escritura de su propio texto, y no el sufrido lector, mediante un esfuerzo de atención heroico:

Las palabras/ un encantamiento/ las palabras/ tierras lejanas/ brillantes/ dorada/ mares/ márgenes del mundo/ encantamiento/ sueño/ río/ olas/ de oro/ río/ inundar/ hundirse/ resplandeciente/ agua/ profundo/ sueño/.

Aun así tened muy a la vista otro dato importante... Porque este pasaje de Tolkien, igual que el resto de fragmentos que he utilizado en el capítulo, lo que describen aproximadamente es una única acción; vamos a decir: una unidad de acción o una secuencia. Y el hecho de que percibamos esta secuencia de una forma ligada y continua depende (creo que ya lo he dicho) de la cantidad de redundancia que se está manejando en la escritura.

Pues bien; si ahora pensamos en la unidad mayor que la secuencia (el episodio), o en el conjunto de episodios que pueden dar cuerpo a un relato, sobra que os diga que el procedimiento es exactamente el mismo, y la cantidad de redundancia que contienen un cuento o una novela puede alcanzar (las alcanzan de hecho) dimensiones colosales.

A fin de darle un estatuto respetable a estas puras repeticiones, eso también, la retórica las bautiza como «anáfora» y «catáfora». De este modo, parece que suena mejor si uno se dice:

—Voy a servirme profusamente de las anáforas y las catáforas.

Que si se quita la careta y se confiesa a sí mismo:

—Si no repito 56 veces en esta novela que el hermano de la protagonista es mudo, el lector se va a quedar con la impresión de que es un muchacho de pocas palabras.

Pero una proporción así es la que se usa en los ejemplos que hemos visto. Y podría citaros otros muchos textos en los que el grado de redundancia es igual o mayor.

Dicho de otra manera: es bastante improbable que el lector perciba la redundancia en un texto de ficción. Si aplicáis la receta que acabo de explicaros, no es fácil que al lector le salten a la vista las palabras que se repiten, *precisamente porque a través de ellas lo que le salta a la vista es la propia historia*.

Imaginad que estáis escribiendo una novela. Y suponed que en uno de los capítulos vuestro protagonista pasa un fin de semana en el barco de vela de su jefe. ¿Cuántas veces pensáis que habría que decir la palabra «barco» hasta dar continuidad a ese velero en la atención de los lectores?

¿Y las palabras «fin de semana»? ¿Y la palabra «mar»? ¿Y el nombre del jefe? ¿Cuántas veces habría que hablar de las bermudas que el protagonista lleva puestas (una prenda postiza para él, casi un disfraz)? ¿Cuántas veces diríais en el capítulo «proa», «popa», «cubierta», «eslora», «navegación», «vela», «timón», «ancla», «levante», «poniente», «olas», «marejada», «gaviotas», «costa», «faro», «bonanza», «zarpar»...? Y una vez terminado el episodio: ¿cuántas veces pensáis que habría que recordar ese fin de semana del velero en los otros capítulos de la novela?

Todas estas cosas, sí, el texto habrá de mencionadas innumerables veces, de innumerables modos. Si el capítulo tiene diez mil palabras, yo os diría que poco menos de la mitad habrá que dedicarlas a sólo eso: a conseguir que el barco exista en la escritura;

que el fin de semana a bordo de un velero se perciba de un modo real y continuo en el transcurso de la narración.

De manera que llamadlo anáfora, catáfora, redundancia o como más os guste. Pero el caso es que puestos a escribir conviene repetirse igual que la sandía... y ese tejido de repeticiones va a ser el tobogán por el que luego se deslice la atención del lector.

Si tomáis el párrafo de Tolkien o el de Patricia Highsmith y lo miráis entrecerrando los ojillos (como si fuera un dibujo), veréis que las palabras marcadas se extienden en ellos como una especie de ramaje. Bien, pues podríamos pensar que el texto literario es algo así como un arbusto de palabras, donde la redundancia forma el tronco y las ramas; y los datos nuevos, las hojas y los frutos.

El texto se sustenta sobre todos los elementos redundantes como sobre un andamio de claridad. La redundancia es el tronco o el eje en torno al cual el texto va creciendo. Y las informaciones nuevas, ya digo, son las flores, los frutos, las hojas: todo lo que le añade variedad a la historia y renueva su interés.

En general, en la mayoría de los textos bien escritos podemos dibujar esta especie de andamiaje interno. Y cuando no podamos dibujarlo, una de dos: o es que la escritura ha ido avanzando en estado de gracia, como si caminara sobre el mar, o bien es que aún no se ha trabajado lo suficiente.

También los científicos que estudian el genoma humano se asombraban no hace mucho de la enorme cantidad de redundancia que han descubierto en él. Para que crezca una planta, un animal, un niño, un cuento, lo que sea, la redundancia es esencial.

La naturaleza es sabia porque dice lo mismo muchas veces, y el secreto de toda creación consiste en ponerse pesado.

Yo no sabría deciros si la ciudad de Zirna le resulta pesada al viajero. Probablemente no. Pero sé que es posible pasear por sus calles sin perderse. Sé que hay ciegos golpeando las piedras de Zirna con sus bastones pares, y cornisas pobladas por locos, y fugaces muchachas repetidas que sujetan con una trailla a su puma invisible.

Todo está repetido en la ciudad de Zirna. Yeso es lo que la vuelve irrepitable. Como a todas las buenas ficciones. Como a la propia vida.

Personalidad

Es importante decir cómo nos llamamos, decir el nombre de los lugares en donde hemos vivido y describir los detalles de nuestra existencia. «Vivía en Coal Street, en Albuquerque, cerca un garage, y llevaba la compra en bolsas de papel por Lead Avenue. Allí alguien, al comienzo de la primavera, había plantado unas remolachas y yo observaba crecer aquellas hojas verdes de color rojizo».

Hemos vivido; cada uno de nuestros momentos ha sido importante (...). Registrar los detalles de nuestra vida significa tomar partido en contra de las guerras, las matanzas, en contra de la velocidad excesiva y la eficiencia exagerada. El escritor debe decir sí a la vida, a cada aspecto de la vida: al agua en los vasos, a la jarra de leche, al bote de ketchup sobre el mostrador del bar.

NATALIE GOLDBERG, *EL GOZO DE ESCRIBIR*

La madurez significa haber recuperado aquella seriedad que de niños teníamos al jugar.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Hemos vivido. Vivimos. Cada uno de los momentos de nuestra vida es importante. Cada detalle de nuestra cotidianidad es tan único e irreplicable como nosotros mismos. Cada vida corriente y moliente tiene un fondo enigmático, sagrado, y está tejida a partes iguales de tedio y maravilla, de misterio y de banalidad.

Poeta y profesora de escritura creativa, en estas líneas que he seleccionado para abrir el capítulo, Natalie Goldberg se dirige a sus lectores desde una voz enérgica, apasionada, directa y limpia. Es autora de un libro inolvidable: *El gozo de escribir*, que os recomiendo encarecidamente. Su vida —tal como veíamos al hablar de la visibilidad y los pequeños detalles— se distingue muy poco de otras vidas. Es tan vulgar y extraordinaria como la vuestra, como la mía, como la de cualquier otra persona.

Natalie Goldberg es una mujer que regresa a su casa por Lead Avenue, cargada con las bolsas de la compra. Yo he vaciado las mías hace un momento. Tres bolsas grandes, de plástico. He salido a comprar con un poco de prisa (entre dos sesiones de escritura); aunque esta temporada vivo solo y me temo que hago unas compras demasiado infantiles. Compró quesos franceses y queso para sandwiches, chocolates, toda clase de golosinas, vino de aguja, yogures de los que llevan tropezones y ese tipo de cosas. Al mediodía suelo comer fuera de casa (y para la cena cualquier arreglo sirve)... pero tengo la mala costumbre de cenar más de la cuenta. Me ocurre, mal comparado, lo mismo que a los perros. Como no tienen conocimiento, a los perros domésticos no les entra en la cabeza que van a comer con regularidad, y en cada comida se atiborran. A mí ya os digo que me pasa igual. Sigo comiendo hasta un poco después de estar saciado (bueno: en realidad sigo comiendo hasta que ya me siento verdaderamente mal); de manera que paso la noche como un alma en pena, echando viajes a la cocina para tomar bicarbonato.

Es una chifladura, ya lo sé. Y de vez en cuando tengo que ponerme a dieta de ensaladas, verduras hervidas, y todo ese tipo de cenas adultas que detesto a más no poder. Sólo las como por obligación, que conste; y yo hasta os diría que me subleva en lo más íntimo lo bien que me sientan. Se conoce que todavía estoy muy lejos (y ya va siendo hora, ya) de esa madurez que reclamaba Nietzsche en su cita. Aunque buenos ejemplos no me faltan. Enfrente de mi ventana veo cenar todas las noches a un vecino

viejísimo. Mi vecino se llama Tomás y cena leche con galletas. Sólo eso. Es un viejo pulcro y muy andador, que si ya pasa de los noventa años es porque toda su vida ha debido cenar como un pajarito. Podría contaros un buen montón de cosas sobre Tomás, a falta de un vecino que plante remolachas en el jardín como el de Natalie Goldberg. E imagino que también vosotros tendréis vecinos completamente singulares, amigos y amigas que son un poema, e incluso algún hábito ligeramente bochornoso, como este mío con las cenas que os acabo de contar.

Pero ya os digo que no exagero nada: el último trozo de pizza que cené anoche estuvo de más, fue pura gula. Luego he tenido pesadillas —normal—, y me he levantado de un humor de perros. El caso es que anoche estuve cenando con tres amigos, Enrique, Isabel y Paco, los tres profesores de escritura creativa. Conmigo venía Chus (el trozo de pizza que me comí fue el suyo), y después llegó Carlos, un alumno de Enrique que ahora se dedica al cine.

Las pizzas las tomamos en una terraza al aire libre, en la Plaza del 2 de mayo, y la cena fue tan agradable que doy por bien empleados las pesadillas y el mal humor. Os cuento esto porque hace varios días que traigo mareados a Enrique, a Paco y a Isabel:

—Tengo que hablar sobre la personalidad en la escritura ¿qué se te ocurre?

y lo primero que me han dicho todos, como podéis imaginar, es un larguísimo:

—¡Bbffffffffff...!

El tema, en efecto, no se deja atrapar por ningún sitio. Es humo, nieve, agua, se escurre entre las manos, se deshace en los dedos. Paco, Isabel, Enrique, yo mismo, todos desarrollamos una tarea creativa además de nuestro trabajo docente. Si hablamos como artistas, todos sabemos lo que es «personalidad» y nos las arreglamos mejor o peor para que nuestros textos la tengan.

Como profesores, eso sí, decir qué es o en qué consiste la «personalidad» de un texto literario sería haber encontrado la piedra filosofal o la cuadratura del círculo.

Yo os confieso de entrada que no lo sé. El capítulo acaba de empezar (podéis marcharos sin que se note). Pero estoy por pedirlos que os quedéis, porque muy mal tiene que darse para que algo de lo que cuente (algo) no lleve por lo menos cierto viso de puntería.

De modo que me lanzo, venga. El mal humor se me ha pasado hace ya un rato, naturalmente, y todavía no es hora de que cene Tomás. Pero si hace un momento os he hablado de Isabel, de Paco, de Enrique, es porque todos coincidimos en un punto bastante inusual, y algo alejado también de la teoría literaria más corriente. Al menos en nuestra experiencia, ya os digo, la personalidad de un texto artístico está muy emparentada en su origen con la actitud del autor hacia el proceso mismo de la escritura. Y en este sentido, resulta importantísimo que el escritor o la escritora que empiezan lleguen a establecer una inmersión imaginativa intensa y sin trabas en el proceso de la creación.

También por eso he querido iniciar este capítulo con una cita de Natalie Goldberg, y con su enfoque de la creación artística (la escritura como práctica, como estilo de vida, como una manera de estar en el mundo), completamente heterodoxo, desde luego; nada académico, honrado, y a fin de cuentas muy aliviador. Siguiendo su ejemplo, me atrevo a hablaros de mis cenas descerebradas (una vergüenza), de la leche y las galletas de Tomás; de Isabel, de Enrique, de Paco; de este marzo benigno que se sienta a cenar en las terrazas, bajo árboles que tienen una promesa verde, y estrellas recientísimas, regresadas del frío.

Pero no pierdo el rumbo, estad tranquilos. Se trata de estudiar de qué depende la personalidad en la escritura artística. Y si en lugar de andarme por las ramas fuera al meollo del tema, ya lo sé, hace tiempo que habría formulado una primera definición sesuda. Esta por ejemplo: en un texto artístico, la personalidad consiste en decir las cosas de un modo propio, y novedoso para el lector.

Las personas solemos quedarnos muy a gusto con esta clase de definiciones, sí. Y en cambio a mí me recuerdan a esa ciencia tartufa (o hasta puede que honesta a veces) de la que tanto se burla el genio ácido de Moliere:

—¿Por qué duerme el opio? —le preguntan a uno de sus personajes.

—El opio duerme porque tiene dentro una virtud dormitiva —responde muy solemne—, cuya propiedad es aturdir los sentidos.

Algo muy parecido ocurriría en este caso. «Personalidad», quién puede negarlo, es expresarse *personaliter*; o lo que viene a ser igual: decir las cosas de un modo propio, y por lo tanto novedoso para cualquier otra persona que no sea el mismo autor.

Desde luego que no es el tipo de definición que va a dejamos sin dormir, como si hubiéramos cenado más de la cuenta. Yo casi juraría que nos deja en ayunas, vaya; y si a algo se parece es a un buñuelo de viento. Eso y nada es lo mismo. «Personalidad», en efecto, es que un autor o una autora se expresen de un modo personal...

Y por eso también os avisaba en la introducción que este iba a ser un libro muy poco elucubrativo. No digáis que no cumplo mi palabra. O decidlo (allá vosotros), pero que quede claro que las definiciones preceptivas —que es a lo que yo os voy—, ni me parece que ilustren mucho, ni creo que sirvan para gran cosa.

¿Cómo se escribe de un modo personal? ¿Qué pueden hacer el escritor o la escritora que empiezan frente a ese estilo anónimo, convencional o rutinario que suele predominar en los primeros escritos? Bueno: pues estas me parecen las verdaderas preguntas, desde luego. Y si no a contestarlas (nadie ha podido hacerla), al menos os invito a pensar sobre ellas en estas páginas que siguen.

Vamos allá.

PERFECCIONISMO

Hasta hace algunos años (puede que cinco o seis), os confieso que solía ponerme muy serio en el momento de escribir. Tal como yo lo percibía entonces, el hecho de escribir estaba en las antípodas de esa actitud espontánea y enteramente natural que recomienda Natalie Goldberg para la práctica de la escritura.

Ni natural ni espontáneo, yo mantenía una exigencia altísima hacia mi propia tarea creativa, y solía escribir textos cortitos, muy refinados, donde cada palabra quedaba engastada en la frase con pinzas de orfebre... después de un minucioso examen, por supuesto. (Ahora mismo no tengo muy claro si los orfebres utilizan «pinzas»; pero como la idea se ve, se toca, pienso que aceptaréis sin mucho escrúpulo ese pequeño margen de vaguedad).

En esta época de la que os hablo, sí, yo era un caso típico de perfeccionismo. Y al igual que en una terapia de grupo para conductas compulsivas, podéis imaginarme ahora, de pie, delante de vosotros, declarando con algún pudor mi principal problema con la escritura:

—Me llamo Ángel y soy perfeccionista.

En cierto modo, claro, un perfeccionista es lo contrario de un ludópata. El escritor perfeccionista no se permite jugar. Yo no me permitía jugar en absoluto. Llevaba en la cabeza una idea muy seria de la literatura, y lo que aspiraba a conseguir con cada uno de mis escritos era una imitación lo más ceñida posible de todas las destrezas y los «efectos especiales» que observaba en los grandes autores.

No me había planteado, desde luego, que cuando uno toma un bolígrafo y un papel de lo último que se trata es de escribir como Fedor Dostoievski, como Franz Kafka, entre otras razones, porque si uno se sienta a escribir con una idea parecida en la cabeza lo más probable es que escriba tres carajos.

Esforzándome mucho, sudando tinta, hacía textos cortitos, tímidos, perfectitos, que guardaban, eso también, un cierto parecido de familia con toda la gran literatura que yo veneraba por entonces. Y aun así tampoco penséis que no valoro en nada aquellos esfuerzos. Eran útiles. Qué duda cabe de que servían para aprender. Pero pienso que estaba trabajando desde una óptica equivocada.

Como es natural, en este retrato que me saco ahora tampoco es que haya un «antes» y un «después». No hay que imaginarme gordo en una foto y hecho un tirillas en la otra. No he perdido diez kilos de perfeccionismo (ya me gustaría, ya), pero sí por lo menos tres o cuatro; los necesarios, o casi, para escribir con cierta desenvoltura. Ya estoy hecho a la idea de no ser Kafka o Dostoievski (y nada hay tan difícil como renunciar a lo imposible, no creáis); de modo que disfruto cuando escribo mis cuentos, mis columnas, mis cosas, y no me preocupa excesivamente si se parecen mucho o poco a la mejor literatura. A veces se parecen y a veces no; algunas cosas quedan bien, y otras sólo apañadas: va en días.

El perfeccionismo —y es adonde quiero ir a parar— representa un obstáculo muy serio para la personalidad de la escritura. Es una de esas actitudes que obstaculizan casi por completo el desarrollo de una expresión propia. Y también desde mi experiencia didáctica lo que puedo decir es que se trata de un hábito particularmente dañino, que suele hacer presa en los alumnos y alumnas con mejor formación y más cualidades para la escritura artística.

¿Cómo se cura el perfeccionismo? Fffff... en fin: ya os digo que curarse no se cura, y probablemente es que un cierto grado de exigencia estética resulta inseparable también de la tarea del escritor. Pero eso sí: nada hay tan importante como graduar con mucho tino ese listón imaginario que nos hemos propuesto saltar.

Dice García Márquez que todo escritor debe aspirar a lo más alto, a ser Cervantes, porque sin el impulso de esa ambición no es muy probable que consiga nada. Bueno: pues siento discrepar de García Márquez (no penséis que no), pero estoy convencido de que el planteamiento es erróneo, o válido únicamente para escritores como García Márquez, de los que se dan tres o cuatro por siglo.

En el caso de un buen escritor o una buena escritora (y digo «buenos», no geniales), yo creo que la meta es convertirse en el mejor escritor o escritora *que ellos mismos puedan ser*. Y no, desde luego, en Cervantes o Shakespeare. Dicho de otra manera: el criterio de lo óptimo, de la «buena» escritura, ha de ser interno, y no externo; sobre todo porque si es externo se llega a caer en un auténtico disparate. (Galdós es un magnífico escritor, pero probablemente Clarín es mejor que él; Dostoievski es mejor que Clarín... y así podríamos seguir hasta agotar el *hit parade*. Ningún escritor sería nunca lo suficientemente bueno, porque siempre —palabra— sería pensable uno «mejor»).

Tal como yo lo veo, en fin, lo esencial no es que seáis Cervantes o Marguerite Yourcenar, sino Juan Ramos, Sonia García, Javier Ortega... Añadid vuestro nombre a la lista; porque después de todo de lo que se trata es de escribir; y de escribir nosotros, en efecto, y no Cervantes o la Yourcenar.

Por eso es importante, sí, decir cómo nos llamamos, decir los lugares en que hemos vivido y describir los detalles de nuestra existencia. A esto nos invitaba Natalie Goldberg en la cita que abría el capítulo y no cabe expresado mejor. Vuestra escritura sois vosotros y vosotras. Vuestro modo de estar en el mundo. Vuestra manera de decir quiénes sois, qué habéis imaginado, qué habéis amado y qué habéis perdido. Esta es la auténtica tarea. Y como en un empeño así nadie podría sustituirnos (ni el mismo Cervantes, «si resucitara para sólo ello»), lo difícil, después de todo, es *no* ser personal, original, cuando uno se sienta frente al papel dispuesto a escribir.

Eso también: resulta complicado dar con lo propio (nuestros temas, nuestras palabras, nuestros personajes y nuestras emociones), sin antes desprendernos de esa excesiva veneración hacia la «Gran Literatura», cuyo único efecto es paralizar al escritor y

la escritora principiantes. Los perfeccionistas haréis muy bien en empezar a cuestionaros toda esta clase de zarandajas. Y en escribir con cuidado, cómo no, pero también desde una saludable irreverencia.

Es sabido además que Cervantes escribió el Quijote desde una actitud bastante suelta y descuidada (estaba escribiendo una novela de humor); y en cambio en el «Persiles» se pone estupendo, serio del todo, se embarnece de buena retórica y cultismos de muchos quilates, y lo que saca de ponerse así es un pestiño para filólogos y un petardo infumable.

El «Persiles» no hay cristiano que lo lea. Cervantes es Cervantes cuando juega, cuando escribe a lo valentón. y en esto (pero sólo en esto) sí os recomiendo que lo imitéis sin falta.

TÓPICOS

Contar historias, lo hemos visto en el primer capítulo, es una forma de juego. Esto no quiere decir que no sea una actividad seria, naturalmente, un juego serio, pero para escribir hay que Jugar.

Es imposible jugar si uno se sienta con el papel y el boli llevando en la cabeza todo el peso de la Gran Literatura, ya está dicho.

Pero este juego al que jugamos en la ficción literaria consiste también en reinventar la vida, y este sí es un aspecto, en cambio, en el que suelo mantener una exigencia muy estricta en mis cursos.

Desde que uno comienza a escribir, ha de dejar entre paréntesis toda esa vida que ya está inventada; el lado rutinario de las cosas: lo que el lector ya sabe de carrerilla. Todos los profesores tenemos manías. Yo no es que esté orgulloso de mis manías, pero me pone de los nervios tener que leer lo que ya sé...

Y sé un montón de cosas, no creáis: sé que los días de primavera son radiantes, que la sequía es pertinaz, que por regla general los negros tienen un sentido rítmico más acusado que los blancos; sé que en el campo se respira mejor que en la ciudad, que todos los fines de semana hay embotellamientos en las carreteras de vuelta a Madrid; sé que el cielo es azul, la leche blanca, que los hijos pequeños molestan en las casas cuando se ponen a hacer el indio, y que el diablo tiene cara de conejo.

Sé tantísimas cosas, naturalmente, por la simple razón de que estas son las cosas que todo el mundo sabe. Y precisamente con todas estas cosas hay que tener muchísimo cuidado en la ficción escrita, porque impiden jugar.

¿Podéis imaginar un encuentro de fútbol donde los dos equipos se dedicasen a repetir un partido que ya disputaron hace unos meses? Yo no soy aficionado al fútbol, pero un efecto completamente semejante es el que me producen, dentro de una ficción, los tópicos, lo previsible, lo consabido, las frases hechas; esa escritura amodorrada, maquina, inerte, que se complace en informarme sobre un montón de cosas que conozco al dedillo.

Quizá estáis pensando que exijo mucho. Sería difícil, desde luego, que todas las frases de una historia escrita le resultaran sorprendentes al lector... Y más que difícil, sería del todo innecesario, sí. La propia vida es un tejido de rutinas. Yo os confieso que adoro la rutina además: me parece una auténtica maravilla que el cielo sea azul, la leche blanca, la lluvia fina y persistente; bendigo lo bien que se respira en el campo y el latazo que dan los críos cuando se ponen a hacer el tonto. En cambio hace unos días mi amigo Alfonso me hizo una observación curiosa sobre el latazo de los niños:

—Los niños no molestan —me dijo—; frustran.

E imagino que debe ser verdad. Tampoco soy padre, claro, pero supongo muy fácilmente que ver a los críos revolcándose por el sofá lo que hace es destruir dentro de

nosotros la fantasía de tener una vida modelo, unos niños adultitos y obedientes, una familia que da gloria.

Que nuestros hijos hagan el tonto no molesta, frustra. Bien... pues esta es una cosa que no sabía. Y pienso que podría ser una buena observación para un relato. Es un detalle perspicaz. Pone de relieve un matiz inusitado, dentro de una experiencia completamente común.

«La duda era si vivía yo —escribe Gómez de la Serna en su autobiografía—, o si a través mío vivía la vida impersonal y prestada». Y justamente esto —la vida impersonal y prestada—, es lo que pienso que no ha de tener cabida en la escritura de ficción, donde se trata de expresarnos de una manera lo más personal posible.

El cielo es azul, qué duda cabe, pero ahora mismo me viene a la memoria un magnífico cielo rosa que vi en un cuadro de Santiago Rusiñol. En efecto: sólo los malos pintores pintan un cielo chato y azulón. Cuando aparecen en una obra artística, el cielo no es azul, la leche deja de ser blanca, y la tabarra de los niños no molesta: frustra... o bien produce sensación de encierro (se lo he leído a Anne Tyler), que como veis son cosas muy distintas. También los ángeles son blancos, cómo no, pero Antonio Machín, que era un genio en lo suyo, pasó toda la vida reclamando otro cielo menos convencional y adocenado, con angelitos negros.

De manera que en esto consiste también la tarea de los escritores (en pensar que los ángeles pueden ser negros)... Y ya os digo que no es exigir mucho. Estoy por afirmar que es casi el mínimo, porque los tópicos —el pensamiento tópico y previsible—, no es ya que obstaculicen el desarrollo de una expresión artística personal. Es que la vuelven imposible. La arruinan del todo.

Perfeccionista hasta el delirio, también Gustave Flaubert pasó toda la vida obsesionado con los tópicos, y yo hasta juraría que fascinado por ellos. Si conocéis su obra, sabréis que Flaubert sentía una atracción inexplicable por todos los aspectos maquinales y estúpidos que forman parte de lo cotidiano. Tenía un ojo yo diría que enfermizo (lo digo, Flaubert era «rarito», la verdad), para todos los automatismos de la vida: ese tipo de acciones, frases, gestos, que utilizamos sin pensar (de un modo impersonal y rutinario); esas cosas que hacemos porque «se hacen», y que decimos porque «se dicen».

A tal extremo llevó su interés (y yo aseguraría que su falta de amor al prójimo), que se tomó el trabajo de elaborar un singularísimo «Diccionario de tópicos». Muchos de ellos, claro, son inseparables de la sociedad y de la época en que Flaubert escribió su obra (la Francia provinciana de finales del siglo pasado). Pero pienso que vale la pena dedicar un minuto a algunos de estos tópicos que fue coleccionando el autor de *Madame Bovary*, con pasión de entomólogo. Os copio una pequeña muestra:

Aceite de oliva. Nunca es bueno. Hay que tener un amigo en Marsella para que te mande un barrilito.

Almohada. No usarla nunca. Se hace uno jorobado.

Animales. ¡Ah, si los animales pudieran hablar! Hay muchos animales más inteligentes que las personas.

Baile. Ya no se baila, se anda.

Bretones. Todos buenas personas, pero tozudos.

Callo. Anuncia el cambio de tiempo mejor que un barómetro. Muy peligroso cortarlo mal; citar ejemplos de accidentes terribles.

Comercio. Discutir sobre qué es más noble, el comercio o la industria.

Difunto. «Mi difunto padre» (y se levanta uno el sombrero).

Diligencias. Añorar el tiempo de las diligencias.

Liebre. Duermen con los ojos abiertos.

Luis XVI. Decir siempre: «Ese infortunado monarca...»

Modistillas. «¡Ya no hay modistillas!». Esto hay que decirlo en el tono nostálgico del cazador que se queja de que ya no haya caza.

Sombrero. Protestar contra la forma de los sombreros.

Sonámbulo. Se pasea de noche por los tejados.

Viajero. Siempre «intrépido».

Vinos. Tema de conversación entre hombres. El mejor es el de Burdeos, puesto que los médicos lo recetan. Cuanto más malo, más natural.

Como podéis observar, la malicia de Flaubert no tenía límite.

Pero eso también: tal como ocurre a menudo en la escritura literaria, un pésimo recurso de estilo puede convertirse a veces en una auténtica virtud.

Con una ristra de tópicos abre el cuentista español Ignacio Aldecoa su relato «El asesino»... y al menos en este caso, los tópicos adquieren un magnífico vigor expresivo. Así empieza Aldecoa su cuento:

«—Don Simón.

—¿Qué?

—Don Simón, lo que no puede ser no puede ser.

—Ya.

—Don Simón, un hombre es un hombre donde quiera que esté.

—Claro.

—Don Simón, yo le digo a usted que el avión es un invento del diablo.

—Puede.

—Don Simón, usted no me escucha.»

Que don Simón no escuche, naturalmente, a mí me parece la cosa más normal del mundo. Los tópicos aburren a las piedras; y aparte de los tópicos —de las frases hechas que utiliza Aldecoa—, está todo ese tipo de gestos, opiniones, actitudes previstas y consabidas que cosechaba Flaubert, y que hay que dejar aparcadas desde que uno se sienta a escribir ficción.

En todos los talleres de escritura creativa, por poner un ejemplo, antes o después alguien escribe un cuento contra la guerra. El relato deplora la guerra, obviamente; y en él se afirma que las guerras son inútiles.

Bueno... pues no es verdad ni una cosa ni otra. Las guerras están lejos de ser inútiles. Son un negocio floreciente para unos cuantos canallas. Y ni siquiera es cierto que la gente común deploramos la violencia y las guerras, o sólo es cierto en parte. Muy a pesar mío, yo me he visto envuelto en mil batallitas absurdas a lo largo de mi vida, y claro que hay en mí una parte violenta y belicosa. También soy eso. Hay un instinto impresentable en todos nosotros que nos lleva a guerrear con los vecinos, los compañeros de trabajo, la familia política, qué sé yo. Claro que no es lo mismo hacerle un desaire a un cuñado que bombardear una ciudad. Hasta ahí llego. Pero hay un mismo instinto detrás de las dos cosas.

Si me siento a escribir sobre la guerra, contra la guerra, lo primero que acude a la pluma, cómo no, es la idea rutinaria, el puro tópico:

Guerra. Deplorar las guerras. Todas las guerras son inútiles.

Pero si ahora pretendo escribir contra la guerra de una manera personal, lo primero que tengo que hacer es desechar el tópico. Pensar por qué estoy yo contra las guerras, hasta dónde lo estoy: ¿siempre acierto a arreglar mis conflictos por medio del diálogo?

Parece que estoy dando una homilía, ya lo sé; pero lo que intento poner de relieve es el proceso mental que nos aleja del tópico en el momento de escribir. Estar contra las guerras me parece lo único decente. Pero el escritor o la escritora no deben estado de una manera tópica y consabida, precisamente porque su función es persuadir a los demás del disparate que son las guerras.

Y os insisto en que no es muy difícil. Es francamente fácil incluso, y además lo hemos visto en el párrafo de Natalie Goldberg con el que abríamos el capítulo. ¿Cómo se las ingenia Natalie Goldberg para escribir contra la guerra? Os recuerdo su texto:

«Vivía en Coal Street, en Albuquerque, cerca de un garage, y llevaba la compra en bolsas de papel por Lead Avenue. Allí alguien, al comienzo de la primavera, había plantado unas remolachas y yo observaba crecer aquellas hojas verdes de color rojizo.»

Una casa junto a un garaje, una avenida en primavera, el crecimiento de unas remolachas. Nada especial a simple vista. Apenas un puñado de detalles vulgares. Pero tampoco hay ningún tópico. El texto no contiene ninguna declaración grandilocuente, y ni siquiera está enunciado desde ese personaje imaginario (todo razón y buenos sentimientos) en que uno suele convertirse cuando se afana en deplorar las guerras.

Natalie habla desde sí misma. Cuenta, sí, algún detalle de su vida, opuesto verdaderamente a esa destrucción insensata que representan las guerras. La autora se retrata camino de su casa, en Albuquerque, cargando con las bolsas de la compra. Ha ido al supermercado a comprar provisiones: se ocupa de sí misma, de alimentarse; cuida de ella y de su vida.

Por el camino, en algún lugar de Lead Avenue, alguien ha plantado unas remolachas. Es primavera. Sabemos que esa persona desconocida cuida de las remolachas, puesto que crecen. A Natalie le fascina el crecimiento de las remolachas, su belleza verde y rojiza (colores de vida). Y lo que observa con fascinación, en definitiva, es todo ese cuidado hacia la vida que crece y se desarrolla: el mismo cuidado que ella tiene hacia sí misma, hacia su propio crecimiento personal.

El párrafo de Natalie Goldberg, en efecto, representa el cuidado de la vida. Y por eso las frases que vienen luego rebosan autenticidad:

«Registrar los detalles de nuestra vida significa tomar partido en contra de las guerras, de las matanzas, en contra de la velocidad excesiva y la eficiencia exagerada. El escritor debe decir sí a la vida: al agua en los vasos, a la jarra de leche, a la botella de Ketchup sobre el mostrador del bar.»

Tal como ya hemos visto al hablar de la visibilidad, creemos sin reservas en lo que Natalie Goldberg dice ahora (o creemos al menos en su honradez al decirlo) por la simple razón de que unas frases antes se ha ocupado de mostrarlo... Y lo ha mostrado mediante dos detalles simples (unas bolsas de la compra, unas remolachas que crecen), y enteramente personales.

Por mi parte, estoy de acuerdo con Natalie Goldberg en ese cuidado de la vida que ella identifica con la tarea misma del artista. Es importante (y habrá que repetirlo muchas veces) decir cómo nos llamamos. Decir el nombre de los lugares en que hemos vivido y describir los detalles de nuestra existencia. Son importantes las remolachas de Lead Avenue, vuestra amiga Carmen, vuestro primer día de trabajo, el barrio de vuestra infancia, el primer amor y el último, las otras vidas con las que soñáis; mi vecino Tomás (que yo juraría que sueña poco) doblando infatigable las esquinas del año, del siglo, del milenio, con sus galletas mágicas de la longevidad.

De todas estas cosas van a nutrirse nuestras ficciones. No hay nada rutinario en todo ello. No hay nada tópico ni consabido. Vuestros críos os dan la tabarra de una manera completamente peculiar. El azul que miráis desde vuestra ventana no tiene parangón con ningún otro azul. Estáis llenos de ideas y experiencias enteramente personales en torno a las almohadas, los animales, los callos, los difuntos, los sonámbulos y los viajeros. Vuestro modo de estar contra la guerra no se parece en nada al de Natalie Goldberg, ni al mío, ni al de ninguna otra persona.

Igual que aquel mecánico que retrataba Medardo Fraile en su cuento, la propia vida es vulgar y extraordinaria a la vez. Tiene un aspecto anónimo, impersonal, estúpido, y todos estos tics y automatismos son los que fascinaban a Flaubert. Bueno... pues a despecho de Flaubert, durante buena parte de nuestro tiempo, sí, hacemos lo que «se hace», decimos lo que «se dice» y pensamos lo que «se piensa». Vivir cada segundo de nuestra vida de una forma consciente, personal, creativa, sería una maravilla, qué duda cabe, pero también un esfuerzo agotador. Aceptar lo mostrenco, lo banal, la rutina, no es sólo un síntoma de madurez, sino la verdadera condición para que luego, ahora, porque sí, de repente, podamos percibir lo extraordinario: el color rojo de unas remolachas; la fantasía ingenua y testaruda de familia-modelo, que nos echan a perder los críos dando patadas contra el sofá.

Ahora bien: deshacerse del tópico, buscar lo extraordinario en lo ordinario, retratar lo que el lector «no sabe» (el asombro frente a unas remolachas, la tabarra que frustra en vez de molestar), es la tarea ineludible del escritor y la escritora. Y ya tenemos visto que no es mucho pedir. Que es casi el mínimo. Yo no conozco la ciudad de Saint Louis. Pero estoy convencido de que enfocada con una visión tópica debe ser un lugar tan anodino y ratonero como cualquier otro. Así era el barrio de mi infancia. Cinco o seis edificios de protección oficial rodeados por huertas y desmontes (sin embargo era mágico en cada esquina). Y es bastante probable que vuestro barrio, vuestra ciudad o vuestro pueblo, fuesen lugares por el estilo. Un barrio de Madrid, o de Saint Louis, o de Valencia, pueden ser los lugares más grises del mundo. Deben tener mil cosas parecidas, redundantes del todo. La vida en ellos —eso seguro— contiene mil rutinas que el lector ya conoce.

Os invito a asomaros a la ciudad de Saint Louis, tal como se refleja en el cuentista norteamericano Harold Brodkey. El párrafo que vamos a leer es el que abre su relato «El estado de gracia».

Mantened bien abiertos los ojos:

«Mi infancia en St. Louis es un cierto matiz de rojo ladrillo, un rojo oscuro, casi melódico, sombrío, vetado de azul. No me refiero a la real, sino a la falsa infancia que se extiende desde el despertar de la conciencia hasta el día en que abandonamos el hogar para irnos a la universidad. Ese matiz de rojo ladrillo y de follaje verde es St. Louis en verano (el invierno no es más que un cielo gris y el atestado autobús escolar y las huellas húmedas en el linóleo pardo de la escuela), y ese mismo rojo ladrillo con el cielo pálido es la primavera. Y también es la soledad y el extraño asombro melancólico que sienten los niños cuyas familias han sufrido sucesivas catástrofes.»

Como podéis ver, en lo que acaba de contarnos este personaje de Harold Brodkey, nada —lo que se dice «nada»— pertenece a esa categoría de cosas que uno ya sabe. Todo es nuevo para el lector, vulgar pero extraordinario, enteramente único y personal.

El párrafo de Brodkey, es cierto, transmite a sus lectores un verdadero «estado de gracia», y quizá os sintáis muy lejos de poder escribir algo así. Bien... fijaos entonces en que el procedimiento que emplea Brodkey en estas líneas es sólo ligeramente más sofisticado que el que hemos visto utilizar a Natalie Goldberg.

Con más o menos virtuosismo, eso sí, los dos nos cuentan cosas que no sabemos. Nos cuentan lo que importa de verdad (no la rutina ni lo consabido), lo que de verdad les importa a ellos, y por eso consiguen que nos importe su escritura.

PUDOR

Esta noche he soñado con tres elefantes. Lo que yo sueñe o deje de soñar tiene poca importancia, ya lo sé... Pero es que eran grandísimos. Si no fuera por eso, igual ni lo contaba. He soñado con tres elefantes enormes. Yo he visto en mi vida muy pocos

elefantes, puede que tres o cuatro, pero ninguno con un tamaño así. Los elefantes de mi sueño desfilaban por Eloy Gonzalo, y giraban después hacia Álvarez de Castro (el giro está prohibido), que es la calle en donde vivo ahora.

Sobra que os diga que me encantaba verlos. Desde luego que anoche me dormí pensando en esta nueva sección del libro —«pudor»—, y el sentido del sueño debe ser ese. Para algunas tradiciones, los elefantes simbolizan el pudor (en la antigüedad existía la leyenda de que se ocultan para aparearse); y como ocurre con otros muchos sueños, también este que os cuento lo que pone en escena es un deseo realizado: me gustaría, cómo no, que todo lo que tengo que decir sobre el pudor en la escritura resultara tan claro y visible para vosotros como tres elefantes gigantescos desfilando por Eloy Gonzalo.

El elefante, ya digo, simboliza el pudor. De manera que tres elefantes fuera de su sitio, paseándose por la ciudad (¿podéis imaginar algo más ostensible?), representan justo lo contrario: componen una imagen completamente impúdica.

Bueno... pues supongo que el sueño dice eso también: a la hora de escribir, hay que hacerlo con un enorme impudor. No hay que esconderse (igual que un paquidermo timorato), sino dejarse ver por el lector: ser tres veces impúdico, como los elefantes de mi sueño.

Ya: hay una cosa más que el sueño dice, claro, y es que los elefantes se saltan sin dudar la prohibición de giro (se meten por mi calle, los puñeteros), y la idea no puede ser más nítida: «justicia, pero no por mi casa» —dice el refrán—; impudor, pero no por mi calle. El sueño, ya lo veis, me lo avisa de un modo rotundo: los elefantes del impudor han de girar también hacia Álvarez de Castro, hacia mi vida y mis pudores, por más que lo tengan prohibido.

En fin: ya he faltado al pudor con contaros mi sueño. Y en torno al pudor de los elefantes —enseguida termino, palabra—, me viene a la memoria un texto delicioso de Fray Antonio de Fuentelapeña, que en su libro *El ente dilucidado* (Tratado de monstruos y fantasmas) expone la cuestión en estos términos:

«También se hallan en los elefantes sombras de la castidad. Se dice de ellos que no se juntan sino de tres en tres años, o de dos en dos, y esto en lugar secreto y por necesidad, para conservar la especie; y aun dicen que el año que se juntan no se juntan más de cinco días, y que el sexto se van a bañar al río, antes que vuelvan a su escuadrón.»

A fe mía que hay poco que envidiar en la vida de los elefantes. Y que no os recomiendo imitarlos en nada, y mucho menos en lo del pudor.

Llevo ya siete párrafos hablando de elefantes. Lo sé. Tendría que estar hablando del pudor. Pero me ha dado por los elefantes. No es normal. Yo soy el primer sorprendido. Se trata de que os hable sobre el pudor en la escritura. Pero es que el tema es tan difícil (y tan lleno de aristas por todos lados) que seguiría escribiendo de elefantes —llegaría a reunir una manada entera—, y así, a lo tonto-modorro, me plantaría como si tal cosa en la próxima sección del libro.

¿A qué estoy refiriéndome con esto del pudor? ¿Qué tiene de malo hablar de vez en cuando sobre elefantes? ¿Acaso no es lógico que uno escriba con cierta reserva? ¿No estaré confundiendo el texto literario con una confesión? ¿Hay que escribir «a corazón abierto» para expresarse de una manera personal?

Pues no. La idea no es esa, desde luego. Convertir un relato o una novela en una especie de *strep-tease* puede ser tan sólo una forma enfermiza de vanidad (suele serlo en muchísimos casos)... salvo que se haga con humor, naturalmente.

En mi opinión al menos, la ironía es un vicio saludable y a manera de ejemplo os invito a leer el breve «autorretrato» de un poeta —José Agustín Goytisolo—, tan impúdico como lleno de humor. El poema se titula «Por si todo vuelve a comenzar», y dice así:

«Quiero decido ahora

porque si no después las cosas se complican

Soy peor todavía de lo que muchos creen

Me gusta justamente el plato que otro come
aburro una tras otra mis camisas
me encantan los entierros y odio los recitales
duermo como una bestia
deseo que los muebles estén más de mil años en el mismo lugar

Y aunque a escondidas uso tu cepillo de dientes
no quiero que te peines con mi peine
soy fuerte como un roble
pero me ando muriendo a cada rato
comprendo las cuestiones más difíciles
y no sé resolver lo que en verdad me importa

Así puedo seguir hasta morirme
ya ves soy lo que llaman
el clásico maniaco depresivo
Te explico estas cuestiones
porque si todo vuelve a comenzar
no me hagas mucho caso acuérdate»

¿Contiene este poema un verdadero autorretrato? ¿se reinventa a sí mismo el poeta, igual que podría hacerla un narrador con alguno de sus protagonistas? Yo creo que la cuestión carece de importancia después de todo. Lo esencial no es aquí si el autor es más veraz o menos en el momento de retratarse, sino el sesgo humorístico que tiñe el «impudor» de Goytisoló, y la eficacia artística del texto.

Lejos de la ironía de Goytisoló, eso también, hay escritores autocompasivos que llevan al papel sus duelos y quebrantos, con una complacencia similar a la de los tullidos medievales cuando exhibían sus llagas y sus muñones en el atrio de las iglesias.

Como supongo que habrá quedado claro: al decir que escribáis con un cierto impudor no estoy recomendando en absoluto estas formas extremas de exhibición. Para expresarse de una manera propia no es preciso sacar a relucir los aspectos más sórdidos que haya en nosotros, ni escribir entre vómitos de bilis, como la chica de «El exorcista».

Sí os aconsejo, en cambio, que una vez puestos a la tarea de escribir no dejéis de hacerlo desde un saludable descaro (acabamos de verlo en el poema de Goytisoló). Y sobre todo que os mantengáis alerta para que las censuras, los tabúes, los escrúpulos éticos, sexuales, sociales, personales o de cualquier otro tipo, no arrojen sombra sobre vuestros textos, no se conviertan en una especie de cilicio que oprima la imaginación.

Lo digo a bocajarro, venga: la fantasía es inocente; todo escritor o escritora han de concederse una plena libertad en el momento de escribir (o al menos la mayor libertad de que se sientan capaces)... porque la imaginación no nos hace convictos de nada. A estas alturas, claro, ya sabéis de memoria que no es lo mismo decir y mostrar. La fantasía es inocente —lo acabo de decir—, y a fin de mostrarlo os invito a leer otro pasaje delicioso. El pasaje está incluido, como un episodio completo, en la novela de Ray Bradbury, *El vino del estío*.

Como enseguida vais a ver, la escena recoge el diálogo entre dos niños: Douglas, el hermano mayor —protagonista de la novela—; y Tom, su hermano pequeño.

Esta es la charla que mantienen:

«—Tom —dijo Douglas—, prométeme una cosa ¿vale?
—Prometido ¿qué es?

—Eres mi hermano y te odio a veces, pero no te separes de mí ¿eh?
—¿Me dejarás entonces que ande contigo y los mayores?
—Bueno... sí... eso también. Pero quiero decir que no desaparezcas ¿eh? No dejes que te atropelle un coche y no te caigas por algún precipicio.
—¡Claro que no! ¿Por quién me tomas?
—y si ocurre lo peor y los dos llegamos a ser realmente viejos, de cuarenta o cuarenta y cinco años, podemos comprar una mina de oro en el Oeste, y quedamos allí, y fumar y tener barba.
—¡Tener barba, Dios!
—Como te digo. No te separes y que no te ocurra nada.
—Confía en mí.
—No me preocupas tú —dijo Douglas—, sino el modo como Dios gobierna el mundo. Tom pensó un momento.
—Bueno, Doug —dijo—, hace lo que puede.»

Como podéis imaginar, si he elegido esta escena de "El vino del estío» es porque me encanta. Sin reserva ninguna. Me parece un texto profundamente sabio. Y me parece sabio, con esa sabiduría sutil acerca de los sentimientos, de las emociones, que sólo se da en los mejores cuentos de hadas.

Igual que en un cuento de hadas, lo que el lector encuentra en estas líneas es una escritura magnética, recorrida por una extraña intensidad. El pasaje de Bradbury, ya lo habéis visto, contiene una escena completamente cotidiana (la charla de dos críos), y en cambio comunica una emoción intensa, inquietante y conmovedora a la vez.

Bien... pues tal como yo lo veo, en efecto, lo que Bradbury recrea en este episodio es una emoción humana básica. Un tema ya tradicional de los cuentos de hadas, y presente también en todas las mitologías, las leyendas, los relatos bíblicos (Caín y Abel, Jacob y Esaú...), y en todo tipo de tradiciones folclóricas: la rivalidad entre hermanos; el afecto y el odio, esa mezcla difícilmente tolerable a veces entre cariño y hostilidad, que está en la base de los sentimientos fraternos.

Esta ambivalencia entre el amor y el odio, sí, es la que desgarró a Douglas en el diálogo que nos ofrece Bradbury. Douglas, desde luego, ha fantaseado con que su hermano Tom podría «desaparecer». Podría ocurrirle algo malo. Podría atropellarle un coche o caerse por un precipicio. Como cualquier otra persona, Douglas consigue reprimir los malos deseos, las fantasías de daño que le asaltan hacia su hermano Tom. Su desconocimiento de la vida, en cambio, tal vez le hace pensar que sólo él experimenta esos deseos en el secreto de su intimidad, que sólo él es malo, y esto despierta en el niño un angustioso sentimiento de culpa, del que no logra liberarse.

Si uno de esos deseos llegara a cumplirse Douglas no podría cargar con su culpa. Y por eso le hace prometerle a Tom que jamás va a separarse de él: que va a tener cuidado, en suma, de que ninguna de sus fantasías llegue a hacerse real. Tom se lo promete, tal como hemos visto; pero aun así, Douglas desconfía «del modo como Dios gobierna el mundo». Es decir: Douglas sabe que también Dios, a veces, se comporta de una manera incomprensiblemente mala. La respuesta de Tom, entonces, no tiene desperdicio:

«—Bueno, Doug... hace lo que puede.»

Ni siquiera Dios es omnipotente, le dice el pequeño Tom; Dios es bueno... y también a veces permite que ocurran cosas malas, porque quizá no lo puede todo. O lo que es igual: no hay nada ni nadie que lo pueda todo. Ni los buenos deseos de Dios, ni los malos de Douglas, son omnipotentes. Los deseos no lo pueden todo, no se cumplen de un modo mágico en la realidad (ni siquiera en el caso de Dios); y aún suponiendo que algo malo le ocurriera a Tom, ese mal no podría achacarse al odio y a la hostilidad de Douglas.

Douglas es inocente de sus malos deseos, en definitiva, porque no lo puede todo. No puede evitar esas fantasías, pero tampoco ha de sentirse culpable por ellas, porque sólo en la propia fantasía, y no en la realidad, los malos deseos son además omnipotentes.

Aun así, fijaos, la inocencia de Douglas hacia ese sentimiento que le angustia es algo que el lector ha percibido ya, sin ningún género de dudas. Antes de que el pequeño Tom se lo confirme, el lector sabe que Douglas es inocente... porque el texto lo ha mostrado, y lo ha mostrado mediante un gigantesco «cocodrilo»:

«—y si ocurre lo peor y los dos llegamos a ser realmente viejos, de cuarenta o cuarenta y cinco años, podemos comprar una mina de oro en el Oeste, y quedamos allí, y fumar y tener barba.»

Tal como vemos, también esta fantasía «buena» que ha elaborado Douglas respecto a Tom resulta completamente ingenua, inocente del todo. O lo que es lo mismo: la fantasía de Douglas es inocente, lo mismo cuando se imagina siendo un minero con barba junto a su hermano Tom, que cuando le imagina atropellado por un coche.

Ni una fantasía ni otra pueden tener efecto alguno sobre la realidad. Con sólo desearlo, Douglas no podrá nunca crear un mundo en donde haya mineros sentados a la puerta de su mina de oro, fumando y teniendo barba. Con sólo fantasearlo, tampoco podrá hacer que a su hermano le ocurra nada malo; porque el deseo no lo puede todo, y eso hace el mundo tolerable.

«La literatura es la infancia recobrada» dice Bataille. Es un juego serio (tan serio que a veces nos hace el mundo tolerable); pero en tanto juego es inocente también, igual que la imaginación de Douglas.

¿Diríais que Ray Bradbury ha escrito un episodio como este «a corazón abierto»? Yo no sabría qué contestar. En parte sí, en parte no. Desde luego que el texto no contiene ninguna confesión impúdica (ni falta que hace: ya os he dicho que muy raramente serán necesarias en una ficción)... pero observad en cambio que le ha entrado de frente, con arrojo torero, de poder a poder, a un sentimiento tan incómodo como es el de la hostilidad entre hermanos.

También el poeta francés Michel Leiris, en un ensayo titulado *La literatura como tauromaquia*, se ha referido a esta necesidad de que el escritor se exponga, y esto en los dos sentidos del término: que se muestre a sí mismo, y que acepte a la vez ese riesgo implícito en el hecho de mostrarse. Sin algún ingrediente de «peligro», eso está claro (sin exponerse en cierta medida), cualquier tipo de escritura artística quedará reducida a una especie de toreo de salón; quizá vistoso como ejercicio, sí, pero en el fondo inconvincente y hueco, igual que un canario de plástico.

Hemos visto que Bradbury se expone. Sin muchos aspavientos. Pero tampoco podríamos decir que esté escribiendo sobre elefantes en una escena como esta. Lo mejor de su sensibilidad se ha plasmado en ese diálogo entre Douglas y Tom. Ha tocado, con una magia parecida a la de los mejores cuentos de hadas, un tema inconfortable para el lector y puede que también para sí mismo.

Yo os confieso que el texto de Bradbury me ha dado una idea, y si no logro explicar de qué depende la personalidad en la escritura, siempre podré comprarme una mina de oro en el Oeste, y quedarme allí, y fumar, y tener barba. Pero que conste que no he desesperado aún.

Estoy en ello. Y por eso os hablaba en el inicio del capítulo de ese aspecto no demasiado convencional del trabajo creativo en el que Enrique, Paco, Isabel, yo mismo, coincidimos del todo. La personalidad de un texto artístico —os decía entonces— está muy emparentada en su origen con la actitud del autor hacia el proceso mismo de la escritura. Y en este sentido, resulta muy común que la inmersión en lo imaginario por parte del escritor o la escritora se vea interferida seriamente por sus pudores, sus

escrúpulos de cualquier tipo, sus reticencias morales, y en general por todo ese tipo de reservas y cuidados que sólo son imprescindibles (e imprescindibles del todo) cuando hemos de desenvolvemos en la vida real.

Pero la fantasía es inocente, ya os digo; y Bradbury lo ha mostrado de un modo inmejorable con su escena de «El vino del estío». Por mi parte os he hablado de sueños, de procesiones de elefantes, de tullidos que extienden la mano en el atrio de las iglesias; os he hablado de cuentos de hadas, de Jacob y Esaú...

Y aun así quizá penséis que insisto demasiado sobre este obstáculo del pudor. Quizá no percibáis de un modo nítido, en vuestro propio trabajo creativo, el lastre con que cargan la escritura todas estas reservas, el dique de cemento que le oponen al discurrir de la imaginación.

Bueno: dejadme entonces que lo ilustre por medio de un ejemplo práctico... Pero antes dadme tiempo para encender un cigarrillo (sigo fumando todavía), desperezarme un poco, ponerle azúcar al café (ya es el tercero de la mañana), y entretanto ordenar las ideas.

EL CUARTO DE LOS JUEGOS

Ya está. Vuelvo a lo nuestro, venga. Y el ejemplo que quiero mostraros corresponde también a un trabajo obtenido en las prácticas de escritura de los talleres. Se trata además de un buen ejercicio, que estuve revisando hace algunas semanas. El texto contenía una historia sencilla, visible y ágil, Y su argumento podría resumirse así:

Una mujer, Adela, ha contratado a un carpintero para que le haga unos muebles en su casa. El marido de Adela es estéril (los médicos le han dicho que es del todo imposible que pueda tener descendencia), pero ella desea concebir un hijo como ninguna otra cosa en el mundo.

La mañana en que el carpintero llega a su casa, Adela se ha levantado, se ha preparado el desayuno, y a eso de las once, mientras el carpintero toma medidas y comienza a serrar los tablones, ella le observa desde la cocina. En esos minutos en que le mira trabajar, Adela fantasea con que aquel carpintero robusto engendre en ella un hijo. Finalmente no se atreve a llevar a cabo su fantasía y se resigna a la infecundidad.

¿Qué problema le encuentro a un argumento como este? Pues yo diría que ninguno. Me parece un buen argumento. Es una historia bien armada y así en principio puede funcionar. Ahora bien... contestadme a una pregunta: ¿qué es en definitiva lo que *ocurre* en esta historia?

Tal como el cuento queda planteado, en efecto, lo esencial es que Adela fantasea. El relato cuenta ese día en que Adela tuvo la fantasía de concebir un hijo con un carpintero. Os insisto en que no está mal; pero en cierto modo es como si la historia se hubiese quedado «dentro» del personaje: como si aún fuera preciso sacarla fuera, desarrollarla por medio de *acciones*.

Y esto, es verdad, resulta muy difícil siempre que nos atengamos al mismo planteamiento. Porque si os fijáis bien, el texto ha colocado a su protagonista en una situación demasiado cerrada.

El marido de Adela es estéril del todo. Luego concebir un hijo con el carpintero supondría delatarse, romper el matrimonio, deshacer cruelmente la relación con el marido por una carencia en la que él no tiene responsabilidad ninguna.

¿Quién podría asumir un coste así? El precio es tan alto —sería tan alto para Adela, para cualquier otra persona en su misma situación—, que en cierto modo podríamos decir que el propio conflicto queda planteado en falso. Adela desea con todas sus fuerzas tener un hijo. Podría encargárselo al carpintero. Pero no hay verdadero peligro (y esto el lector

lo percibirá desde el comienzo), de que decida llevar a cabo su fantasía. El conflicto, ya digo, no tiene base. No hay tal conflicto de hecho, y el lector asistirá también al puro fantaseo de un personaje, atrapado en una circunstancia que contradice su deseo más íntimo.

La historia es una historia de fantaseo y de resignación. Y el lector observará esa fantasía de Adela de un modo igualmente pasivo, sabiendo que nada crucial está en juego para el futuro de la protagonista.

Bueno... pues ahora os invito, venga, a que nos descaremos un poco con esta misma historia: a que nos «expongamos» de verdad —tal como reclamaba Michel Leiris— y aceptemos el riesgo de que comiencen a ocurrir cosas.

No: ni siquiera penséis que hay que ponerlo todo patas arriba, rehacer el argumento desde el principio ni nada que se le parezca. Basta con cambiar dos palabras, dos, para que tengamos una historia completamente distinta. Tal como os contaba, los médicos le han dicho al marido de Adela que es del todo imposible que tenga descendencia ¿no? Bien... pues vamos a suponer ahora que su diagnóstico es el siguiente: «es muy improbable que pueda tener hijos».

Tal como veis: con sólo mover dos palabras, la historia cambia del todo. De momento, para satisfacer ese deseo suyo de ser madre, Adela ya no tendría que pagar un precio elevadísimo (la traición descarada al marido, la reprobación de su entorno quizá, la ruptura de la pareja...) sino un precio tal vez llevadero: el secreto.

¿Es eso una traición? Con un hijo, lo mismo Adela que su marido serían mucho más felices ¿importa que Adela haga esa trampa y se acueste con el carpintero? ¿valen las trampas si se hacen con un buen fin?

Dejo en el aire estas preguntas, desde luego. Todas ellas encierran cuestiones espinosas, punzantes (divertidas también en una historia como esta). Y eso seguro: si el diagnóstico de su marido no fuese inapelable, si hubiera la posibilidad de que Adela cediese a su deseo de concebir un hijo, el lector se bebería la historia de principio a fin, ansioso por saber qué solución es la de Adela, cómo ha salido de un embrollo así.

Porque yo diría —y es a lo que os voy— que los buenos relatos no plantean por regla general situaciones cerradas, canceladas, circunstancias sin salida, sino precisamente lo contrario: una buena historia nos enfrenta a menudo a un conflicto moral. En esa encrucijada moral, no se trata de que el protagonista fantasee con una salida o se resigne a no tenerla, sino de que tome una decisión (acertada o errónea); de que se haga cargo activamente de su destino.

Por eso también en una buena historia siempre hay algo importante que está en juego (dar caza a una ballena, encontrar un tesoro, cambiar de vida, ser fiel a sí mismo o traicionarse). De manera que ya desde el principio habrá también la posibilidad de que el protagonista consiga lo que se propone, o bien fracase en su intento. Para las dos cosas, en cambio, el protagonista necesita cierto margen de libertad real (en la literatura moderna), o cuando menos una ilusión de libertad (tal como ocurría en la tragedia antigua). Por el contrario, si la situación que la historia plantea está cerrada a cal y canto —si la mano del Destino ya ha decidido por el personaje— entonces no hay relato que valga (o sólo habrá un relato de escasa intensidad), porque no hay nada que esté en juego; porque no cabe —en definitiva— ninguna posibilidad de acción y decisión moral.

También en el caso de Adela, acabamos de verlo, la mano del Destino lo ha decidido todo. Un diagnóstico tajante la deja condenada a una situación sin salida, que sólo le permite resignarse y fantasear. ¿Recordáis aquella prohibición de giro que se saltaban a la torera los elefantes de mi sueño? Bueno... pues también en el planteamiento de esta historia yo diría que hay una prohibición de giro enteramente similar.

Cambiándole el diagnóstico al marido, hemos hecho cruzar tres elefantes por la esquina prohibida de la historia. La hemos puesto en movimiento. Hemos dotado a la protagonista de una libertad de acción que hasta ese momento no habría soñado.

Claro: cuando en un texto artístico operan este tipo de censuras, un cierto género de crítica impaciente pone el grito en el cielo, clama por la libertad interna que debe concederse todo artista, y se rasga las vestiduras ante la falta de audacia de los autores o autoras, sumisos al poder de sus inhibiciones, sus escrúpulos, sus pequeñas o grandes reservas.

Por mi parte, lo que puedo decir es que el tipo de escrúpulos que están presentes en la historia de Adela son los míos también. Reconozco del todo esas inhibiciones. Y en mi propio trabajo creativo tengo que enfrentarme día a día a la falta de audacia, a las incomprensibles «prohibiciones de giro», al extraño pudor que a lo mejor me lleva a plantear un argumento estático, pasivo, cuando bastaría con una infracción de la cordura, de los buenos modales, de lo que sea, para que la historia se pusiera en movimiento. Sobre este tipo de reticencias podrían hablar la mayoría de los artistas. E insisto en que se tarda en aprender a manejarse con ellas.

Cuando nos disponemos a escribir, sí, los elefantes del impudor han de poder girar por donde quieran. Han de poder meterse en una cacharrería si así les place, porque luego, al despertar, nadie nos va a amargar el desayuno con la factura de sus destrozos.

La escritura, la ficción literaria, es un espacio imaginario (...o imaginario en parte, al menos). Es una especie de habitación de juegos, donde nos encerramos a jugar. Yo suelo aconsejar a mis alumnos que escriban siempre en el mismo lugar, y que adopten la disciplina de hacerlo con un horario fijo. Da lo mismo si sólo podéis escribir unas pocas horas durante el fin de semana. Lo que sí importa, en cambio, es que la práctica de la escritura tenga su tiempo, que ocupe su lugar.

Desde luego que sobre estas cuestiones no hay reglas estrictas.

Pero a mí me parece recomendable escribir siempre en un lugar concreto, en un espacio circunscrito. Rodeaos en él de las cosas que os gusten: música, libros, fotos, objetos, la pluma de un indio cherokee, una huella en piedra del monstruo del lago Ness: lo que queráis. Llenad el espacio, o dejadlo vacío por completo si tenéis una musa que tira a budista. Tomad posesión de este cuarto de juegos, eso sí. Cerrad la puerta antes de emborronar el primer folio... y tened claro que en ese espacio, durante el tiempo que os hayáis fijado (y sólo entonces, y sólo allí), vale todo.

En el cuarto de los juegos vale todo. Antes de sentarnos a escribir, claro está, hemos estudiado la lección de trigonometría, hemos hecho la declaración de Hacienda, le hemos comprado las zapatillas deportivas a Carlitos, hemos tendido la colada, le hemos dado un beso de buenos días a nuestra pareja. Pero ni el buen estudiante, ni el honrado contribuyente, ni la madre ejemplar, ni el amo de casa relimpio, ni el espejo de enamorados/as que somos, ninguno de estos personajes habrán de acompañarnos a la habitación de los juegos, porque allí están de sobra.

El cuarto de los juegos es el lugar del escritor, de la escritora, y en él, ya os digo (y sólo entonces, y sólo allí), vale todo. Bueno: en realidad hay algo que no vale, es cierto, y es hacerse preguntas de este tipo: «¿qué estoy haciendo aquí? ¿es sensato que pierda el tiempo de esta manera? ¿verdaderamente me he creído que soy un escritor? ¿cómo me atrevo a escribir una línea leyendo esta basura que acaba de salirme?»

Estas cuestiones quizá son importantes (y sólo «quizá»), pero en todo caso yo os recomendaría pensarlas después, una vez fuera del cuarto de los juegos, o del rincón de los juegos (es lo mismo), si el espacio de que disponemos no da para más.

Y hasta es posible que tengáis razón: quizá en la realidad no valga la pena que dediquemos tiempo a la escritura (cosa que dudo), o hay alguna otra afición que en el fondo nos interesa más, o esta temporada estamos preparando unas oposiciones y no vamos a ser capaces de escribir con la tranquilidad necesaria.

También puede ser que uno no quiera regalarse ese tiempo enteramente personal que dedica a la escritura (Natalie Goldberg se regala tiempo para observar unas remolachas, ya lo hemos visto)... o bien considere que un regalo así sólo tendría sentido

como inversión: «llegaré a convertirme en un escritor de éxito sentado a la puerta de su mina de oro, fumando y teniendo barba?»

Pero tal como os digo, las dudas de esta clase han de quedar entre paréntesis en el momento mismo de sentarse a escribir. Son cuestiones que afectan a la vida real. Y el cuarto de los juegos no es un espacio enteramente «real», sino un lugar ambiguo, fronterizo, una región bañada por dos luces, real en parte, sí, pero también en parte imaginario.

¿Dónde jugabais cuando erais niños? Yo solía jugar en un pequeño parque que quedaba detrás de mi bloque. A las madres el parque les gustaba mucho, desde luego, porque podían vernos con sólo asomarse a la terraza y darnos una voz si jugábamos cerca del terraplén, o poner paz en las peleas feroces que organizábamos de vez en cuando (habíamos dejado de jugar, y nos peleábamos en serio). Por lo demás, este jardín que os digo era un espacio mágico del todo. Su magia consistía en la capacidad de transformarse, claro, y una barandilla que protegía el césped podía ser la proa de un barco pirata, la barra de un salón en el lejano Oeste, o la portería de un campo de fútbol. ¿«Existía» la proa del galeón? ¿Era «real» aquel salón de Texas, abarrotado de pistoleros?

Bueno... en parte sí y en parte no. Eran lugares fronterizos, espacios alumbrados por dos luces, imaginarios y reales al mismo tiempo, En parte estaban «fuera», sí (uno podía acodarse después de todo sobre la barandilla de hierro), y en parte estaban «dentro», pues era nuestra propia fantasía la que los transformaba en otra cosa. Tal como ha explicado en numerosos libros el psiquiatra británico D. W. Winnicott, el espacio del juego infantil se sitúa en un campo intermedio, vecino al mismo tiempo de lo real y de la fantasía. La proa del barco pirata, el mostrador de la cantina, no estaban realmente «dentro» ni «fuera», sino en esa región intermedia donde juegan los niños y los adultos: el espacio encantado del juego, siempre a medio camino entre lo imaginario y lo real.

Si ahora mismo me vierais apoyado sobre la barandilla de un jardín, y si encima escucharais que pido un whisky sacando voz de forajido, pensaríais que estoy de psiquiatra. Tendríais razón, qué duda cabe. Pero el caso es que algo muy parecido es lo que sigo haciendo cuando me siento a escribir.

Real e imaginario, las dos cosas a un tiempo (barandilla que protege el césped y barra de un salón en el Far West), el cuarto de los juegos (el tiempo y el espacio de la escritura artística) es el lugar del «como si...» Una vez que me pongo a escribir, en efecto, quizá tenga que hacer *como* si fuera un pistolero. Yo en la vida he matado una mosca. Pero ahora, en el momento de escribir (y sólo entonces, y sólo aquí), he de poder imaginarme como si fuera un asesino sin entrañas. Sin ninguna reserva. Sin ninguno de los muy saludables escrúpulos morales que me impiden ir matando a la gente en la vida real. He de poder jugar a que soy un asesino, y he de jugar a ello con la mayor seriedad.

«La madurez —nos recordaba Nietzsche en la cita del comienzo— significa haber recuperado aquella seriedad que de niños teníamos al jugar». Y la propia ficción, ya lo hemos visto, es una forma de juego. Un juego adulto, serio del todo, pero también la madurez artística significa instaurar en nosotros, en nuestra vida completamente seria, esa capacidad de juego, esa imaginación despreocupada (<<irresponsable» dentro de sus límites: sólo ahora, sólo aquí) sin la cual será difícil que obtengamos, en el momento de escribir, una inmersión ficcional satisfactoria.

Esto es lo que observábamos en el caso de Adela, y en esa dura prohibición de giro que la historia respeta hasta el final. De algún modo, diríamos, el personaje queda «protegido» dentro del cuento. Tiene un conflicto, sí, pero en definitiva no ha de tomar ninguna decisión, no ha exponerse a nada, porque el Destino ya ha decidido por ella. Su situación es tan tajante, tan cerrada, que no da juego, o da muy poco juego, en una obra de ficción.

Para que el cuento funcionase, lo hemos visto, habría que exponerse y romper un tabú. No hay historia (o hay una historia insuficiente, demasiado pasiva), sin que Adela tenga la posibilidad al menos de engañar al marido, de cumplir su deseo de ser madre sin convertir su vida en un tremendo folletín. Yo no sé lo que haría, naturalmente, si me viera atrapado en un conflicto como el suyo. Pero en el momento de escribir un relato no me estoy planteando un conflicto. Estoy jugando a que me lo planteo, lo que es algo distinto del todo. Si tuviera que hacer como si fuera Adela en el espacio de la ficción, probablemente sería más osado de lo que estoy dispuesto a serlo en la vida real. Trataría por todos los medios de jugar con su historia (de abrirle agujeritos por algún lado a fin de que respire), porque sólo en la propia realidad hay situaciones clausuradas, meteduras de pata irreparables, embrollos sin salida. Aquí, en el cuarto de los juegos, procuro siempre que los elefantes tomen el rumbo que les dé la gana...

Y aun así ya os he dicho que no es fácil, y que no siempre lo consigo. A veces me olvido de que estoy jugando, me peleo de verdad con la historia (igual que nos pasaba a la pandilla del jardín), y dejo que mis propias reticencias reales arrojen sombra sobre el argumento, que el relato derive hacia un desfile de elefantes púdicos, o hacia un asesino que asesina poco, y haciéndole asquitos a la cosa de asesinar.

Naturalmente: en la medida en que un texto literario tiene en mira una cierta difusión, va a ser difícil que escribamos sin algún tipo de reservas, y a lo mejor es que tampoco es deseable. Por otro lado nada nos obliga a hacer público cualquier relato que se nos ocurra, y hasta es probable que algunos juegos deban quedar para siempre en la más recatada intimidad.

Eso también: es en este momento, una vez que hemos dejado de jugar, cuando debemos decidir si exponemos o no nuestros juegos a la mirada de los otros. Hasta entonces, en cambio, esa censura no debe entrometerse en el proceso mismo de la invención, porque en tal caso va a resultar difícil que logremos jugar de verdad. El pudor, en suma, es tan legítimo en lo real, como dañino en el cuarto de los juegos.

En este espacio del «como si», ya lo hemos visto, hay que escribir a quemarropa, a pecho descubierto. Hemos de ser capaces de imaginar lo que queramos, sin restricción ninguna, sin reservas de ninguna clase. Hemos de hablar de nuestra vida (o de esas otras vidas que soñamos en el espacio de la ficción) con una entera libertad. Hay que dejar que el juego nos arrastre, en suma, que los personajes tomen sus propias decisiones, lo mismo si nos gustan como si no. Con paciencia, con práctica, quizá llegue a asombrarnos hasta qué punto somos capaces de sentir como si fuésemos unos canallas o unos santos. Quizá lleguemos a alcanzar una ecuanimidad artística parecida a la de Dostoievski, implicado con idéntica pasión en sus criminales y sus místicos, sus aristócratas mandonas, sus cornudos, sus sabios, sus niños y sus bufones.

Os mostraba un poema de Goytisoló al hablar del pudor, y me gustaría cerrar esta sección con otro. Este nuevo poema que os invito a leer pertenece también, igual que «Anuncios», al poeta Eduardo García. Sobra que os diga que Eduardo y yo somos buenos amigos. Con Eduardo (no confundir con mi amigo Edu, apasionado de los cocodrilos) he mantenido larguísimas conversaciones noctámbulas en torno al cuarto de los juegos, sentados ambos frente a dos suculentas texas-burguer. Enseguida vais a ver que la complicidad que mantenemos no puede ser más estrecha. Y también podréis comprobar esa asombrosa capacidad de síntesis que los narradores les envidiamos tanto a los poetas.

Este poema de Eduardo lleva por título «El cuarto de los juegos»... y esta es también la visión especial de un poeta sobre todas las cosas que acabo de contaros de una manera mucho más prosaica. Os dejo con sus versos:

Tomar el papel con cautela, no vaya a ensimismarse.
Sostener el bolígrafo como quien sostiene un pincel,
con mucha levedad.

Empuñar el silencio y convertirlo en palabra,
paladeando el verso, el ritmo, las imágenes,
el hombre que se cruza con su sombra,
los paisajes perdidos, los que no conociste,
las bocas cuyo umbral tu boca no ha alcanzado,
un fresco vendaval que se avecina.
Sin miedo, estás jugando.
todo vale en el cuarto de los juegos.
Escucha cómo huelen las palabras,
con qué delicadeza te hieren, vacilantes.
Escucha cómo el eco de las voces
oculta esa otra voz que eres tú mismo.
Sigue su curso y habla

en tu nombre y el suyo,
en el nombre del hombre que nos sueña,
como si se pudiera decir lo que se siente,
como si se pudiera

sentir lo que ahora escribes.

«Escucha cómo el eco de las voces / oculta esa otra voz que eres tú mismo», dice Eduardo. «Eres mi hermano y te odio a veces —le decía Douglas al pequeño Tom—, pero no te separes de mí». ¿Sabéis por qué creemos a pies juntillas en el amor de Douglas hacia su hermano?

En efecto: porque se expone a mencionar su odio, porque le dice *todo* lo que siente. Más lejana o más próxima a nuestra propia biografía, esta es la tarea que nos aguarda también cuando nos sentamos a escribir ficción: expresar todo lo que sentimos; ocultar nuestra voz —y desvelarla— en las voces de nuestros personajes. Para ello, ya digo, hemos de poder jugar a este a Gran Juego del «como si»... Y abrir en nuestra casa, en ese tiempo disponible y nuestro que dedicamos a la escritura, un cuarto de los juegos del que quede excluido el pudor.

VUELO SIN MOTOR

Os he hablado del psiquiatra de niños D. W. Winnicott y de sus estudios sobre el juego infantil. Nada más lejos de mi intención que llenar de loqueros un libro como este, pero aun así me gustaría contaros una anécdota curiosa de otro psiquiatra: el suizo Carl Gustav Jung.

En uno de sus libros, Jung ha relatado la visita que hizo a los indios Pueblo, en Nuevo México, y cómo trabó relación con un jefe de tribu llamado Lago de Montaña. Poco a poco, el jefe indio le fue tomando confianza hasta que un día se sinceró con él:

—Los americanos están locos —afirmó el jefe—; dicen que piensan con la cabeza.

—¿Y ustedes con qué piensan? —preguntó Jung.

—Con esto, naturalmente —le contestó Lago de Montaña, señalándose el corazón.

Winnicott, Jung, Lago de Montaña... Un jefe indio y dos psiquiatras. «Dime con quién andas y te diré quién eres» ¿no?

Bueno: pues a mí me parece, pese a todo, que nos acercamos al final del libro en buena compañía. Y con una recomendación que espera os sea útil también: para escribir de un modo personal no es muy aconsejable pensar con la cabeza. Escribir no es pensar; o es pensar con los pies, con las manos, con los riñones, con el corazón. Escribir es ponerle una funda a las ideas juiciosas que amueblan la cabeza, y mudarnos a lo imaginario.

Afortunadamente, claro, hay una cosa al menos en la que Lago de Montaña se equivocaba. No todos los americanos piensan con la cabeza. Algunos, como Ray Bradbury, suelen hacerlo con el corazón. *El vino del estío* —acabamos de leer una escena— es una novela pensada con el corazón desde la primera palabra hasta la última: un luminoso cuarto de los juegos que os recomiendo visitar...

Y pese a ello, no me aguantó las ganas de asomarme a otro breve pasaje de la obra. Lo que ahora os invito a leer es la presentación de John Huff, compañero de Douglas. Poned un poco entre paréntesis las ideas sensatas de la cabeza, y observad el retrato que le dedica Bradbury:

«Los hechos en torno a John Huff, de doce años, son simples y se enumeran pronto. Podía descubrir más rastros que cualquier indio choctaw o cherokee desde el inicio de los tiempos, podía saltar del cielo como un chimpancé de rama en rama, podía zambullirse, nadar debajo del agua dos minutos, y salir a la superficie cincuenta metros más allá, río abajo. Si uno le tiraba una pelota de béisbol la devolvía golpeando manzanos y tirando abajo cosechas enteras. Podía saltar muros de huertas de dos metros de alto; subirse a un árbol y descender cargado de duraznos con más rapidez que cualquier otro de la pandilla. No era un matasiete. Era bueno. Tenía el pelo oscuro y rizado y dientes blancos como la crema. Recordaba las letras de todas las canciones de cowboys y se las enseñaba a uno, si uno quería. Conocía los nombres de todas las flores silvestres, y cuándo salía y se ponía la luna, y cuándo subían o bajaban las mareas. Era, en verdad, el único dios vivo de todo Creen Town, Illinois, y del siglo veinte, que conocía Douglas Spaulding.»

Como ya habréis notado, este río de palabras en que nada John Huff es un río infestado de «cocodrilos». La secuencia se ve, se toca, se huele, es una verdadera tormenta de escritura que nos deja calados hasta los huesos. Hemos visto en la escena de Douglas y Tom cómo Ray Bradbury escribe todo lo que piensa. En esta escena, en cambio, lo que nos llama la atención es lo mucho que debe pensar Bradbury cualquier cosa que escribe. Y sin embargo no es así. O no es así del todo.

Cuando se sienta a escribir, Bradbury está más cerca de Lago de Montaña (que tiene la cordura de pensar con el corazón), que del resto de sus compatriotas. Lo sé porque él mismo lo ha dicho.

De modo que os transcribo sus palabras, contenidas en el libro *Zen en el arte de escribir*.

«Hace años, instintivamente, descubrí el papel que debía desempeñar el trabajo en mi vida. Hace más de doce, en tinta roja, a la derecha de mi escritorio, escribí las palabras ¡NO PENSAR! (...) Llegará un día en que sus personajes les escribirán los cuentos; un día en que, libres de inclinaciones literarias y sesgos comerciales, sus emociones golpearán la página y contarán la verdad. (...) De modo que apártense, olviden sus objetivos, y dejen hacer a sus personajes, a sus dedos, a su cuerpo.

No se contemplen el ombligo, entonces, sino el inconsciente, y háganlo con eso que llamó Wordsworth «sabia pasividad», (...) La sentencia «sabio es el padre que conoce a su hijo» debería parafrasearse como «sabio es el escritor que conoce su inconsciente», Y que no sólo lo conoce, sino que lo deja hablar del mundo como sólo ese inconsciente lo ha sentido y modelado: como verdad propia.»

Ya: no pongáis mala cara. Sé de sobra que para el escritor y la escritora que empiezan todo este tipo de testimonios resultan tan estimulantes, como inútiles en el momento de la práctica. Y lo sé, una vez más, porque durante años les he leído opiniones muy parecidas a todos los escritores que admiro, sin que en definitiva consiguiera formarme una idea muy clara de en qué consiste «no pensar» cuando uno se enfrenta a su propio trabajo (ni mucho menos esa «sabia pasividad» de la que habla el autor del «El vino del estío»).

En cambio estoy seguro de que si avanzamos despacio podré proporcionaros alguna sugerencia útil sobre qué hacer y qué no hacer en el momento de escribir. Y mi primer consejo, sí, es el mismo que ya ha dado Bradbury: tomáis una cuartilla, un marcador de tinta roja, y a la derecha de vuestro escritorio colocáis las palabras «No pensar».

Porque escribir no es pensar. Escribir es imaginar, E imaginar es pensar *de otra manera*. Pensar con el corazón, tal como lo hacía Lago de Montaña; dar voz a lo inconsciente dentro de la escritura, como propone Bradbury.

Si os fijáis bien, hay poco «pensamiento» en su retrato de John Huff. Lo que sí hay, en cambio es un diluvio de imaginación; un chaparrón muy parecido —haced memoria— al que había en el cuento de Cheever que hemos tomado como ejemplo en el capítulo de la visibilidad: un circo, dos equilibristas, unas piernas zambas, una mujerona, una almohada en forma de corazón...

Para escribir no hay que pensar. Ni Bradbury ni Cheever meditan demasiado en los ejemplos que hemos visto. Acumulan objetos, imágenes, acciones, se abandonan de un modo placentero al discurrir de la imaginación. Dicho así, desde luego, pocas cosas parecen más fáciles. Sin embargo, lo más frecuente es que los escritores y escritoras que empiezan, cuando se ponen a imaginar, escriban textos en esta línea:

«Marcia había llegado al Instituto con quince años recién cumplidos. En esa época no conocía a nadie, y tampoco tenía facilidad para entablar relaciones. Su padre había estado más de seis años destinado en Lyon, y los primeros meses Marcia conservaba todavía un fuerte acento francés. Pero ya entonces se notaba que era una chica diferente, y no sólo por aquel acento. En las clases de gimnasia, si había que elegir compañera para algún ejercicio, Marcia esperaba siempre hasta el momento en que otra chica se decidía a elegirla a ella. Nunca tomaba nada en la cantina, y en los descansos entre una clase y otra permanecía sentada en su mesa. Aquel año en que Marcia llegó al Instituto, todos los lunes por la tarde había clase de política.»

Hemos visto otros textos semejantes a lo largo del libro, y sería injusto —qué duda cabe— decir que una escritura de este tipo es incorrecta. Eso sí: ¿a vosotros os parece que «funciona»? Podéis contestar sin reparos. El texto es mío... Y lo he escrito a propósito también. Lo he escrito pensando. Reflexionando de una manera lógica sobre un posible personaje. Lo he escrito, en fin, como tengo mucho cuidado de no hacerlo, cuando cierro la puerta del cuarto de los juegos y me siento a imaginar.

Si lo miráis bien, todo resulta «lógico» en esas líneas. Previsible, sí. Un poco tópico también (no cuenta nada que el lector no sepa)... Pero sobre todo «lógico». La propia información que el texto contiene podría disponerse en forma de silogismos:

- En Lyon se habla francés
- Marcia ha pasado seis años en Lyon
- Luego Marcia habla francés
- La cantina del instituto es un lugar de relación
- Marcia no tiene facilidad de relación
- Luego Marcia no visita la cantina del instituto

Esto, ya os digo, son puros silogismos, lógica elemental. En esa breve presentación de Marcia, estoy reflexionando de una manera lógica sobre un personaje. He escrito el párrafo, en fin, pensando con la cabeza, y la cabeza es la herramienta de trabajo del filósofo, del pensador, del perito agrónomo, del empleado bancario... pero no del artista. El escritor corrige con la cabeza, en efecto, pero escribe con el corazón. Escribe con su vida, sus viernes soleados, sus besos, sus astillas, sus zozobras, sus huecos. Escribe con las cosas más extrañas que podáis imaginar. Pero no con la cabeza.

Sin salir de un relato sobre la época del Instituto, os invito a observar ahora el trabajo de un escritor español: Eloy Tizón. El cuento se titula «la vida intermitente», y estas son las frases que inauguran la historia:

«En verdad os digo que la vida era perfecta y existía sólo para que ellos dos la consumieran, y ella era Sonia, y él era Víctor, vírgenes ambos, qué nervios, y nada de lo que existe puede ser más perfecto de lo que es en este momento en que lo digo: si soy más feliz me desintegro. ¿Se amaban ellos porque estaban en el mismo curso o estaban en el mismo curso porque se amaban? Sonia compró un canario y se lo mostró. Compró un cuaderno de espiral y se lo mostró. Le compró a Víctor el regalo diez semanas antes del cumpleaños, no pudo soportar la espera y le entregó el paquete brillantemente envuelto con dos meses de antelación. Los autobuses eran estupendos, los círculos de café con leche en los mostradores eran sociables y el locutor de Radio Hora era notable, verdaderamente notable. Estatuas de caudillos muertos vigilaban la prosperidad de los parques. El mundo parecía recién lavado, el mundo se inflamaba como un pájaro con fiebre, y la vida estaba llena de pequeñas cosas fascinantes. Los ojos de Sonia eran grises o verdes o pardos y hacía un buen uso de ellos. Las tardes eran apropiadas para besarse y los libros para ser adultos y sensatos.»

Sería inútil, desde luego, que buscásemos silogismos en estas frases de Tizón. No los hay. Hay el candor, el humor, la poesía y la tontuna de un amor adolescente. Hay, igual que en el texto de Bradbury, una tormenta de literatura en su estado más puro.

En mi presentación de Marcia, sí, habéis podido observar cómo los datos se encadenan en la frase obedeciendo a una secuencia lógica:

Su padre había estado más de seis años destinado en Lyon

Luego...

los primeros meses Marcia conservaba todavía un fuerte acento francés

En el texto de Tizón, en cambio, los datos se suceden porque sí; con la misma espontaneidad, con una falta de lógica enteramente parecida a la que todos hemos sufrido y disfrutado en los amores de la adolescencia:

«¿Se amaban ellos porque estaban en el mismo curso o estaban en el mismo curso porque se amaban?

(...)

Sonia compró un canario y se lo mostró.»

«Hay que escribir con aire divagatorio —dice Gómez de la Serna— porque divagar es vivir.» Y por eso en el capítulo primero os decía también que la mejor literatura tiene muchas veces el aire de una conversación escrita. ¿Vosotros os expresáis con lógica en una conversación normal? A medias ¿no? Según con quién. Ya: pero si estáis hablando con un amigo de entera confianza ¿pensáis verdaderamente lo que decís? ¿no os ocurre más bien que decís todo lo pensáis? ¿no os permitís hablar a bocajarro, divagando, saltando de una idea a otra según os vengan a la cabeza?

Poned a la derecha del escritorio, en serio, esta frase de Gómez de la Serna. «Hay que escribir con aire divagatorio, porque divagar es vivir». La mejor literatura tiene muchas veces el aire de una conversación escrita, ya lo hemos visto. Y también hablábamos al principio del libro de esa relación de confianza que el texto literario debe establecer con el lector. Bueno... pues tal como vemos ahora, será difícil que el lector se entregue, que se sumerja confiadamente en la historia:

- si le habláis con demasiada lógica
- si *exponéis* vuestra historia con la cabeza en lugar de *contarla* con el corazón

- y yo hasta os diría que si contáis cosas demasiado lógicas también.
Habéis podido observarlo en el ejemplo que he elaborado antes:

«Marcia había llegado al Instituto con quince años recién cumplidos. En esa época no conocía a nadie, y tampoco tenía facilidad para entablar relaciones. Su padre había estado más de seis años destinado en Lyon, y los primeros meses Marcia conservaba todavía un fuerte acento francés.»

Todo esto es lógico, aburrido. Y también os he avisado ya que en un texto literario será difícil separar el «qué» y el «cómo». En una historia como la de Marcia, estoy escribiendo de una manera lógica sobre un argumento abrumadoramente lógico. Tres folios más con ese mismo tipo de escritura, y el lector tendrá que ser atendido de urgencia con un ataque de bostezos.

Bueno, estoy exagerando un poco, sí. Pero observad que no hemos bostezado en absoluto con aquel personaje de Moravia que nos acompañaba en el primer capítulo:

«Era más fuerte que yo: cada vez que conocía a una muchacha se la presentaba a Rigamonti, y él, regularmente, me la soplabla»

¿Qué lógica hay en esto? ¡Cómo va ser inevitable una cosa así! ¿Cuántos novios o novias le presentaríais a alguien tan buitre como Rigamonti? Que uno se haga soplar las novias «regularmente» no tiene lógica ninguna. Es la cosa más tonta del mundo.

Como tampoco había lógica alguna en la madre que retrataba Carver, en aquella fortuna que Bobby Agadgianian recupera por medio de una varita mágica en el texto de Salinger, en el pavo de Miguel Mihura (con perdón otra vez), o en esa mujerona de andares zambos del relato de Cheever, que se tapa la cara para llorar y exclama finalmente con el acento de los Boysen:

«—No puedo aguantar más tiempo que me sirva el desayuno en la cama un hombre peludo en calzoncillos.»

En efecto: toda la buena literatura (o al menos una parte importante de ella) encierra dentro de sí un ingrediente de disparate. La mayoría de los buenos escritores no escriben exactamente con lógica. Para escribir hay que disparatar. Este disparate puede ser continuo, como en el texto de Mihura; muy abundante, como en el párrafo de Cheever o en el de Tizón; o reducirse a algún pequeño toque, como ocurre inevitablemente en la literatura más realista. Pero en todas las buenas historias siempre hallaremos una mezcla entre cordura y disparate, entre «delirio» y sensatez, cuya proporción, desde luego, depende ya de la intención artística y de la sensibilidad de sus autores.

Para escribir hay que disparatar. En cuanto se sienta a imaginar una historia, lo primero que hace un buen escritor es concederse un margen muy holgado de desvarío. Otra cosa es que este «desvarío» nos pase desapercibido después (igual que ocurre con la redundancia)... Pero lo hay. Estad seguros. Y si no comprobadlo en el texto de Cheever, porque allí están las dos cosas: la redundancia y esa especie de «delirio controlado» presente casi siempre en la mejor literatura.

Hay que escribir con aire divagatorio, sí, porque divagar es vivir. Y si os insisto sobre todo esto es porque no creo que esos textos sensatos, rutinarios e inertes que suelen caracterizar a los escritores y escritoras que empiezan haya que achacarlos a una incurable falta de imaginación. El Buen Dios ha querido que todas las personas tengamos imaginación. Aunque no todas las personas, eso sí, tenemos engrasada y en perfecto estado de revista nuestra máquina de imaginar.

La imaginación es la cosa mejor repartida del mundo. Pero la imaginación también se atasca, eso fijo, si en el momento de sentarnos a escribir nos ponemos a pensar con la

cabeza. Pese a todo, quizá tengáis la impresión de que este «desvarío» que os recomiendo como estrategia de escritura sería inseparable de un argumento irónico o festivo, y que para nada podría aplicarse a otros textos más serios y solemnes. Bueno: pues la impresión no es cierta. Os invito a leer un texto tristísimo, elegiaco, empapado de melancolía en cada palabra, y enteramente divagatorio a la vez.

Se trata de un artículo del periodista César González Ruano. El artículo se titula «Día de lluvia», y sus primeros párrafos rezan así:

«Esta es mi actualidad. Dejadme un poco. Casi siempre procura uno escribir sobre la actualidad de todos para todos. Pero hoy no. Mi actualidad —quizá como cosa mía— es cosa de nada.

Consiste en que está lloviendo, y eso es todo. Pero ¿sabéis cómo llueve? Llueve como entonces, cuando uno cantaba la lluvia (...).

Y uno ha variado desde entonces de gustos, de cara... De voz, oído y sentimiento, quizá también. Pero esa lluvia de Madrid no ha cambiado. Ni lo que sugiere, aquí dentro, en la plaza mayor de la tristeza, que no tiene razón ni nombre, tampoco. Eso no ha cambiado; ni el color de una tarde de desesperanza, ni esa uña que se rompe y que se roe en silencio, ni esta delicada angustia que no abdica porque las cosas salgan bien.

¿No habéis visto llover, pegados a un cristal, sobre las casas, sobre las cosas, sobre los hombres y ese perrillo blanco, golfo, con carita de desgraciado, que cruza lampasado en lluvia? ¿No habéis visto llover así con una melancolía atávica, misteriosa, como si por vuestros ojos estuviesen viendo llover todos los muertos de donde habéis venido? Yo sí. Esta tarde misma. Caía una lluvia fina, apretada, con luz dentro de cada gota, y hacía sol, un sol tuberculoso y sensible, que colaboraba con la lluvia arrancando a los árboles unos verdes insospechados y casi atroces.

Es bello ver llover sin querer pensar en nada, dejando que la lluvia despierte y cale a los fantasmas que habitan nuestra memoria. Llego un momento en que parece que llueve por dentro o que llora por dentro, pero que llora algo distante, como nuestra juventud, o que llueve otro día que era exactamente así.»

Como podéis imaginar, es un disgusto interrumpir a César. Y un verdadero compromiso tomar la palabra después de él. Igual que Lope de Aguirre con Eldorado, César persiguió durante toda su vida de prosista un ideal inalcanzable: el artículo sin tema; la prosa pura, la fluencia desnuda del idioma y la invención: «la escritura perpetua», como ha dicho refiriéndose a su obra Francisco Umbral.

A esta escritura libre, divagatoria, César la llamó alguna vez «vuelo sin motor». Bien... pues ya habéis comprobado que también en un texto intimista, casi confidencial, serio del todo, se puede practicar el mismo vuelo sin motor a que se entregan Bradbury, Tizón, Cheever, y una mayoría de autores y autoras, ya os digo, en el momento en que se sientan a escribir.

Escribir no es pensar. Escribir es volar sin motor. César no piensa sobre la lluvia mientras escribe su artículo. Deja que las palabras, con mansitud de lluvia, vayan cayendo sobre el papel.

Su propia escritura se llueve por dentro, lo mismo que el estilo de Tizón se volvía tontiloco, adolescente, virgen, envuelto en el candor de Sonia y Víctor. Ninguno de los dos —ni González Ruano ni Eloy Tizón— están pensando lo que dicen. Los dos están diciendo lo que piensan, pero eso que piensan (como hacía Lago de Montaña) lo están pensando con el corazón.

Ahora bien: ¿Cómo se piensa con el corazón? ¿Qué cosas concretas y tangibles y prácticas tengo que hacer si pretendo escribir de esa manera? Bueno: pues hemos llegado a lo más difícil, desde luego. Los manuales de redacción al uso suelen terminar en el párrafo anterior. Y no es que pretenda presumir de alto, ni dárme las de titiritero. Para nada. Lo que ocurre es que a partir de ahora hay que tirarse en plancha, saltar sin red, desvariar de lo lindo y volar sin motor...

Lo primero, porque nadie tiene ni idea sobre cómo se piensa con el corazón en el momento de escribir (es algo que uno hace sin pensado; sale espontáneamente cuando nos permitimos hacer el indio); y lo segundo, porque ninguna explicación al respecto va a resultar nunca enteramente satisfactoria.

Por más que nos expliquen a qué sabe una naranja, los propios conceptos no tienen sabor. La naranja hay que olerla, tocarla, saborearla, y hasta entonces cualquier explicación resulta un poco insípida.

EL OTRO PENSAMIENTO

Pero otra vez estoy exagerando, sí, porque todos sabemos a fin de cuentas en qué consiste imaginar. Después de todo, las personas imaginamos con la misma naturalidad con que llenamos de aire los pulmones. Imaginar es algo tan corriente como comer, andar, toser, dormir sin calcetines o jugarse a los chinos el café de media mañana.

¿Os acordáis del «homo ludens» de Johan Huizinga al que me he referido en el primer capítulo? Si recordáis lo que os contaba entonces, el hombre, según Huizinga, se ha forjado a sí mismo a través del juego, es el animal que juega; y por eso también podemos leer en su obra una afirmación como esta: «el juego es más viejo que la cultura».

En el principio era el juego, podríamos decir. El juego es más antiguo en nuestra especie que las producciones culturales, tal como afirma Huizinga. Y también D. W. Winnicott, estudioso del juego infantil, ha formulado en el terreno de la psicología una idea en consonancia con ello: «la fantasía —sostiene Winnicott— es en nosotros más primitiva que la realidad». El bebé, el niño de pocos años, viven inmersos en lo imaginario. La fantasía es la prehistoria del pensamiento lógico. De modo que la propia lógica (el pensamiento que imita las relaciones de la realidad) es en nosotros una forma especializada, aprendida, entrenada trabajosamente, de esa fantasía que no nos abandona nunca.

La imaginación, ya lo he dicho, es la cosa mejor repartida del mundo. Es la materia de que está hecho nuestro pensamiento, el pasado rupestre de la lógica, la razón en su estado salvaje. A excepción de algún caso perdido, todos podemos ser escritores, porque todos tenemos imaginación. La tarea consiste en aprender a usarla. Y el primer paso para ello quizá estribe en distinguir cuándo pensamos y cuándo fantaseamos: cuándo estamos elaborando ideas de una manera lógica, y cuándo nos dejamos arrastrar por el flujo de las fantasías.

Una vez más, permitidme que intente mostrado por medio de un ejemplo... Y un ejemplo sencillo y común. Este mismo: suponed que estáis preparando las vacaciones de verano. Son las diez de la mañana, un sábado cualquiera del mes de julio, y os encontráis en la cocina de vuestra casa tomando un café con un croissant.

Bien: pues en una situación como la que he descrito, puedo suponer fácilmente que vuestros pensamientos, los míos, los de cualquier persona, siguen una secuencia parecida a esta:

El coche necesita una puesta a punto. ¿Lo llevo hoy o el lunes?

Mejor hoy. El lunes no es probable que pueda escabullirme de la oficina durante una hora. Además, si lo llevase el lunes por lo menos hasta el jueves no estaría listo. A la vuelta de las vacaciones tengo que buscar otro mecánico. El de «Jeymar» no es caro, pero sí muy tardón. ¡Ah! que no se me olvide llamar a la dueña del apartamento. Quedo con ella esta misma tarde y le doy la señal.

¡El Banco tiene horario de verano! ¡Mira que no acordarme de que cierran el sábado! Bueno: en el talonario me quedan tres cheques... Y otro cheque más que llevo en la

cartera. No creo que a la dueña le importe. De todos modos se lo comento ahora. En cuanto acabe el café.

Estos, ya digo, pueden ser más o menos nuestros pensamientos, mientras estamos ocupándonos de preparar las vacaciones. En cambio imaginad ahora que terminamos el café y nos vamos a dar una ducha. Es un día de julio, os lo recuerdo. Dejamos a mano la toalla grande, nos metemos en la bañera, y graduamos el agua para que esté tibia. Poco a poco, todas esas tareas que nos tenían preocupados hace un minuto comienzan a esfumarse. Seguimos, sí, pensando sobre las vacaciones. Y en cambio ahora, con el tacto del agua, el roce de la esponja, el olor a cerezas del gel, parece como si nuestras ideas fueran perdiendo tensión.

Ya no formamos frases dentro de nosotros. Nuestra atención está acaparada por puras sensaciones: el agua tibia en la cara, en el cuello, en el vientre, el frío del baño en las plantas de los pies...

No pensamos ya de un modo voluntario: a veces cruzan por nuestra cabeza pequeños grupos de palabras (ni siquiera una frase completa), y nuestra conciencia queda absorta en un desfile de imágenes que se suceden sin ton ni son. Más o menos así:

El gel. Olor dulzón. Cerezas. Un cerezo en Gandía, en la esquina del apartamento el año pasado. Esquina oscura por las noches. ¿No hay farola? Está rota. Una pedrada. Qué mala idea, coño. Pero un sitio tranquilo pese a todo. Cigarras en la siesta. Suenan como los cables de alta tensión. Los cables suenan como las cigarras. Cigarras y hormigas. Hileras de hormigas en el apartamento. Muy pequeñas. Pero en todas partes. En el azúcar. Golosas. Laboriosas. «El laborioso pueblo de las hormigas». Me dan asco cuando tienen alas. Gordas y adormiladas entonces. Tontas. Alas de hormiga, alas de mosca, endebles ¿Por qué vuelan? porque no pesan. No por las alas. Batir de alas. Alas y olas. El mar que bate. Revuelto hacia el final de agosto, el mar. Frío. Agua fría. Igual que ahora. Darle al grifo del agua caliente...

En fin: qué queréis, nadie es un Séneca cuando se ducha. Nadie piensa con lógica si tiene la cabeza debajo del agua. Porque igual que veíamos con el texto sobre Marcia, sólo nuestro pensamiento lógico imita las relaciones entre las cosas que observamos en la realidad. Así es como pensábamos también en el momento del desayuno. y por eso es posible construir silogismos con aquellas ideas; y obtener informaciones sobre el entorno sin necesidad de comprobarlas «in situ»:

- Los bancos cierran el sábado durante el mes de julio
- Hoy es un sábado del mes de julio
- Luego hoy los bancos están cerrados

No obstante, hay muchos intervalos en la vida diaria en que nuestro interés más inmediato se retira de la realidad: el momento tranquilo de una ducha, el rato que dedicamos a descansar mientras oímos música, el influjo de una emoción intensa, los instantes que preceden al sueño, esos minutos en que se nos va el santo al cielo durante un trayecto en autobús... Bien: pues basta que la realidad nos conceda un pequeño respiro, para que las ideas dejen de encadenarse en la cabeza de una manera lógica, real, utilitaria, y reaparezca el flujo de la fantasía, la forma más antigua de nuestro pensamiento.

Os he hablado ya del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, y de su estancia entre los indios Pueblo. Estudioso de la mente humana en su libro «Símbolos de transformación»

Jung se ha referido también a dos formas distintas de pensamiento dentro de nuestra actividad mental, que ha llamado «pensamiento dirigido» y «pensamiento fantaseador».

De acuerdo con Jung, nuestro pensamiento dirigido está orientado hacia fuera, hacia los objetos y el mundo exterior. Se desarrolla por medio de palabras, y tiene un carácter principalmente social (de hecho, cuando empleamos este tipo de pensamiento, hablamos con nosotros mismos como le hablaríamos a otra persona). El pensamiento dirigido, pues, copia la realidad, sus leyes, sus relaciones, y tiene como fin actuar sobre ella.

Se llama «dirigido» porque requiere una actividad voluntaria por nuestra parte. Ahora mismo, mientras elaboro esta explicación, estoy utilizando el pensamiento dirigido; y lo mismo hacemos cualquiera de nosotros cuando planeamos nuestras vacaciones, informamos a un cliente sobre los productos de nuestra empresa, o le explicamos a un vendedor de muebles qué tipo de sofá estamos buscando para nuestro salón. Igualmente, el pensamiento dirigido supone un intenso trabajo mental, y tal como lo expresa Jung es «laborioso y agotador».

Pero al lado de esta actividad mental volcada hacia las cosas, hacia lo real, Jung detecta otra clase de pensamiento diferente: el pensamiento fantaseador. Orientado hacia dentro, hacia las tendencias y los deseos subjetivos, el pensamiento fantaseador no maneja tanto conceptos y palabras, como puras imágenes. Funciona con contenidos inconscientes y motivos caprichosos e inventados. Se desarrolla en nosotros de una manera involuntaria y no requiere esfuerzo alguno. No tiene como función adaptarse a la realidad ni actuar sobre ella, sino liberar deseos, fantasías, invenciones de todo tipo. Tampoco nos proporciona una imagen objetiva de las cosas —como el pensamiento dirigido—; y no obedece a la lógica, sino a la mera asociación de ideas.

Bueno... pues si he conseguido explicarme bien, quizá sea más fácil entender ahora qué se trata de hacer en el momento de escribir, qué tipo de actitud interna favorece el fluir de la imaginación literaria.

¿Recordáis el retrato de John Huff, único dios vivo de Green Town, Illinois? Pues tal como veíamos, la primera impresión que uno tiene es que Bradbury ha debido pensar cada palabra en una página así. El propio Bradbury, entonces, venía a sacarnos del error, y nos confiaba la receta mágica que aplica en su escritura:

«No pensar».

Escribir no es pensar, ya lo hemos visto. Escribir es volar sin motor. Y si sólo pensamos en el momento de escribir —si intentamos tramar una historia mientras permanece conectado el pensamiento dirigido, lógico—, el resultado será un texto como el mío sobre Marcia: sensato, previsible, aburridísimo y desolador.

Pero por otra parte, claro, tampoco esperéis que me embarque en un elogio de la pura fantasía, de la maravillosa espontaneidad de lo inconsciente, o de esa «sabia pasividad» que Bradbury mencionaba en su texto. Y no voy a elogiarlo porque no puedo. Nunca he experimentado nada semejante en mi propia labor creativa, y no conozco a nadie que trabaje así: desde un completo abandono.

Sí conozco muy bien, en cambio (yo mismo la practico), una primera fase de completo abandono, de asociaciones libres y sin traba ninguna: una entrega sin condiciones al pensamiento fantaseador, a fin de obtener los materiales imaginarios sobre los que trabajar después, mediante el pensamiento dirigido.

A mí me gustaría contaros otra cosa, pero el caso es que la fantasía no es el reino de Jauja. Dejar en suspenso el pensamiento lógico, abrir la esclusa del pensamiento fantaseador, es la única vía, desde luego, para tener acceso a las riquezas de lo inconsciente.

Para escribir hay que jugar. Hay que cerrar la puerta del cuarto de los juegos, y sólo allí, y sólo entonces, permitirse poner por escrito cualquier clase de disparate que se nos venga a la cabeza.

Ahora bien: no esperéis resultados demasiado apabullantes, porque eso sería una falsa ilusión. Salen cosas, sí. Un racimo de imágenes valiosas. Un personaje que toma cuerpo y empieza a «hablarnos» de repente. Una historia que de otro modo no habríamos encontrado nunca.

Pero como también advierte Jung, el pensamiento fantaseador ha de ser corregido sin cesar por el pensamiento dirigido, porque en caso contrario produce una imagen del mundo demasiado caprichosa y desfigurada; o lo que es lo mismo: una escritura tan excesivamente «personal» que sólo es válida para el propio autor. Como quizá sepáis, la palabra «idiota» procede del griego y significa «el que sólo existe para sí mismo». También el inconsciente, la fantasía personal, están abarrotados de idioteces, de cosas que sólo tiene sentido para nosotros mismos... y en muchas ocasiones, ni eso.

EQUILIBRIO INESTABLE

«Pensar con el corazón», pues, no equivale a sumergirse de lleno en la idiotez de nuestras fantasías, a encerrarse en las propias quimeras como en un reino autónomo y aparte, valioso por sí mismo. Más bien al contrario, pensar con el corazón significa abrirse, poner en relación, establecer un equilibrio entre conceptos y emociones, ideas racionales e imágenes irracionales, juego y trabajo, pensamiento dirigido y pensamiento fantaseador.

Esto es lo que veíamos al estudiar el relato sobre Adela, en la sección sobre el pudor. Tal como os decía entonces, la historia de Adela no se ha elaborado en el interior de ese cuarto de los juegos en donde el escritor o la escritora pueden jugar (y hasta hacer trampas), ser mentirosos, saltarse a la torera alguna convención o romper un tabú: no se ha fantaseado lo suficiente sobre la situación de Adela; no se le ha dado un margen al disparate.

Al escribir la historia usando el pensamiento dirigido (imitando, en definitiva, las mismas relaciones y estados de cosas que observamos en la realidad), las propias prohibiciones de lo real se han trasladado al argumento. El marido es estéril del todo; luego Adela ha de amoldarse a ello. Falta fantasear, ya digo; falta poner en marcha el pensamiento de la fantasía, el vuelo sin motor.

Pero al mismo tiempo, claro, si Adela se arrojara sin más ni más en los brazos del carpintero y el cuento propusiera como «real» la fantasía del personaje (un polvo de los de película), estaríamos no ante texto literario, sino ante un fantaseo completamente subjetivo por parte del autor/a... y un fantaseo «idiota», en la medida en que un argumento así no habría tenido en cuenta las restricciones de la realidad. Sería el tipo de anécdota que sólo puede darse en una película «X», y en los fantaseos enteramente idiotas que le proponen al espectador.

No todo el inconsciente es orégano, y mucho menos cuando se trata de escribir. El pensamiento fantaseador (puro deseo, pura liberación de fantasías sin contacto con la realidad), convertiría la historia de Adela en algo tan absurdo como una película «X». El pensamiento dirigido, por su parte, lo que nos ofrece es una historia sensatísima, lógica del todo, sin ese ingrediente de disparate que nunca ha de faltar en la buena ficción. En el primer caso, el argumento de la historia estaría fantaseado, pero aún faltaría pensarlo. En el segundo, el argumento está pensado, sólo pensado, y falta abrirle algún agujerito —ya os lo avisaba— por donde pueda entrar el aire fresco de la fantasía.

Escribir no es pensar, en efecto. Escribir es imaginar, ya os lo he dicho; e imaginar es pensar de otra manera: pensar con el corazón (como los indios Pueblo); equilibrar, poner en relación —dentro del acto mismo de la escritura—, el pensamiento dirigido y el pensamiento fantaseador, la lógica y la fantasía.

¿Cómo se hace? Bien... cuando se trata de elaborar una historia, la solución que os proponía para el argumento sobre Adela es un ejemplo de esta función integradora de la imaginación. Rompemos con la lógica de lo real (sí/no, blanco/negro, fecundo/estéril...) e imaginamos un diagnóstico ambiguo para el marido. De este modo, la protagonista tiene la opción de cumplir o no su fantasía con el carpintero, o de cumplirla a medias, o de comportarse como le parezca mejor... pero en cualquier caso la historia queda compensada, equilibrada, y el conflicto entre fantasía y realidad se resuelve por medio de una decisión activa del personaje.

Aun así, lo que aquí nos importa sobre todo es qué hacemos para imaginar en el momento mismo de la escritura. Cómo nos las arreglamos para escribir con esa lógica difusa, fantasiosa, un poco disparatada, que hemos observado en el texto de Cheever, en el de Bradbury, en el de González Ruano o en el de Eloy Tizón.

Y tal como os he dicho, cuando se trata de escribir un texto podemos arrancar, sí, de una inmersión completa en el pensamiento fantaseador. Tenemos una vaga idea sobre qué tipo de historia nos proponemos contar (cuatro líneas genéricas sobre acciones o personajes), ya partir de ahí podemos dedicarle unas cuantas sesiones de escritura al puro disparate.

«Todo vale en el cuarto de los juegos», como dice el poema de Eduardo. Tomáis papel y lápiz, escribís los elementos de la historia que tengáis claros (quizá diez o doce palabras ¿no?)... y medio en serio-medio en broma (ya sabéis: en la realidad y en la imaginación al mismo tiempo), os convertís en niños que juegan: sois dos adolescentes enamorados, Sonia y Víctor; sois un marido sumiso y peludo casado con una mujerona; sois un gilipichis que se hace birlar las novias por su amigo Rigamonti.

¿Qué os parece vuestro destino? Escribidlo. ¿Cómo os sentís?

Escribidlo también. Y escribidlo de prisa además. No penséis. Ya tendréis tiempo de pensar las cosas. No deis explicaciones. Contad lo que veis. ¿Mataríais a Rigamonti de buena gana? No: no digo dentro de dos horas, cuando ya estéis fuera del cuarto de los juegos. Digo ahora. Rigamonti es un buitre de mucho cuidado. ¿Cómo habéis pensado terminar con él? Escribidlo. Pero no penséis. Ya pensaréis luego. Ahora escribid palabras sólo. Electrocuación. Ahorcamiento. Una boa en la cama. Visita a las islas Antillas por las mismas fechas en que está anunciado un ciclón (no olvidéis llevar plomo en la bolsa de viaje). Seguid escribiendo palabras. Dejad que unas palabras llamen a otras. No penséis. Dejaos llevar por las asociaciones. ¿No sabéis asociar palabras?

Es la cosa más fácil del mundo. Pensad una palabra... «baba». Se me ha ocurrido «baba». Es asqueroso, ya lo sé. ¿Qué asocio con «baba». Ni idea: perros, toros. ¿Y con «toros»? rojo, peligro, luces, espada. ¿Y con «espada»? Dragón. San Jorge mató un dragón con su espada: venía en mi libro de parvulitos... Pero aquel San Jorge de mi libro de párvulos era un tipo canijo que no movía a respeto ni a devoción. Sin embargo el dragón era imponente. Era un dragón de aquí te espero, y esto es lo malo de que en los libros escolares se dibujen las cosas sin propiedad. Uno se hace preguntas. Y no digo una o dos, sino un montón de ellas. Por ejemplo: ¿Tenía sangre en las venas aquel dragón que despachó San Jorge? ¿Era un dragón cagazas después de todo? Y si es así ¿qué mérito hay en matar un dragón?

Paro. De acuerdo. Freno. Vale. ¿A dónde va todo este disparate? ¿verdaderamente pretendo deciros que un escritor escribe así? Bien... pues más o menos, sí. Salta a la vista, desde luego, que las asociaciones de ideas que acabo de hacer (baba, toro, espada, dragón, San Jorge, un San Jorge enclenque, un dragón cobardica...) son puras idioteces. Pero también estaba fantaseando sin rumbo; estaba divagando, mezclando memoria y deseo, como dijo el poeta, asociando palabras al buen tuntún.

Este, ya os digo, es un procedimiento que puede utilizarse durante las primeras sesiones de escritura, en esa etapa inicial en la que estamos recogiendo materiales para la historia. Como es natural, la cantidad de idioteces por folio resultará abrumadora (pero



seguramente hay que concederse la libertad de escrituras), y muy pocos de estos elementos podremos utilizar después, en la versión definitiva del texto. Eso también, los materiales aprovechables suelen ser buenos: ideas raras, vivas, muy personales; ocurrencias muy poco previsibles a las que es probable que no hubiésemos llegado pensando sensatamente sobre la historia.

La estrategia, acabamos de verlo, consiste en asociar imágenes, ideas, en adoptar una actitud pasiva, receptiva, y permitir que la cabeza funcione sola, a oscuras casi, en sintonía con el corazón. Tal como enseña Jung, el pensamiento lógico es activo: requiere por nuestra parte una atención sostenida y un esfuerzo del todo voluntario. El pensamiento asociativo, en cambio, lo que requiere es que no interfiramos con nuestra voluntad ese flujo continuo de imágenes y palabras que acude a la cabeza.

Si elijo una palabra, «barco», y pienso sobre ella de un modo lógico, racional, voluntario, lo que me viene a la imaginación es más o menos esto:

Barco. El barco es un vehículo de transporte, que se emplea en el mar o en los ríos. Según el medio de propulsión que utilicen, los barcos podrían dividirse en barcos de vela y barcos de motor. Según el uso a que se destinen, hay barcos mercantes, barcos de guerra, barcos de pesca, embarcaciones de competición, de estudio del mar, etc.

Como podéis ver, sé poquísimo sobre barcos. Puras generalidades. Cosas lógicas y objetivas, sí. Pero si en vez de pensar sobre la palabra «barco» me propongo hacer asociaciones sobre ella, entonces ya no se trata de lo que sé o de lo que no sé. No tengo que reflexionar. No he de copiar la realidad de una manera objetiva, ni tampoco hablar de lo que todo el mundo sabe sobre los barcos. Al contrario, he de permitir que la palabra «resuene» dentro de mí; que atraiga otras palabras, otras imágenes, lo mismo que un imán en una caja llena de clavos. He de dejar que la cabeza actúe sola, colocarme en una actitud pasiva, receptiva, y anotar lo que ocurre:

Barco. El barco de Cousteau. Oceanografía. Reportajes sobre el mar en televisión. Ideales para dormir la siesta. Estoy seguro de que han buscado con lupa a un locutor así. Una voz grave, pausada, hipnótica. Escuchas «placton», «moluscos», «arrecifes» y es igual que si te hubieran puesto dos sacos de arena en los párpados. Barco. El barco de Ulises. Las tres carabelas. Colón. Sale con cara de vinagre en los retratos. Tiene los párpados un poco caídos también. Se conoce que por el sueño que da el mar. «Duque de Veragua». Normal. Esa es la cara que se le queda a uno si pasa años enteros viendo agua y agua y agua. Hay que ver otras cosas además. No todo en la vida consiste en ver agua. O en tirarse los días metido en el agua, igual que Cousteau, con los peces y los caracoles. Una compañía muy poco amena. Barco. Barco pirata. El ruido que hace la pata de palo de John Silver en la cubierta de «La Hispaniola». Igual que si la pierna ausente le pusiera un telegrama. Piratas y loros. ¿Por qué viven tanto los loros? ¿Y los piratas? ¿Cuánto vive un pirata por término medio?

Todo esto, qué duda cabe, son puras «idioteces». Asociaciones erráticas, chistes privados que me divierten sólo a mí. Podríamos decir que tienen «personalidad» (en parte reflejan mi mundo, el tipo de gansadas que se me pueden pasar por la cabeza)... y sin embargo sólo tienen eso. Faltaría sujetarlas a la disciplina de una historia. Componerlas en una narración más objetiva, que sí fuese interesante para un lector cualquiera.

Unas frases como estas, ya os digo, pueden mostrar cómo funciona el pensamiento fantaseador, o cómo funciona en mi caso. Contienen una serie de asociaciones, divagaciones, y resultan tan flojas y banales como suelen serlo la mayor parte de los fantaseos. Yo hago a menudo esta clase de ejercicios para mantener engrasada la máquina de imaginar. Pero nunca los enseño, claro, porque no son aún creación literaria y

carecen de interés. Para ello tendría que intervenir el pensamiento dirigido e imponerle un rumbo, una dirección, al discurrir de la fantasía.

No obstante, en el trabajo de los escritores y escritoras que empiezan la intervención del pensamiento dirigido suele traer consigo una auténtica catástrofe. En cuanto entran en escena la reflexión y la lógica queda anulada toda espontaneidad: la escritura pierde ese carácter divagatorio, casual, un poco errático (del que depende la impresión de vida que debe transmitir a los lectores), y las propias historias se vuelven rígidas y previsibles.

Con sólo el fantaseo libre, desde luego, lo que obtenemos es una colección de chorradas, sin valor de ninguna clase. Pese a ello, yo os recomiendo entrenar esta capacidad de disparate, perder el pudor, el sentido del ridículo, y ser capaces de llevar al papel todas las bobadas que os pasen por la cabeza. Es imprescindible poder hacerla para ser escritores y escritoras. Dedicadle sesiones de escritura a este tipo de prácticas. Empezad trabajando sobre las historias de una manera muy libre, muy subjetiva, tan «delirante» como os apetezca.

Naturalmente, corregid vuestros textos después... y corregidlos con la cabeza fría. En esta otra tarea, la revisión y la corrección de los textos, es donde debéis pensar con lógica. De un modo muy objetivo. Tratando de colocaros en el lugar del lector (imaginad que es otro quien ha escrito esa historia); añadiendo todas las cosas que como lectores echáis en falta, y suprimiendo las que os sobran.

De momento mantened separadas las dos actividades, a fin de que la lógica y la fantasía no se peleen en el momento de escribir.

Distribuid el trabajo en sesiones diferentes: sesiones de escritura (pensamiento fantaseador), sesiones de corrección (pensamiento dirigido). Dedicadle más sesiones a aquella función que os resulte más difícil. Al puro fantaseo (si vuestros textos son lógicos y previsibles), a la corrección objetiva y razonante (si ya de natural tendéis a escribir y escribir todo lo que se os pasa por la cabeza, sin la menor contención).

Después de un tiempo de práctica —y si habéis conseguido mantener separadas las dos funciones— veréis que tienden a integrarse por sí solas. y a equilibrarse de una manera mucho más armónica de lo que lo estaban al principio. ¿Qué ocurre cuando el pensamiento dirigido y el pensamiento fantaseador trabajan juntos? Bueno... ocurren «cosas» como este texto de Patricia Highsmith que os muestro a continuación. El relato se titula «La paridora», y comienza así:

«Para Elaine, el matrimonio significaba hijos. El matrimonio significaba también otras muchas cosas, naturalmente, tales como crear un hogar, levantar la moral a su marido, ser una alegre compañera, todo eso. Pero sobre todo, hijos. Para eso servía el matrimonio. Ese era su sentido.

Elaine, cuando se casó con Douglas, se propuso convertirse en la criatura de su imaginación, y al cabo de cuatro meses lo había logrado. La casa deslumbraba por su limpieza y encanto, sus fiestas eran un éxito, y Douglas tuvo un pequeño ascenso en la empresa, la Compañía de Seguros Atenas. Sólo faltaba un detalle: Elaine no estaba embarazada. Una consulta a su médico corrigió este problema, ya que algo estaba desviado. Pero pasaron tres meses más y Elaine todavía no había concebido. ¿Sería culpa de Douglas? De mala gana, con cierta timidez, Douglas fue a ver al médico y éste declaró que estaba en perfectas condiciones. ¿Qué pasaba entonces? Unas pruebas más minuciosas revelaron que el óvulo fertilizado (...) había viajado hacia arriba en lugar de hacia abajo, en aparente desafío a la fuerza de la gravedad, y en vez de desarrollarse en algún sitio, simplemente se había desvanecido.

—Debería levantarse de la cama y hacer el pino— le dijo a Douglas un bromista de la oficina, después de un par de copas a la hora de comer.

Douglas se rió cortésmente. Pero puede que hubiera algo de verdad en aquello. ¿No había dicho el médico algo semejante? Esa tarde, Douglas le sugirió a Elaine la idea del pino.

A eso de la medianoche, Elaine saltó de la cama y se puso cabeza abajo, los pies contra la pared. Su cara adquirió un color rosa fuerte. Douglas se alarmó, pero Elaine aguantó como una espartana hasta que al cabo de diez minutos acabó derrumbándose.

Así nació su primer hijo, Edward. Edward echó a rodar la bola, y algo menos de un año después llegaron las gemelas.»

Tal como hemos visto, lo que Patricia Highsmith está contando en «La paridora» es una historia enteramente cotidiana. Nada muy fantasioso a primera vista, y sin embargo si el texto tiene vida es porque conserva el mismo aire divagatorio, errático y casual, de los mejores fantaseos.

«La paridora» no es una historia «lógica». Sólo lo parece.

Highsmith ha trabajado con la cabeza fría para que el texto parezca lógico. Le ha dado congruencia y continuidad por medio de la redundancia. Ha narrado los hechos de un modo natural y fluido. Y sin embargo cada párrafo contiene un pequeño disparate (cuando no dos o tres), y de esta lógica difusa y dispartada que va dando cuerpo a la historia depende el atractivo y la eficacia artística del texto.

Es posible, ya os digo, que la historia os haya parecido realista, «lógica», y sin embargo no lo es en absoluto. Si alguna lógica tiene el relato, es una lógica extraída de los cuentos de hadas:

- Una mujer desea tener un hijo y se casa.
- Se convierte en la mujer de los sueños de su marido, y llena su vida de prosperidad.
- Pero no puede tener hijos.
- Un mago, entonces, le impone al marido una condición absurda: «si queréis tener hijos —le dice—, Elaine ha de hacer el pino todas las noches».
- La mujer cumple la condición, y a partir de ese momento no cesa de dar a luz.

¿Qué queda de esa lógica aparente? Muy poca cosa, ya lo veis.

El texto es un enorme «disparate»; o lo que es lo mismo: un acto de imaginación, en el que están trabajando mano a mano, en perfecta sintonía, el pensamiento dirigido y el pensamiento fantaseador.

LA PRIMERA PALABRA

¿De qué depende la personalidad en la escritura? ¿Qué pueden hacer el escritor o la escritora que empiezan frente a ese estilo anónimo, impersonal o rutinario que suele predominar en los primeros textos? ¿Cómo se piensa con el corazón en el momento de escribir? En realidad, me he pasado el capítulo saltando sin red, volando sin motor, y ya os avisaba que sería muy difícil dar una explicación satisfactoria sobre procesos bastante inexplicables después de todo.

Tal como yo lo veo, en fin, la escritura literaria es un uso estético de la facultad de imaginar, presente en todas las personas. La frescura, la innovación, la creatividad, llegan al texto de la mano de ese fantaseo libre, fuertemente subjetivo, abierto a los caprichos de lo inconsciente y desentendido de la realidad, al que todo escritor o escritora han de ser capaces de entregarse en el espacio resguardado que es el cuarto de los juegos.

La actitud del artista, entonces, habrá de ser pasiva, receptiva. Ha de aceptar toda clase de materiales que acudan a sus folios, sin someterlos a crítica alguna, sin dudar ni cuestionarse tampoco la utilidad de este tipo de trabajo, ni la conveniencia de entregarse a él. Después de todo, cuando uno ha optado por dedicar a la escritura de ficciones un tiempo fijo en su vida ya está saltando sin red, volando sin motor.

En efecto: nada nos garantiza que no estemos haciendo el indio al invertir esfuerzos y energías en una actividad así, y hay que tener muchísima paciencia con esta clase de incertidumbre. La práctica de la ficción es un tiempo que nos regalamos. Un espacio v

nuestro: en comunicación, sí, pero también aparte del resto de las actividades «serias» de nuestra vida. El juego, cualquier juego, es un fin en sí mismo. Uno escribe por el puro placer de escribir, para expresar su mundo propio y explorar la riqueza de su imaginación. Hacerlo por otro tipo de motivos —deseos de fama, fantaseos de gloria, etc.— suele convertirse en un obstáculo terrible (insalvable a menudo), para el establecimiento de un auténtico espacio de juego, sólidamente protegido de los apremios de la realidad.

Una vez en el cuarto de los juegos, eso sí, el escritor y la escritora han de permitirse disparatar. Abrir el dique de la fantasía. Entregarse a todo tipo de juegos y asociaciones sobre los elementos de sus historias (un protagonista, un lugar, un hecho...). De este modo, es muy probable que la escritura adquiera un sesgo propio y refleje de un modo intenso el mundo personal de sus autores. Al mismo tiempo, el escritor y la escritora que empiezan han de ser capaces de pensar con la cabeza fría en torno a su escritura y sus argumentos, aplicando los recursos y las técnicas que hemos ido examinando en este libro, las que se enseñan en otras muchas obras en torno a las mismas cuestiones, y en los talleres de escritura creativa.

Escribimos, sí, con el pensamiento fantaseador; corregimos y componemos nuestras historias mediante el pensamiento dirigido. Tal como yo lo veo, conviene separar las dos actividades. Dedicar sesiones de escritura al puro fantaseo, y algunas otras al trabajo meditado y artesanal. En ningún caso, desde luego, estaremos dejando de jugar, porque las dos actividades, escribir y corregir, forman parte del juego que es la ficción.

Ahora bien, ni en el puro fantaseo, ni en la corrección a secas, reside exactamente la esencia de la creatividad. Los momentos auténticamente creativos de la escritura literaria tienen lugar en una zona intermedia también: allí donde el pensamiento dirigido y el pensamiento fantaseador se equilibran, se alternan, y lejos de oponerse comienzan a trabajar al unísono. Es en esta zona de encuentro, de equilibrio, donde pueden venir a la página, a la historia, algunas correcciones «técnicas» mucho más creativas e inspiradas que el fantaseo inicial; o puros fantaseos, también, que nacen y se desarrollan obedeciendo a una lógica argumental llena de fuerza y rigor.

A este equilibrio o sintonía entre las dos funciones del pensamiento es a lo que siempre se ha llamado «imaginar» e «imaginación». En el proceso de la escritura literaria, la imaginación está más próxima a los puros fantaseos, en tanto se expresa mediante imágenes, asociaciones caprichosas de palabras, juegos de ideas o situaciones. Se distingue, en cambio, del puro pensamiento fantaseador que utilizamos para recoger materiales (para «pescarlos» en lo inconsciente), en que se trata de una imaginación activa, no pasiva; un proceso imaginativo que integramos de un modo voluntario y consciente en la intención global de nuestra obra. Esta imaginación es la que actúa y se manifiesta en la escritura de ficciones, y cualquiera de los textos literarios que he empleado a lo largo del libro puede servir como un ejemplo de ella. El pensamiento dirigido y el pensamiento fantaseador trabajan de un modo sintónico dentro de la imaginación activa. Los escritores muy experimentados pueden escribir y corregir en un proceso casi paralelo; sumergirse en la obra y alejarse unos pasos de vez en cuando para mirarla «desde fuera», igual que los pintores con sus cuadros.

En la etapa del aprendizaje, eso sí, me parece aconsejable distinguir muy claramente las dos funciones del trabajo creativo, familiarizarse por separado con cada una de ellas, y tampoco oponerse, por supuesto, si en alguna sesión les da el capricho de trabajar juntas. (Sobra que os señale que esos encuentros furtivos son una auténtica fiesta).

A esto le llamo, en fin, «pensar con el corazón» cuando estamos escribiendo una historia. Cualquier historia que hayamos pensado con el corazón será una historia propia y personal, aunque hablemos en ella sobre los canales de Marte.

Para obtener esta escritura personal, para pensar con el corazón igual que lo hacía Lago de Montaña, el escritor y la escritora han de dejar a un lado sus reticencias y sus

pudores —ya lo hemos visto—, y han de prescindir igualmente de las perspectivas tópicas sobre la vida: ese tipo de banalidades que todo el mundo piensa, todo el mundo dice y todo el mundo sabe. En el mismo sentido, habrán de plantearse una exigencia estética razonable hacia su propio trabajo: no tratar de emular a los genios de la literatura, sino a aspirar a convertirse, a través de la práctica paciente, en el mejor escritor o escritora que ellos mismos puedan ser.

A lo largo del libro, eso también, os he hablado muy poco de la paciencia, y sin embargo es la virtud cardinal del escritor. Se puede escribir sin tener demasiadas lecturas a la espalda. Se puede escribir sin un enorme talento. Es posible escribir buenas ficciones sin un gran sentido del ritmo, sin brillantez verbal y sin pericia para la composición. Se puede escribir sin tener nada que contar. Se pueden redactar espléndidos relatos sin buena ortografía, sin estudiar gramática, sin haber tenido experiencias magníficas, sin conocer la poesía de Coleridge ni las prolijas concordancias en el latín de Cicerón. Es posible escribir sin amor a sí mismo e incluso sin amor al prójimo... Pero hasta el día de hoy ningún escritor, ninguna escritora, han sido capaces de escribir sin muchísima paciencia.

La escritura de ficciones es una larga-larga tarea. El éxito en ella depende en parte de que el escritor o la escritora que empiezan asimilen una serie de técnicas y habilidades de expresión, y de ellas he hablado en los primeros capítulos del libro. Por otra parte, claro, el escritor principiante ha de relacionarse de una manera libre y creativa con su propia facultad de imaginar, y esto es lo que hemos visto en las páginas dedicadas a la personalidad en la escritura. Aun así, hay un tercer factor bastante decisivo para la cualidad artística de nuestras obras. y se trata además de un factor muy poco manejable. En efecto: la práctica de la ficción está ligada del todo a algo tan vago e inaprehensible como es la madurez personal... y este es un aspecto sobre el que no sabría aconsejaros nada. Ya os lo he dicho a lo largo del libro: hago unas cenas desastrosas, soy un perfeccionista de la puñeta, detesto las mesas-camilla y la palabra «untar» y si se tercia sueño con elefantes.

No; más en serio, venga: «El estilo es el hombre», como escribió Buffón (me permito una cita muy tópica); el hombre o la mujer, la persona que escribe. El escritor escribe con su vida, sí: escribe con sus viernes soleados, sus besos, sus astillas, sus zozobras, sus huecos. Seguramente escribe con todo eso antes que con un magnífico estilo o con una impecable habilidad de constructor de historias. Y por eso también es importante decir cómo nos llamamos, decir el nombre de los lugares en que hemos vivido y describir los detalles de nuestra existencia. Por eso eran tan importantes aquellas remolachas de Lead Avenue que miraba crecer Natalie Goldberg; por eso importa vuestra amiga Carmen, vuestro primer día de trabajo, el barrio en que jugabais cuando erais niños, vuestro primer amor, el último, las otras vidas con las que soñáis.

Escribir, en suma, no es comprar un billete con hotel incluido para el país de Babia, lo que convertiría a la escritura en un obstáculo para la propia madurez... No es una forma de creerse uno importante, o un juego autista y ensimismado que nos aparta de la realidad. Escribir es un modo de explorar la riqueza de lo imaginario, de atender a las cosas importantes que están presentes en torno nuestro, de elaborar nuestra experiencia (a pie de tiempo, a pie de vida) en el espacio de la imaginación.

Por eso me parece que la práctica de la escritura podría convertirse en un camino engañoso —y hasta en una empresa un poco quimérica— sin una toma de conciencia paralela en torno al valor inapreciable de nuestra propia experiencia (de nuestra propia vida, tal como decidimos vivida o enriquecerla a través de la imaginación), y sin una percepción nítida de que la escritura es —antes que nada— una elaboración de esa misma experiencia y una búsqueda personal de significado.

En gran medida, va a ser la honestidad en esta búsqueda —y la constancia en la elaboración— lo que dé a nuestros textos, antes o después, la cualidad de obras de arte.

Escribir es hablar de nuestra vida, mirarla con unos ojos atentísimos, jugar a imaginarla de mil maneras posibles. Es, en definitiva, un modo de vivir —como ha expresado de un modo inmejorable Natalie Goldberg—, y un diálogo con la propia experiencia en sus aspectos inatendidos (tan llenos de riqueza siempre) y en sus posibilidades no realizadas.

Es una actividad tan vinculada a nuestra propia maduración que a menudo requiere los mismos cuidados, la misma capacidad de espera, y una paciencia idéntica a la que tenemos para con todas las cosas que nos importan de verdad. En cierto modo, claro, también esta paciencia se aprende. Nace y se consolida con la práctica. Va madurando, igual que el arte, al mismo tiempo que nosotros.

Sobre este otro arte que consiste en esperar, en concederse el tiempo necesario, ha escrito Rilke un párrafo bellísimo. El texto pertenece a *Los cuadernos de Malte Laurids Bridgge*, y con él me despido. Espero haber sido una buena compañía en estas páginas.

Espero que hayáis encontrado alguna ayuda en ellas. Y espero, sobre todo, haber contribuido a que la práctica de la escritura sea una de esas cosas que os importan de verdad.

Estas son las palabras de Rilke:

«Se debería esperar y saquear toda una vida, a ser posible una larga vida; y después, por fin, más tarde, quizá se sabrían escribir las diez líneas que serían buenas. Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias. Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las flores al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar; en días de infancia cuyo misterio no está aclarado aún; en los padres a los que se mortificaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan tan singularmente, con tan profundas y graves transformaciones; en días pasados en habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en mares, en noches de viaje que volaban muy alto y temblaban con todas las estrellas... y no es suficiente incluso saber pensar en todo esto. Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra; de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes recién paridas, que se cierran. Es necesario aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que llegan a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues los recuerdos mismos no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos, se eleve la primera palabra de un verso.»

Bibliografía

obras de referencia

ARISTÓTELES. *Retórica*. Ed. Centro de estudios constitucionales.
BAJTIN, MIJAIL M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
BETTELHEIM, BRUNO. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ed. Crítica.
CASSANY, DANIEL. *La cocina de la escritura*. Ed. Anagrama.
CICERÓN. *Retórica*. Ed. Bosch.
FREUD, SIGMUND. *Introducción al psicoanálisis*. Ed. Alianza.
GARDNER, JOHN. *Para ser novelista*. Ed. Ultramar.
GOLDBERG, NATALIE. *El gozo de escribir*. Ed. Los libros de la liebre 1\ de Marzo.
HUIZINGA, JOHAN. *Homo ludens*. Ed. Alianza
JAFFE, ANIELA. *El mito del sentido en la obra de C. G. Jung*. Ed. Mirach.
JUNG, C. G. *Símbolos de transformación*. Ed. Paidós.
MARCHESE, A./FORRADELLAS J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ed. Ariel.
TODOROV, TZVETAN. *Poética*. Ed. Losada.
WINNICOTT, D. W. *Realidad y juego*. Ed. Gedisa.

obras literarias citadas

ALDECOA, IGNACIO. *Cuentos completos*. Ed. Alianza.
ALLEN, WOODY. *Para acabar de una vez por todas con la cultura*. Ed. Tusquets.
BORGES, JORGE LUIS. *El tamaño de mi esperanza*. Ed. Seix-Barral.
BRADBURY, RAY. *El vino del estío*. Ed. Minotauro.
BRODKEY, HAROLD. *Primer amor y otros pesares*. Ed. Anagrama.
CALVINO, ITALO. *Las ciudades invisibles*. Ed. Minotauro.
CARVER, RAYMOND. *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Ed. Anagrama.
CHEEVER, JOHN. *La edad de oro*. Ed. Bruguera.
FLAUBERT, GUSTAVE. *Tres cuentos*. Ed. Bruguera.
FRAILE, MEDARDO. *Cuentos completos*. Ed. Alianza.
FUENTELAPEÑA, FRAY ANTONIO. *El ente dilucidado*. Editora Nacional.
GARCÍA, EDUARDO. *Las cartas marcadas*. Ed. Libertarias.
GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Cien años de soledad*. Ed. Sudamericana.
GONZÁLEZ RUANO, CÉSAR. *Trescientas prosas*. Ed. Prensa española.
HERMANOS GRIMM. *Cuentos de la infancia y del hogar*. Ed. Bruguera.
HIGHSMITH, PATRICIA. *Pequeños cuentos misóginos*. Ed. Alianza.
JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Con el carbón del sol*. Ed. N Y C.
JOYCE, JAMES. *Ulises*. Ed. Lumen.
LEM, STANISLAW. *Diarios de las estrellas*. Ed. Bruguera.
LOVECRAFT, H. P. *Viajes al otro mundo*. Ed. Alianza.
MIHURA, MIGUEL. *Mis memorias*. Ed. Taurus.
MILLER, HENRY. *Primavera negra*. Ed. Bruguera.
MIRÓ, GABRIEL. *Años y leguas*. Ed. Salvat.
MONZÓ, QUIM. *El porqué de las cosas*. Ed. Anagrama.
MORAVIA, ALBERTO. *Cuentos romanos*. Ed. Losada.
RILKE, R. M. *Los cuadernos de Malte Laurids Bridgge*. Ed. Losada.
ROTH, PHILIP. *El lamento de Portnoy*. Ed. Bruguera.
SALINGER, J. D. *Nueve cuentos*. Ed. Alianza.
SÉNECA. *Cartas morales*. Ed. Iberia.
TIZÓN, ELOY. *Velocidad de los jardines*. Ed. Anagrama.
TOLKIEN, J. R. *El señor de los anillos*. Ed. Minotauro.
TYLER, ANNE. *¿Qué fue de Delia Grinstead?* Ed. Plaza & Janés.