

ARIEL RIVADENEIRA

60 respuestas  
a las 60 eternas preguntas  
del escritor novel

Artificios, estrategias, ideas,  
propuestas concretas a los sesenta problemas  
creativos y técnicos más frecuentes del escritor.  
Un eficaz botiquín para urgencias literarias.

## ARIEL RIVADENEIRA

Nacido en Buenos Aires, es especialista en técnicas de lenguaje y creatividad, y autor de libros como *El escritor y su oficio*, *Así se escribe un buen poema*, *Escribir literatura erótica*, y *Curiosidades literarias*, entre otros. Es además director de la revista de escritura creativa *Escribir y Publicar* y coordinador de grupos de escritura en Barcelona y en diversos centros de perfeccionamiento docente.

Estás convencida o convencido de que quieres ser escritora o escritor y de que es fácil porque sientes la vocación en las venas. Pero te pones a escribir y descubres que no es lo mismo tener ideas que saber plasmarlas en el papel. Que no basta con que acudan raudas las musas para elaborar una buena novela o un poema especial. Que lograr un texto que atrape lleva tiempo y esfuerzo. Reconocer la dificultad y hacerse preguntas ya es un buen principio.

Has hecho bien en recurrir a este texto. Tiene todo lo necesario para auxiliarte: consulta tu problema y encontrarás el remedio. No abandones el tratamiento, te dará buenos resultados.

## PROSPECTO

Has entendido bien, lo que tienes entre las manos es una especie de botiquín para urgencias literarias. Desde la inicial o reiterada decisión de escribir hasta el deseo de publicación pasando por tus consultas frecuentes o las más raras.

De escribir se trata, y de tener a tu disposición el arsenal más completo para sacarte de apuros con éxito, sabiendo que no es lo mismo escribir que escribir literariamente. La paradoja: para escribir, no existen recetas. Lo apropiado en una situación, puede resultar ineficaz en otra, y viceversa. De allí, el placer del texto.

¿Las urgencias? Por una parte, los problemas de creación. La escritura provoca trastornos: sofocos, excitación, bloqueos, angustia, insuficiencia léxica, insomnio, aislamiento, incertidumbre, confusión (algo así como creer que uno ha escrito una obra maestra de la literatura universal y llevarse grandes desilusiones).

Por otra, los problemas de técnica. Pretendes el cuento perfecto o una novela que los lectores se recomienden entre sí.

Este libro te ofrece soluciones para resolverlos.

## SÍNDROME DEL PACIENTE: ESCRITOR

No se lo confieras ni a tu interlocutor interno, pero te ves publicando un libro de tapa dura y letras grandes en la portada. O uno en rústica con solapas. O uno de bolsillo con miles de ejemplares vendidos.

### EXAMEN CLÍNICO

Apunta tus reacciones y sensaciones en dos columnas, las buenas y las malas. Seguramente, pasas de unas a otras en menos de lo que dura un relámpago o en un santiamén o en lo que dura el canto de un gallo (o de una gallina, tú dirás).

Escribir es un acto violento o lujurioso, o violento y lujurioso, un vaciamiento o una carga, un tránsito hacia el más allá o hacia el más acá.

*Si fallas en el acto de la creación*, puedes amargarte frente a las ideas que no acabas de atrapar, censurarte, perder la autoconfianza, empacharte de palabras y no saber qué hacer con tantas como contienen los diccionarios y escribir un cuento al que la falta de vocabulario o la sintaxis rebuscada lo vuelven insufrible.

*Si fallas en la técnica*, puedes estar funcionando como

un autómatas, usar constantemente las mismas palabras de la misma manera, ser un escribiente de páginas notariales que no encuentra el tono ni la propia voz.

Puedes estar haciéndolo como ya lo ha hecho otro escritor.

O contar una anécdota y no darte cuenta de que para «hacer literatura» no basta con transcribir lo que alguien te ha contado.

O alambicarte, perder el control y forzar tanto el lenguaje que se acabe ahogando el texto.

En cualquier caso, escribir es saludable. Es como soñar. Contaba Freud que en un pueblo, todos los hombres estaban enamorados de la misma mujer. Hasta que un día, uno de ellos, un hombrecillo diminuto, amaneció diciendo que se sentía liberado de esa obsesión. Al indagar sus vecinos cómo lo había conseguido, les contó que esa noche había soñado que la mujer lo amaba. Y soñando resolvió el conflicto.

Idénticos resultados se pueden conseguir escribiendo.

Estás enfermo de literatura y vaya si tienes dudas o problemas... Tal vez ya te has hecho varios chequeos y eres un hipocondriaco literario.

A continuación, las más comunes, las que repiten unas y otros hasta que entienden qué es ser escritor, cuál es el mejor entrenamiento, cómo multiplicar las ideas, evitar el bloqueo de todo tipo, dominar las estrategias, el lenguaje, conseguir la voz propia y el narrador más adecuado en cada caso...

Muchos no escriben porque carecen de las respuestas a preguntas como las que aquí reunimos. Adelante, pues.

No sufras, actúa.

## 1. TENGO DESEOS DE ESCRIBIR.

¿POR DÓNDE EMPIEZO?

Habría que ver si sabes de dónde proviene esa necesidad y hacia dónde quieres que te lleve. Tienes ganas de escribir, deberías tener claro qué escribir.

De todos modos, empieza por las primeras palabras que acudan a ti. Dice un proverbio árabe que una palabra dicha se convierte en un cuento. Así, en la aldea se juntaban por las mañanas todas las mujeres en la orilla del río, y hablaban entre risas y trabajos. En una ocasión, una le dijo a la que tenía a su lado: «Mi marido me regaló unos pendientes de oro.» Ésta le susurró al oído a otra mujer: «A Zulma, el marido le regaló unos pendientes de oro y brillantes.» «Qué suerte tiene ésa que nosotras no tenemos», dijo esta última a otra, agregando un brazalete a la lista de regalos. Y la envidia trajo la desconfianza. «Vaya uno a saber de dónde sacó eso el marido», dijo una. Y otra: «A alguien se lo habrá robado.» Alguna agregó: «Claro, con razón el marido sale de noche, dicen que trabajó en palacio...» «Y como es guapo, la princesa se habrá enamorado de él y le habrá dado la joya...» «Tal vez por eso el rey le construyó un palacio aparte con altos paredones...» Y llegó a oídos de todo el pueblo que el esposo de Zulma tenía un idilio secreto con la princesa. ¿Se te ocurre un final posible? ¿Cuál?

En suma, una frase que crece, una serie de conjeturas impulsadas por sentimientos encontrados y un remate final. Ya ves, empieza por una frase que sugiera algo más, sigue por las conjeturas, encuentra un final.

¿Y por qué no una sola palabra? La que se te acaba de ocurrir ahora mismo. Divídela en sílabas, cada sílaba genera otras palabras, y ya tienes para empezar.

O empieza con un fragmento: el de un recuerdo, el de un sueño, el de una observación, hasta tener los cimientos de la construcción.

2. ¿HAY QUE TENER TALENTO PARA ESCRIBIR?  
¿EL OFICIO DE ESCRITOR REQUIERE UNA CIERTA  
DISPOSICIÓN INNATA?

Requiere una ansia tumultuosa de decir algo que obliga al verdadero escritor a abandonar todo —al menos mentalmente— y escribir.

Disposición innata, talento... Mejor: libertad interior, curiosidad, duda inteligente, flexibilidad. Escribir es trabajo y dominio de las estrategias, aunque estas estrategias se renuevan con cada texto. El oficio es producto de la práctica constante, de la experiencia. Y la experiencia es una suma de intuiciones y comprobaciones beneficiosas en continuo movimiento. El escritor se hace escribiendo: no hay talento sin constancia.

Un consejo de Doris Lessing: «Aprende a tener fe en tu propio juicio, a adquirir independencia interior, a confiar en que el tiempo dirá lo que es bueno y lo que es malo, incluso lo que hay de malo en ti. No prestes atención a las modas literarias del momento, porque las verás cambiar, a veces de la noche a la mañana. Recuerda que el crítico que te rechazó con desprecio, si el libro llega a ser un éxito, te saludará cinco años después con un: “¡Cuánto he disfrutado con este libro!”»

¿El talento? Es posible que sea la consecuencia de la lucha por averiguar «quién soy», «quién es mi escritura», «desde dónde escribo».

No basta con la astucia para combinar palabras e inventar un artefacto que llame la atención. Es válido en los primeros tiempos como modo de probar mecanismos. Después no te detengas hasta descubrir qué mecanismos son los que van ligados a ti mismo o a ti misma. Por último, llega la mirada del revisor, persecutoria para unos, divertida para otros, escribir es reescribir. Y también hay que ser talentoso para ello.

### 3. QUIERO ESCRIBIR, PERO NO LO CONSIGO...

¿Te cuesta ponerte a escribir o las ideas desfilan atropelladamente por tu cabeza, pero no llegan coherentes al papel?

Uno y otro son problemas que coartan el deseo.

Si alguno de éstos es tu síntoma, consuélate. Hay buenos antídotos. Pruébalos. Te los ofrecemos en las respuestas que siguen. Éstos son los más comunes:

- *Perfeccionista*. Espera frente a la página o frente a la pantalla del ordenador a que surja la frase perfecta.
- *Ansioso*. Tiene ataques de eufórico arrebató ante la aparición de la idea y de depresión a medida que se diluye.
- *Obsesivo*. Intenta mejorar los detalles antes de llegar a la mitad del texto.
- *Inseguro*. Interrumpe constantemente la escritura para documentarse.
- *Exagerado*. Se agota mentalmente en una sesión.
- *Impulsivo*. Escribe entusiasmado las primeras ideas y acaba tirando todo a la papelera.

- *Bloqueado*. Empieza un texto y lo abandona por la mitad alegando que no sabe cómo continuar.

Presta atención a las prescripciones contra esos estados peligrosos de la mente y el alma:

- Para empezar, escribe borradores, no textos acabados: los borradores son continuaciones del pensamiento y con ellos le haces frente al saboteador. Y no corrijas.
- No lo hagas en orden lógico (principio, medio y final), escribe partes aisladas del total.
- Deja algo «en el tintero», prevé cómo empezarás al día siguiente.
- En lugar de buscar en la mente, retoma lo ya escrito, una palabra, una frase, y sigue a partir de ella.
- Si te frenas porque hay cosas que no te atreves a decir ni siquiera en tu diario íntimo, trata de averiguar si lo que tienes es miedo de escucharte. ¿Es eso? Escribe sobre el miedo y verás que tu mundo interno se reacomoda en nuevas direcciones.
- Tal vez te cuesta ponerte a escribir porque lo tomas como una actividad para la que hay que prepararse, otra obligación como el trabajo, con horario nocturno, por ejemplo, que hace que durante el día y a pesar de llevar siempre contigo tu bloc de notas, no tomas nota de lo que te llama la atención.
- Aíslate durante un día, una semana, o el tiempo que puedas, y anota lo que experimentes en ese lapso, sin obligarte a darle forma. Muchos escritores prefieren trabajar la idea a fondo mentalmente durante un tiempo sin compartirla con nadie

Puedes seguir el ejemplo de Italo Calvino: «Cuando escribo, procedo por series: tengo muchas carpetas donde meto las páginas escritas, según las ideas que me pasan por la cabeza, o apuntes de cosas que quisiera escribir. Tengo una carpeta para los objetos, una carpeta para los animales, una para las personas, una carpeta para los personajes históricos y otra para los héroes de la mitología; tengo una carpeta sobre las cuatro estaciones y una sobre los cinco sentidos; en una recojo páginas sobre las ciudades y los paisajes de mi vida, y en otra, ciudades imaginarias, fuera del espacio y del tiempo. Cuando una carpeta empieza a llenarse de páginas, me pongo a pensar en el libro que puedo sacar de ellas.»

#### 4. ¿SE ENTRENA LA CREATIVIDAD?

Sí. Vive y apunta lo que ves, lo que te dicen, lo que piensas, lo que escuchas. Date permiso. El entorno dificulta o facilita el pensamiento creativo. Prepara tu lugar ideal. Con espacio en el que te muevas a tus anchas (aunque sea una mesa) y tranquilidad para que nadie te moleste...

Invéntate un interlocutor. Un aliado.

Lleva un registro de tus ocurrencias. Enriquece la asociación de ideas e induce a la concentración.

Escribe todos los días. Un día que no escribes, considéralo día perdido. Nunca te rindas. No importa que no te guste al releerlo. A la mayoría no les gusta al principio su texto.

Conviértete en un «voyeur». No olvides que todo escritor tiene algo de «cotilla».

Compara dos realidades: dos experiencias vividas, sonidos, perfumes, personas, momentos, y escríbelo.

Imagina un viaje de afuera hacia dentro y otro de adentro hacia fuera de ti mismo y escribe «durante» el viaje.

Contempla la vida cotidiana, los hechos, los sentimientos, las cosas, las palabras, con actitud de extrañeza, y escribe a partir de las nuevas percepciones.

Activa tus sentidos. Lo excepcional puede habitar en los sitios o situaciones más rutinarias. Dedicar tiempo a buscarlo.

## 5. ¿QUÉ HAGO SI ME ATACA LA ANSIEDAD?

Relájate unos minutos antes de comenzar a escribir, respira hondo y deja fluir los pensamientos. Instálate en tu lugar preferido.

Escribe sin estar pendiente del calendario ni de lo que consigas ni de los lectores ni de ser muy original ni de ser diferente a todos los escritores ni de hacerlo bien.

Coloca tu ansiedad en un personaje y hazlo actuar en consecuencia.

Apunta una de tus ideas: la más simple, la más atractiva o la primera que puedas atrapar, sin preocuparte por perder las restantes por el camino. Las ideas vuelven, siempre vuelven.

## 6. ¿CÓMO SE ORGANIZA UN ESCRITOR?

La mejor organización depende de dos cuestiones, una es saber a partir de qué uno o una puede escribir con seguridad. Puede ser ponerse en estado de confesión y escribir como contar un secreto, o hacerlo observando el entorno, o recurriendo al azar. Hay distintas actitudes y

muchas artimañas, encontrar la propia es lo que vale.

La otra cuestión: casi todos los escritores escriben en un horario fijo cada día al menos una página. Alguno habla de la escritura como un músculo que se debe ejercitar para que no se atrofie.

«Si estoy escribiendo algo que me parece difícil, no me muevo de mi estudio: duermo allí y sólo voy a mi casa a comer. Nunca me pongo a escribir nada que previamente no haya escrito antes mentalmente, con un principio y un final ya estructurado y soñado. Después pasa lo que pasa, que la obra nunca alcanza la belleza y la perfección que poseía cuando sólo era un sueño. Aceptar la imperfección, aunque sea a regañadientes, tampoco está mal», afirma Roberto Bolaño.

Dominique Fernández dice que necesita una larga incubación antes de ponerse a escribir. Desarrolla un plan en su cabeza durante mucho tiempo y un día lo lanza en un cuaderno de espiral. Coloca un título y desarrolla el diario de su novela, escribe planes provisionarios, los inicios de los capítulos, y trozos aislados. Puede escribir un cuento sin plan, pero una novela, no.

Françoise Giroud sabe qué quiere decir cuando se pone a escribir, no necesita esquemas. Le es imprescindible el ordenador, una buena luz y el teléfono cerca.

«Cada vez hago más investigación», dice David Lodge. «Tomo notas, antes en libretas más pequeñas, ahora cada vez de tamaño mayor y hago sinopsis provisionales, y llega un momento en el que te tienes que poner a escribir. En mi última novela *Pensamientos secretos* comencé con una idea después de leer y comprobar que había gran interés sobre el fenómeno de la conciencia. Me importó mucho el contraste entre cómo abordan el tema los científicos y los humanistas.»

## 7. ¿A QUÉ SE DEBE MI DIFICULTAD PARA PLASMAR LAS IDEAS?

¿Acaso ves la idea general muy clara pero al escribirla pierde todo el interés? ¿En tu mente es como una película y en tus manos es como un puñado de arena? ¿Ese argumento que te excita se diluye al llegar al papel?

Seguramente, la causa está entre las que siguen. Déxtala:

No puedes plasmar las ideas porque te preguntas si merece la pena escribirlas. Esto último va ligado a la autoconfianza. No desvalorices lo que hagas. Respetarse es la base de la fluidez creativa. A la vez, la autoconfianza proviene del convencimiento de que al escribir estás ejerciendo un acto de salud mental (transformas la realidad, captas de ella lo que te impacta aunque nunca habías reparado en ello, y lo puedes explorar) y de creación. Vaya si vale la pena, eres un privilegiado, pero sólo si lo escribes, se abrirán nuevas puertas imposibles de alcanzar de otro modo.

O esa idea tan atractiva es una buena anécdota, pero al escribirla no la sientes tuya. Lee las respuestas sobre la anécdota y sobre la voz.

También resulta coercitivo para las ideas obligarte a tener un argumento previo y completo. Dices que tienes un argumento completo antes de empezar. Sin embargo, ideas productivas son comienzos, son finales: son puntas.

Pero atención, ¿tienes la idea o es una primera imagen, la punta, el fagonazo que te ofrece una idea?

Sólo lo sabrás escribiendo a pesar de todo. Busca la idea en la página (no en la mente) y se ampliará tu proceso mental en ondas concéntricas.

## 8. ¿QUÉ CAMINOS CONECTAN ENTONCES LA MENTE CON EL TEXTO?

Averigua cuál es el nudo de esa idea que tienes y si tiene posibilidades de desarrollo. Deberías saber por qué tratas de contar esa idea y no otra, qué contiene.

Si lo descubres, desplegar la idea, elaborarla, trabajarla, profundizarla, te resultará natural. Luego tendrás que buscarle la dirección más adecuada y la construcción más conveniente.

¿Y si escribes sólo partes de ese argumento previo?  
En suma, aquí tienes un posible itinerario:

Apunta sin exigirte un resultado inmediato.

Intenta conectar otros hechos con lo que has apuntado, acumula datos (que después puedes desechar si no son imprescindibles).

Deja descansar tus notas y luego tiende el hilo que las ordena.

Desmonta la idea en momentos o en episodios o en otras ideas. Señala los que podrían componer tu relato. Utiliza hojas independientes, una para cada momento, te puede facilitar el proceso al permitirte visualizarlo por separado. Colócalas sobre una mesa o en el suelo y cámbialas de lugar hasta que encuentres la mejor relación entre ellos.

Escribe el texto respetando ese orden.

Y no intentes querer conocer de antemano lo que puede ocurrirte durante el viaje.

Es posible que todavía la idea no resulte realmente «plasmada». Calma, has cubierto una primera etapa del proceso. Ahora tienes que enfocarla desde tu mejor ángulo.

## 9. ¿CÓMO CONTINUÓ LO QUE EMPECÉ?

Llegas a la mitad de la historia y no sabes cómo avanzar.

Transforma tus dificultades en suposiciones (¿hacia dónde podría ir la protagonista?, ¿qué otros personajes pueden intervenir?, etc.). Es posible que surja una vía para continuar o que compruebes que debes cambiar el punto de vista, por ejemplo, y ésa no sea la primera parte, sino el final de la historia.

Si tienes un hecho capaz de generar un conflicto, ahonda en los móviles del asunto con sus posibles consecuencias.

Señala una palabra al azar en un diccionario, un periódico, una revista o un libro hasta reunir diez palabras. Continúa escribiendo con ellas el texto que ya tienes empezado.

Y algo muy importante: No persigas la lógica: escribe.

## 10. ¿SI NO SÉ REDACTAR, PUEDO ESCRIBIR?

Esta pregunta está indicando que antes de crear, te dedicas a analizar los posibles obstáculos. Así no podrás escribir porque tu propia inseguridad te frena.

Hubo excelentes escritores que no sabían redactar, pero se atrevían a ser auténticos. Uno de ellos, Roberto Arlt.

Mucho de lo que se vive como problema de redacción o puntuación es más una cuestión de tono narrativo —necesidad o grado del énfasis, por ejemplo— que de gramática.

Al mismo tiempo, leer una gramática o un dicciona-

rio es apasionante y motivador para muchos. Es posible que se amplíe tu panorama entendiendo qué es la sintaxis y cómo puedes sacar provecho de ella o la utilidad creativa de los signos de puntuación.

Aunque escribir no sea redactar. Eso está claro.

#### 11. ¿POR QUÉ ESCRIBO SIEMPRE CUANDO ME SIENTO MAL, SOBRE MÍ, SOBRE MIS TRISTEZAS Y FRACASOS?

Escribir es conjurar la realidad que no te sirve y crear otra. Lo cual no significa que escribas sólo si estás deprimido, angustiado o muy triste, salvo que lances un emotivo poema.

No es hablar de ti mismo directamente, sino refiriéndote a un tercero o repartiéndote entre varios personajes.

Si es poesía, lanza tu amargura como una compulsión, puede conmocionar al lector. Si es relato, te conviene escribir sobre ese momento amargo una vez que ha pasado. Toma distancia del hecho. De lo contrario, es una catarsis y no una trasgresión estética de la realidad.

Tal vez te resulte estimulante lo que manifiesta Nathalie Sarraute: «Lo que yo siempre hago con dificultad es describir una especie de movimiento interior. No me interesa retomar formas de escritura ya existentes ni pienso en mí cuando escribo. Cuando estoy delante de la página, yo no existo. Ensayo, busco la forma, porque sin la forma no existe el fondo. Me concentro más en un café.»

Si a pesar de todo, la tristeza es tu motor, busca el método para transformarlo en un artefacto autónomo.

Precisamente, Jean Rhys decía que escribía para olvidar, para librarse de los momentos tristes, que una vez que los escribía, desaparecían. Cuando estaba excitada por la vida, no quería escribir en absoluto. Nunca ha escrito siendo feliz. No deseaba hacerlo. Pero agrega: «Nunca he tenido un período de felicidad prolongado. Creo que escribo sobre mí misma porque eso es lo único que verdaderamente conozco.» Lee sus novelas, perfectamente construidas, *Ancho mar de los Sargazos*, por ejemplo, y analiza cómo trasciende el momento vivido, cómo transmite esos sentimientos que la acosaban.

## 12. ¿CUÁNDO SE ESCRIBE BIEN O MAL?

Se escribe bien cuando se construye un universo bien integrado y armónico, si es una novela; intenso y tenso, si es un cuento.

Se escribe mal cuando se utiliza esa voz de aeropuerto, la misma que podría decir: «El vuelo tal de la compañía aérea tal está a punto de salir. Se solicita a los señores pasajeros...», o la voz notarial, que cuenta una historia como una suma de informaciones, que no pasa por las tripas de nadie, o cuando se fuerza el final.

Un texto es bueno cuando parece sencillo y espontáneo, cuando no deja entrever al lector el complejo trabajo de elaboración, cuando la voz que narra resulta absolutamente creíble, cuando sugiere otras lecturas. Se escribe bien cuando el lector siente que todo eso que ha leído le ha pasado a él mismo y le pertenece.

### 13. ¿CÓMO EVITAR LA ESCRITURA LINEAL?

Reflexionando sobre los pilares del relato. Una vez que has reunido material, puedes trazarte un plan de trabajo:

- ¿Adónde quiero ir con la escritura?
- ¿Qué quiero hacer con ello?
- ¿A partir de qué escribiré hoy?
- ¿Escucho más al creador o al revisor?
- ¿Cómo transformaré el material reunido?
- ¿Escribiré un cuento? ¿Por qué no una novela?
- ¿Qué tono quiero adoptar?
- ¿Emplearé una voz o muchas voces?
- ¿Hablará el narrador o los personajes?
- ¿Será largo o corto?
- ¿Cuántas partes tendrá?

Básicamente, intriga no significa que todo hecho siga al precedente, sino que destacan los momentos conmovedores.

### 14. ¿POR QUÉ SE ESCRIBE?

¿ESCRIBIR MEJORA LA VIDA?

Escribir, un acto ineludible. Escribir para que lo quieran a uno. Como acto de rebeldía contra la vida real. Para protagonizar otras vidas. Es atreverse a pensar, diversificarse en los personajes e investigar, acercarse más a uno mismo. Escribir para reconocerse en los lectores.

En tu nombre, se lo preguntamos a algunos escritores experimentados:

A Augusto Roa Bastos: «Escribo para evitar que al miedo de la muerte se agregue el miedo de la vida.»

Samuel Beckett dice que escribe porque sólo sirve para eso.

Milan Kundera, por «el placer de contradecir» y «por la felicidad de estar solo contra todos». Por su parte, para Juan Carlos Onetti es «mi vicio, mi pasión y mi desgracia, es un acto amoroso que me da placer».

Henri Michaux afirmó que escribía «para que lo real se vuelva inofensivo» y William Faulkner simplemente «para ganarme la vida». Y Benedetti: «El impulso que lleva al escritor a revelar su secreto forma parte de su oficio, que es comunicar. Es común que el artista, tras su descubrimiento que ha efectuado a solas, quiera de inmediato comunicarlo. No importa a cuántos.»

Dice Juan José Millás: «Se escribe porque el escritor cuando se mira hacia atrás se ve como un ser fragmentario. La cuartilla es un espejo que me devuelve una imagen articulada de mí mismo.»

Escribir mejora la vida si mejorarla es ampliarla, duplicarla, otorgarle sentido a lo que nos desconcierta o transformar lo monstruoso en un hecho estético. Dicen que la escritura es un tejido con el que intentamos suturar los bordes de una herida real o imaginaria que se nos produjo tiempo atrás.

Ahora di tú por qué escribes.

## 15. ¿POR QUÉ ADOPTO EL ESTILO DEL ÚLTIMO ESCRITOR QUE ESTOY LEYENDO?

Dices que eres muy influenciado, que sólo eres capaz de escribir copias pobres de libros buenos porque tu cabeza está llena de voces ajenas. No has encontrado una voz personal.

Ser influenciable es una actitud natural del escritor. Todo texto es la confluencia de otros muchos. No se escribe a partir de la nada. Ten paciencia. Lo que pasa es que cada texto que te influye y te lleva a su territorio no produce tu escritura definitiva, sino ensayos. Ensaya hasta que te descubras en una frase. ¿Cómo lo haces? Combina este escritor que acabas de leer con algo del anterior, y así, contamina hasta saber qué ritmo producen tus preferencias, si es el que corresponde a tu estilo o si debes ajustar el uso. Y recuerda que procede de la coincidencia entre tu voz y la de tu narrador de turno.

Más que de tu modo escribir, ocúpate de tu modo de mirar.

## 16. ¿CÓMO COMBATIR EL CLICHÉ?

Te parece que las palabras se alejan cada vez más de lo que quieres contar cuando usas un lenguaje formal o repites lo que aprendiste en el colegio, de tus padres, el que usas en el trabajo o en la calle. Usas tópicos, frases hechas, estereotipos. No te permiten hablar.

¿Cuál es el secreto?

Lanzarte en forma natural. Con tu alegría, tu rabia, tus temores, tus ideas más privadas.

Combatir los clichés es particularizar los detalles a tu modo. No generalices, no lo cuentes con la voz del que informa, hazlo como si se lo contases a alguien que está a miles de kilómetros e intentas que «lo vea». ¿Acaso no es eso lo kafkiano o lo borgiano, un lenguaje particular, coherente sólo en sí mismo?

## 17. ¿POR DÓNDE EMPEZAR EL TEXTO UNA VEZ ELEGIDA LA HISTORIA?

Nos orienta Juan Rulfo: «Con intuición, imaginación y una aparente verdad. No creo en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo: ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras de él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce, pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealdad, si se quiere.»

El comienzo debe tener algún tipo de «gancho», sin que esto signifique un efecto rebuscado. Un buen comienzo es prometedor; uno malo es prometedor de una lectura inconclusa.

En realidad, contiene la esencia del relato, como amplía Raymond Carver: «Me puse a escribir una historia de la que su primera frase me dio la pauta a seguir. Durante días y más días pensé mucho en esa frase: “Él pasaba la aspiradora cuando sonó el teléfono.” Sabía que la historia estaba allí, que de esas palabras brotaba su esencia. Sentí hasta los huesos que a partir de ese comienzo podría crecer, hacerse cuento, si le dedicaba el tiempo necesario. Después de esa primera frase escrita de buena mañana, brotaron otras para complementarla, como si escribiese un poema: una línea; y otra debajo; y

otra más. Maravillosamente pronto vi la historia y supe que era mía, la única por la que había esperado ponerme a escribir.»

Por las dudas, ensaya comienzos diferentes.

Sin embargo, empieza por donde más te plazca, pero empieza. Selecciona un punto cualquiera, el final, por ejemplo, y sigue.

## 18. ¿ACASO NO ESTÁ YA TODO ESCRITO...?

Está todo escrito, pero no del modo en que tú (eres único, como todos lo somos) puedes hacerlo.

Mientras lees un cuento de Katherine Mansfield, piensas que es el cuento que te hubiera gustado escribir. ¿Y qué si te digo que algún día un lector puede decirlo leyendo el tuyo?

¿Cómo ha conseguido hacerlo?, sigues rumiando. Buena pregunta: si descubres los trucos del artefacto tendrás la revelación del enigma. Quédate clavado en un párrafo, vapuléalo como si fuera una prenda para la tintorería. Como un ladrón furtivo, osa averiguar de qué modo se unen las frases, cómo enlaza una con otra. Cierra el libro y quédate enganchado a los retazos. Deja que circulen por tu inconsciente. Luego, valora tu propia capacidad.

«Repetir cosas ya dichas y hacer creer a la gente que las lee por primera vez; en eso consiste el arte de escribir», sugiere Remy de Gourmont.

## 19. ¿EN QUÉ SE DIFERENCIA UN TEXTO LITERARIO DE UNA ANÉCDOTA?

Es fundamental que lo que se cuenta trascienda la anécdota. Así como un desahogo no conduce al texto, una anécdota no es todavía un cuento y tal vez no lo sea nunca.

Un cuento o una novela cuenta un hecho particular (podría ser una anécdota) que por algo necesita ser contado. Ese hecho se profundiza y se consigue hacerlo trascender.

Para ello, debes establecer los límites entre lo real y lo imaginario. John Irving dice que comienza diciendo la verdad, recordando gente de verdad, familiares y amigos. Y entonces encuentra algo que se puede exagerar de forma gradual, y se va centrando más en esa parte de la historia que va creando, en el pariente que nunca tuvo, por ejemplo. Y allí empieza a pensar en la novela.

Otros secretos:

- Ordena los episodios aislados con un sentido.
- No utilices las anécdotas completas, sino toma lo que más te ha conmovido.
- O rescata un detalle, o el ambiente o una fecha especial o una ciudad o el sentimiento vivido.
- Sugiere un enigma a partir de algunos indicios.
- Cuéntala, pero incorpora o destaca detalles significativos.
- Agrega los datos imaginarios que sean necesarios.
- Ten claro cuál es la intención oculta que persigues al contarla, pero no la manifiestes directamente.
- Un cuento trasciende la anécdota cuando el final obliga al lector a volver al principio y releerlo para confirmar algo o reafirmarse.

## 20. ¿CÓMO TRANSMITIR LAS EMOCIONES?

Las emociones van vinculadas a la adjetivación bien empleada, a las imágenes y a la ambientación, que viene dada por el personaje. Cuando el personaje surge, hay que respetar el entorno que lo rodea y lo sostiene. Pero, sobre todo, dependen de la mirada del escritor, como nos advierte Flannery O'Connor: «El escritor de ficciones debe comprender que no se puede provocar compasión con compasión, emoción con emoción, pensamientos con el pensamiento. Debe transmitir todas estas cosas, sí, pero provistas de un cuerpo; el escritor debe crear un mundo con peso y espacialidad. Los cuentos de los principiantes están erizados de emoción, está interesado ante todo en sus propios pensamientos y emociones y no en la acción dramática, y es demasiado perezoso o pretencioso como para descender a ese nivel de lo concreto en donde la ficción opera. Piensa que la capacidad de juzgar reside en un sitio y la impresión sensorial en otro. Pero para el escritor de ficciones, el acto de juzgar comienza en los detalles que ve, y en el modo en que los ve.»

«Hacemos palabras y deben ser palabras escogidas, puntuadas en donde corresponda, para que puedan significar lo que en verdad pretenden. Si las palabras están en fuerte maridaje con las emociones del escritor, o si son imprecisas e inútiles para la expresión de cualquier razonamiento —si las palabras resultan oscuras, enrevesadas— los ojos del lector deberán volver sobre ellas y nada habremos ganado. Henry James llamó “especificación endeble” a este tipo de desafortunada escritura», dice Raymond Carver.

Por su parte, a Almudena Grandes le interesa re-

construir las emociones internas de cada personaje ya que escribe novelas sentimentales.

## 21. ¿PARA QUIÉN SE ESCRIBE? ¿EL ESCRITOR DEBE PENSAR EN EL LECTOR?

Puede estimularte escribir para un interlocutor interno que haga de «regidor», un lector ideal. Pero luego están los desconocidos lectores reales, que debes eliminar de tu proceso de elaboración. No es que escribas para ti. Escribes para construir un mundo y respondes a las exigencias de ese mundo, ingresas en una nueva realidad más verdadera que la real y para la que el escritor funciona como médium. Se escribe para ese mundo y no para ningún lector.

¿Cuándo se piensa en el lector? Cuando se intenta responder a las necesidades del mercado más que a las de uno mismo, en casos como éstos:

- El del bestseller, cuyo autor debe tener muy en cuenta desde un principio a qué público dirige su narración ya que las ambiciones de los personajes, la ambientación y las escenas coincidirán con las de los lectores.
- El del ensayo, que podría elaborarse de distinto modo para un público masivo que para uno más especializado, por ejemplo.

Si escribes lo que tu alma te pide, no piensas en el lector.

22. ¿CÓMO ENCUENTRO MI «RESPIRACIÓN»  
PARA NARRAR?

No es que tengas que ir al encuentro de tu respiración, sino que debes reconocerla: escribes como respiras, y debes potenciarla.

Relee lo que has escrito una y otra vez en voz alta hasta que percibas la musicalidad que buscas. Escucha las palabras en tu interior. Tu respiración es tu música y tu música proviene de tu conexión con el lenguaje. Afina tu oído a la cadencia musical de las palabras. Toma notas de voces altas y chillonas o bajas y suaves. Deja que tomen vida en tu mente. De otras como el silbido del tren, el rugido del viento. Intenta distinguir cuál te conmueve. Haz pruebas con todas las formas sonoras hasta sentir que te identificas con una. Atiende a la melodía de los textos, la de Burroughs: «*Hermosa la ira de un gato ardiendo con puro fuego felino*»; la de Nabokov: «*Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta.*»

23. ¿CÓMO SABER CUÁNDO DEBO ABANDONAR  
LA HISTORIA QUE ESTOY CONTANDO PARA RETOMARLA  
OTRO DÍA?

Hemingway decía que cuando estaba escribiendo un libro, o un cuento, «trabajo todas las mañanas, inmediatamente después de la salida del sol. No hay nadie que moleste y hace fresco y uno entra en calor a medida que va escribiendo. Se lee lo que se lleva escrito y, como uno siempre se detiene cuando sabe lo que va a suceder a continuación, sigue escribiendo a partir de ahí. Se es-

cribe hasta que se llega a un lugar donde a uno todavía le queda jugo y donde se sabe lo que va a suceder a continuación y entonces uno se detiene y trata de seguir viviendo hasta el día siguiente, cuando se vuelve a poner manos a la obra. Cuando uno se detiene está tan vacío, y al mismo tiempo nunca vacío sino llenándose, como cuando se ha hecho el amor con alguien a quien se ama. Nada puede afectarlo a uno, nada puede suceder, nada significa nada hasta el día siguiente, cuando volvemos a hacerlo. Lo difícil de sobrellevar es la espera hasta el día siguiente».

#### 24. ¿POR QUÉ SOY REPETITIVO EN LOS TEMAS?

Hay escritores que escriben siempre sobre el mismo tema. Sin embargo, cuentan otra cosa cada vez.

El problema es cuando uno repite como mecanismo inconsciente de huida de uno mismo. Es decir, si te encuentras con todos los que tienes en tu interior, no te quedará tiempo para repetirte. ¿Acaso has tratado de identificar algún rasgo tuyo que no te guste, de escribir lo que ves de ti en un espejo como si fueras otro, de verte como te ve uno de tus conocidos?

No se trata de recurrir a la autobiografía sino de crear mecanismos de distanciamiento a partir de alguien a quien siempre tienes a mano: tú, y descubrir nuevas opciones.

¿Has analizado tu propia sintaxis? Hazlo por escrito y apunta también qué es lo que repites: estarás escribiendo otra historia.

## 25. ¿QUÉ EJERCICIOS PUEDEN AYUDARME A ENCONTRAR NUEVAS HISTORIAS?

En principio, grábate esta idea en una ficha y reléela a menudo: las historias no se acaban nunca porque son parte de la vida misma.

Justo Navarro ve la literatura como una especie de conversación entre el escritor y los lectores: alguien que se pone a contar una vida interesante. Así, la memoria es el motor de todas las historias.

Elige una situación, un incidente, un episodio que te atraiga mucho y escribe a partir de allí.

¿Más remedios eficaces?

Cuenta una historia sin pretensiones partiendo de un principio sugerente. Fórmulas ambiguas y abiertas como: «Cuando llegué...» o «Nunca se supo por qué...» pueden convertirse en un buen punto de partida.

Integra imaginación y memoria. Relaciona pensamientos en torno a una idea. Apuntar una idea, concepto o palabra y, a partir de aquí, apunta lo que se te ocurra. Puedes establecer un límite de tiempo para el ejercicio. Una vez acabado, sintetizas la información y ordenas las ideas.

Toma una palabra como trampolín. Encuentra las palabras que más placer te produzcan o más significaciones te provoquen y compón con ellas una escena.

Avanza por una palabra como si fuera un camino. Escucha a Julio Cortázar: «Yo creo que desde muy pequeño mi desdicha y mi dicha al mismo tiempo fue el no aceptar las cosas como dadas. A mí no me bastaba con que me dijeran que eso era una mesa, o que la palabra “madre” era la palabra “madre” y ahí se acaba todo. Al contrario, en el objeto mesa y en la palabra “madre” em-

pezaba para mí un itinerario misterioso que a veces llegaba a franquear y en el que a veces me estrellaba.»

26. ¿EN QUÉ CONSISTE EL ORDEN DE UN TEXTO NARRATIVO? ¿CÓMO SE LLEVA A LA PRÁCTICA?

La estructura instauro el mundo ficticio.

¿De qué modo?

A partir del ordenamiento de los eventos relatados, distribuidos según su mayor o menor importancia. Este ordenamiento permite decidir qué conflictos son los pertinentes y establecer una correlación entre ellos.

Plantea el clímax desde el principio. Pero una cosa es la previsión, la organización, tener un esquema general del relato o de la novela, y otra llegar hasta el extremo de tener previsto hasta en qué párrafo el personaje va a dar un portazo. Debes confiar en la posibilidad de cambios para que no te coarte dicho orden.

Ordena los hechos narrados dependiendo de cuál sea el foco que consideres de mayor interés dentro del texto.

Si te interesa que el foco esté en el desenlace, el texto seguirá un orden cronológico desde los primeros hasta los últimos hechos. En ese caso, lo narrado tiene un desarrollo lineal.

Si el foco estará en las circunstancias que llevaron a ese desenlace, el texto puede partir de un hecho, dar un salto al pasado y narrar el resto de la historia como si se tratara de recuerdos, empleando la técnica del *flashback*.

Si lo que te interesa es tanto el desenlace final como el comienzo de lo narrado, se puede empezar la narración en un punto intermedio de la historia, para después ir relatando los acontecimientos anteriores y pos-

teriores al punto de arranque. Este procedimiento se denomina *in media res*.

Ordenar es establecer una jerarquía entre los nudos principales y colocarlos en el lugar que resulte más eficaz para decir eso que pretendes decir.

## 27. ¿CÓMO EVITAR QUE MI HISTORIA SE COMPLIQUE EXCESIVAMENTE?

Teniendo claro cómo se estructura la intriga básica.

Un relato es siempre una aventura en la cual nunca pasa todo tal cual se ha previsto. No se puede saber cómo saldrá hasta no emprenderla. Sin embargo, te conviene visualizar nítida su estructura para evitar las causas por las cuales se puede complicar, dificultando su armonía, y que generalmente son problemas de información:

- Los desvíos o datos referidos a otros personajes, a lugares o a lo que sea, y que nunca se retoman.
- Las superposiciones o el desorden: a veces se presenta la información en el orden menos conveniente y todo cambia si cambias párrafos de lugar.

A la estructura del relato corresponden las distintas formas de articular las acciones principales. Está constituida por los núcleos y las catálisis y su eje vertebrador te puede resultar una buena una guía orientativa para no perderte.

Ten claro que en un relato todo tiene importancia, todo cumple una función y, a la vez, una serie de funciones lo sostienen: los núcleos (acciones principales del relato), las catálisis («rellenos» entre núcleo y nú-

cleo, que aceleran, retardan, despistan, y determinan el clima del relato), los indicios (implican algún desciframiento para el lector) y los datos concretos como un nombre o una fecha. Una función, siguiendo a Roland Barthes, se siembra y tiene que madurar en el mismo relato. El mismo enunciado puede pertenecer a más de una función. Por ejemplo, cuando en *Goldfinger* se enuncia que «James Bond vio un hombre de unos cincuenta años», al enunciado le corresponden dos funciones: la de informante (edad del personaje) y la de indicio (Bond no lo conoce y puede constituir una amenaza). Comprueba que todo es funcional y tendrás un relato que se desliza sin baches.

## 28. ¿QUÉ HACER SI UNA SITUACIÓN ARGUMENTAL ME LLEVA A UN PUNTO MUERTO?

El argumento suele responder a la pregunta: «¿Saben qué pasó?» Presenta un conflicto, un juego de tensiones y distensiones. Saberlo te puede servir para analizar esa situación argumental por parcelas a la vez ligadas entre sí: el momento inicial; el momento siguiente o la interferencia; el choque de los dos momentos; y el desenlace. Es un juego de contrastes. Busca dónde está el fallo:

- Revisa el momento inicial. Podrías atascarte porque no intentas descifrar los códigos que están en esa primera idea. La información debe estar contenida en esa primera idea.
- Revisa la estructura. Podrías atascarte porque desarrollaste mucho un solo núcleo y poco los siguientes.

- Trata de ajustar el final y de tender los hilos hacia ese final, busca el contraste, y tal vez puedas encontrar el desarrollo.

Si nada de todo esto te sugiere una salida, guarda lo que tengas escrito durante un tiempo y ponte a escribir algo diferente. El inconsciente es sabio: es posible que si lo alimentas con nuevos elementos, establezca la conexión que te faltaba y sepas cómo aprovechar esa situación que habías aparcado. Françoise Sagan comenzó libros que abandonó un tiempo y cuando los retomó se dio cuenta de que debía cambiar el inicio.

Una variante es que no pienses que lo que tienes es una situación argumental, sino un destello, y te dejes llevar por él. Tomarlo como una investigación es una buena posibilidad. Michel Deon dice que si de entrada tuviera bien definido el sujeto del libro, no lo escribiría.

Otra, es que no saltes a otro tema con tal de activar el punto muerto. La historia avanza gracias a los cambios sutiles.

## 29. ¿CUÁNDO ES BUENO UN CUENTO?

El cuento es un mecanismo de alta precisión. De su primera frase, se tira como de una madeja.

La brevedad es un requisito necesario para lograr esa totalidad estructural del cuento. Pero no es la característica esencial. Dicha estructura implica otros aspectos de los que depende su efecto: la intensidad, la tensión y la significación, ligadas al tema y a la vivencia inicial del escritor. La intensidad proviene de la condensación, se prescinde de la descripción, de los rellenos o digre-

siones. Todo en el cuento debe confluír en el acaecer. Como señala Julio Cortázar acerca de *El tonel de amon-tillado*, de Edgar Allan Poe: «Lo extraordinario de ese cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza.»

Un cuento encuadra un punto de la realidad. Pero deja entrever un espectro mucho más amplio que el que encuadra.

«El cuento no es sólo eso que nos dicen que ocurre, que está ocurriendo o que va a ocurrir; es el modo como ocurre, y aún más: el modo como nos dicen que ocurre», dice Daniel Sueiro.

Una buena historia —cuento o novela— deja de serlo si no está bien contada, con el lenguaje preciso y la mejor construcción, lo cual se puede explicar diciendo: «A una imagen que me impresiona, le invento una historia, una estructura.»

Del cuento se ha dicho que es una poesía no dividida en versos; una novela condensada en un capítulo; un viaje corto del que no se sabe el antes ni el después, pero se intuye.

«La novela es como un veneno lento, y el cuento, como un navajazo», dice Marina Mayoral.

### 30. ¿CÓMO PUEDO EN POCAS PÁGINAS DAR A CONOCER BIEN AL PERSONAJE?

Un buen cuento narra los motivos evidentes y las motivaciones sugeridas, de modo que a partir de un episodio, puedes imaginarte la vida completa del personaje.

Tú tienes un personaje en tu interior, lo conoces, sabes quién es y por qué le pasa lo que le pasa. Debes transmitirlo en el cuento sin explicarlo directamente, dando de él unos cuantos datos muy significativos.

Los conflictos y discusiones entre los personajes deben surgir de la naturaleza misma de los personajes y de las situaciones en las que los haces participar. Te beneficiará reflexionar sobre quiénes son los componentes de la situación, los participantes principales del relato.

A veces, porque faltan datos del personaje, resulta difícil resolver el final o ese personaje resulta acartonado.

Deberías tratar de responder a preguntas como éstas una vez que acabas el cuento para comprobar que lo has desarrollado sin «lagunas»:

- ¿Quién es este personaje?
- ¿A partir de qué se te ocurrió?
- ¿Está claro lo que le pasa?
- ¿Cómo llegó al estado en el que está?
- ¿Qué contrastes hay a lo largo de su vida para que en este momento del relato haga lo que hace y se sienta como se siente?
- ¿Se nota qué siente aunque no lo diga él ni el narrador?
- ¿Es suficiente la transformación que presenta entre el principio y el final?

### 31. PARA ESCRIBIR UNA NOVELA, ¿ANTES HAY QUE ESCRIBIR CUENTOS?

Aunque en el presente no existen fronteras y los géneros se interpenetran, el cuento y la novela son universos

distintos. Su tratamiento difiere y también el foco que alumbra el narrador.

De ninguna manera el cuento es un «ensayo» de la novela.

Puedes ser novelista, y no cuentista. Y viceversa. O puedes escribir novela durante años, y sentir de pronto que lo que te «asalta» es un cuento. O puedes escribir una autoficción: autobiografía, novela y ensayo.

De hecho, la trama secreta de una novela se puede esconder en un cuento, en un ensayo o en un suceso aparentemente insignificante que reverbera en tu conciencia y de pronto te conecta con un problema universal.

Por cierto, no es lo mismo ser cuentista que ser novelista.

La coincidencia radica en que ambos deben descubrir su propia voz y el ritmo adecuado.

El autor de un buen cuento debe poder concentrar, como en un puño o una foto que sugiera algo más allá, toda una vida: el instante unitario del cuento.

El autor de una buena novela debe conocer muy bien a los personajes, saber cómo fue su vida anterior a su ingreso en la novela, así como la relación entre los personajes, sus timbres de voz, su lenguaje, debe poder construir el ambiente con precisión y controlar la unidad de las secuencias (episodios, capítulos) en un conjunto, debe saber cuándo acelerar y cuándo detenerse, qué llevar en el viaje y qué dejar en el camino. El proceso avanza si el novelista está bien equipado.

¿Que si escribes buenos cuentos, escribirás buenas novelas?

No hay recetas. Vivencia lo que haces y ya verás.

### 32. ¿LO QUE HE ESCRITO ES UN CUENTO LARGO O UNA NOVELA CORTA?

Las diferencias no están dadas sólo por la extensión, como a primera vista parece.

El cuento se construye en torno al acontecimiento, tiene una unidad temática y argumental. La novela, en torno al personaje y su unidad es el producto de una serie de partes o capítulos muy bien integrados. Ésta es una diferencia básica. Pero ten en cuenta que también se diferencian la novela de la novela corta.

En realidad, el cuento es generalmente mucho más breve y su arquitectura es más precisa que la novela corta.

La novela larga se compara con una sinfonía que contiene diversos impactos emocionales y no se puede leer de una sola vez. La novela corta —y en esto coincide con el cuento— contiene un solo impacto emocional, tal vez más sostenido que en el cuento.

En fin, tú mismo o tú misma sabrás qué has escrito. Y en cuanto distingas las diferencias, sabrás también cuál te resulta más fluido, imprescindible.

### 33. ¿CÓMO GENERAR Y MANTENER LA TENSIÓN?

Ten en cuenta que los distintos grados de tensión en un relato suelen provenir de un conflicto del protagonista consigo mismo, con otros personajes o con el entorno social o natural, y afectará al modo en que escribas las escenas.

Se puede intensificar con un determinado tipo de diálogo. Una discusión agresiva dota de vida a los persona-

jes, revelan su estado de ánimo y puede ser un motivo temático, siempre que no te reprimas al desarrollarlo.

O con un discurso entrecortado y palabras emotivas, adecuadas y precisas.

No son convenientes los efectos muy trillados como una comunicación inesperada a través del teléfono, o los golpes bajos, que se colocan a presión, pero resultan ajenos a la trama.

### 34. ¿CON LA TENSIÓN CONSIGO EL SUSPENSE EN UN RELATO?

El suspense se manifiesta especialmente en la tensión dramática entre lo dicho y lo no dicho, y es una especie de anticipación de lo que va a pasar. El punto decisivo puede ser una acción, una decisión o la revelación de algo que cambia la dirección de la obra.

Depende del mayor o menor sentimiento de incertidumbre ante el desenlace de los acontecimientos. El autor entreteje estímulos que despiertan y mantienen la curiosidad del lector y toca sus emociones. El suspense lo impulsa a investigar las causas y las consecuencias de las acciones de los personajes.

El inicio del relato debe ser enigmático, y conviene que toda la información se organice sobre la base de este rasgo.

Escucha a G.K. Chesterton: «El motor de la acción debe ser una figura familiar actuando de una manera poco frecuente. Debería ser algo conocido previamente y que esté muy a la vista. De otra manera no hay auténtica sorpresa sino simple originalidad. Es inútil que algo sea inesperado no siendo digno de espera. Pero

debería ser visible por alguna razón y culpable por otra. Una gran parte de la tramoya, o el truco, de escribir cuentos de misterio es encontrar una razón convincente, que al mismo tiempo despiste al lector, que justifique la visibilidad del criminal, más allá de su propio trabajo de cometer el crimen. Muchas obras de misterio fracasan al dejarlo como un cabo suelto en la historia, sin otra cosa que hacer que delinquir.»

Para Patricia Highsmith, toda narración tiene que tener suspense. Ella cuenta de un modo casi monótono, sin inflexiones pasionales, los hechos más espantosos. El tono impasible es el de las pesadillas donde todo es inevitable y prepara la aparición de la desgracia. No emplea adjetivos ni exclamaciones que orienten hacia lo siniestro. Sugiere así el suspense desde las primeras páginas y los peores vaticinios se cumplen de modo inexorable.

En cualquier caso, no pienses que el suspense es escastrar información; no se basa en la ignorancia, sino en la incertidumbre.

### 35. ¿CUÁL ES LA FORMA MÁS SIGNIFICATIVA DE TRABAJAR EL ESPACIO?

Los ámbitos deben ser los adecuados, deben ser observados por el personaje, no por un narrador que explica desde fuera.

El espacio propicia la construcción de la escena.

Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, señala las ciudades con carga literaria. Dice que Barcelona tiene una gran carga de literatura dedicada a ella, como Buenos Aires, como tantas otras. En cambio, en Estados

Unidos hay todo un imaginario creado por la literatura y el cine de San Francisco o de Nueva York, y apenas hay imaginario de Washington.

Observa lugares bucólicos y descríbelos con minuciosidad.

Extrae noticias truculentas de periódicos sensacionalistas y ambienta los sucesos en esos lugares para conseguir contrastes.

Repite un mismo itinerario mental en distintas ocasiones y compara resultados.

### 36. ¿IMPORTA MÁS QUÉ CUENTO O CÓMO LO CUENTO?

El qué es el cómo.

Una historia «pide» una construcción, una forma de ser contada. En este sentido, importa el cómo se cuenta, porque la misma historia atraparé mucho más al lector si se cuenta de una manera que de otra, lo cual va vinculado al foco, a la distancia del narrador, al juego entre las voces, al lenguaje escogido, a la construcción del protagonista y su entorno, a la ambientación resultante... tantos resortes que ponen en movimiento el artefacto.

La historia quiere ser contada en un tono: el del melodrama, de la fábula, del relato policíaco... que da lugar a la trama en la que se insertan los personajes. Luego, depende de cada uno y de su momento, hay quien «ve» un mundo completo en su mente, hay quien sabe que ese flash que aparece es un relato corto, y hay quien lo decide sobre la marcha.

### 37. ¿CÓMO COHESIONAR BIEN EL TEXTO?

¡Ah, la imprescindible y escurridiza unidad!

Todos los elementos del relato han de tener entre sí una relación de absoluta necesidad. La unidad del relato contribuye a la claridad. Si se incluyen digresiones deben ser absolutamente funcionales.

Coherencia es la relación de necesidad entre las partes y el todo. Su consecuencia es la unidad: el secreto es mantener una cierta jerarquía entre las ideas, amoldar el tono a esas ideas y dosificar muy bien la información, no agregar «coletillas» que no aporten nada, explicaciones obvias que menosprecian al lector.

La incoherencia temática consiste en la falta de continuidad entre los sentidos de las distintas partes del texto. Controlar la coherencia en el interior de una oración, de un párrafo o de una secuencia; no incluir aspectos que desvíen la atención del lector porque no forman parte del conjunto, para no romper la coherencia temática.

Se dice que la escena, que coloca al lector en medio de los hechos, responde a la unidad de tiempo, acción y lugar. Puede alternarse con el resumen, que permite condensar aspectos informativos, y la descripción.

Seguir el hilo temático central es la clave. La formulación de la idea principal debe ser clara, así como las ideas principales de los párrafos, que pueden tener una idea principal y varias secundarias ligadas a ella. Controla cómo se vinculan y se ligan esas ideas centrales de los párrafos y que todas, a su vez, estén vinculadas y bien conectadas al hilo principal.

Busca que las frases tengan la musicalidad necesaria. Trata de encadenarlas y que no tropiecen entre ellas.

Habrás conseguido un texto «redondo».

### 38. ¿LA CLAVE PARA EL COMIENZO DE UN CUENTO...?

El escritor construye la historia desde la primera palabra, unos buenos cimientos aseguran un buen edificio. Introducir un coherente punto de vista a través del cual la historia será percibida, el carácter de la historia, el tono emocional desde el primer momento.

El comienzo de un cuento (o de un capítulo) no debe ser una larga y detallada descripción del personaje principal ni del mundo que le rodea o de lo que hace todos los días. Un cuento suele comenzar cuando algo le sucede al protagonista. Cuando su rutina de todos los días cambia, cuando sus costumbres se rompen, cuando algo, pequeño o grande, sucede, o cuando algo extraordinario se manifiesta. Es decir, con un punto de tensión que altera lo habitual: esto es uno de los puntos claves de toda buena historia.

Una vez que has completado la primera escritura del cuento, pregúntate qué función cumple la escena inicial. Compárala con las que siguen y analiza cuál de estas escenas cumpliría mejor esa función.

### 39. ¿Y EL SECRETO DE UNA BUENA ESTRUCTURA?

Trama y estructura son parientes muy cercanos. La estructura es el esqueleto que sostiene la trama. La constituyen los núcleos y las catálisis. Debe ser coherente, creíble y presentar una progresión dependiente del eje narrativo, que nunca debes perder de vista. Destacar los nudos principales y enlazar los momentos secundarios a los principales a través del hilo conductor, que cambia, se transforma entre el principio y el final. Indi-

ca la progresión narrativa en un cuento o una novela y permite establecer el equilibrio.

Evita los cambios bruscos en el argumento y los finales surgidos de la nada, que no sean consecuencia del conjunto.

La estructura te permite controlar si has colocado bien el foco, si ilumina los núcleos, los momentos principales de la intriga. Te permite, en consecuencia, equilibrar lo que ha quedado desequilibrado, ajustar la armonía del conjunto.

#### 40. ¿CÓMO SÉ SI SOY CUENTISTA O NOVELISTA?

Sabes que tu necesidad es una novela cuando percibes que el cuento te queda pequeño, te falta espacio para que se muevan los personajes.

En principio, no te lo plantees. Escribe y sabrás qué construyes.

De hecho, en el cuento breve es casi innecesaria la profundidad psicológica porque el factor que cobra mayor importancia es el desarrollo mismo de la historia para ejemplificar un hecho determinado. En la novela suele ser necesario que los personajes sean definidos desde el punto de vista psicológico.

¿Qué prefieres?

Una sugerencia: mientras no lo sepas, no decidas escribir cuentos porque una novela insume mucho tiempo ni calcules cuánto te falta para llenar doscientas páginas. Escribe una página diaria, eso ayuda.

41. ME DICEN QUE LO QUE CUENTO ES CONFUSO Y CREO QUE TIENEN RAZÓN.

Son muchas las causas por las cuales un texto puede resultar confuso. En otros apartados puedes encontrar las principales. Pero te las señalamos para contribuir a tu propio análisis:

- Quieres contar muchas historias y luego no se entiende ninguna.
- Incluyes demasiados desvíos. Hablas de asuntos que no vas a retomar porque no contribuyen a reforzar la idea principal.
- Faltan algunos nexos entre secuencia y secuencia. La narración parece un inventario.
- Pasas de uno a otro personaje y no se sabe de parte de quién está el narrador. El lector acaba mareado.
- Construyes con una sintaxis rebuscada o colocas a tu aire los signos de puntuación.
- No tienes claro qué quieres decir y se te escapa la voz.

42. NO SÉ ESCRIBIR FINALES. SIENTO PÁNICO CUANDO TENGO QUE REMATAR UN CUENTO. CREO QUE SIEMPRE LOS ESTROPEO CON EL FINAL.

No sería tu problema escribir el final si hubieras tendido bien los hilos. Por lo tanto, antes de leer esta respuesta, lee las que hablen de la estructura completa o de la trama.

Pero también podría ser que te planteas el final

como una solución final absoluta, en la que todos los cabos tienen que quedar atados, cuando sería mejor resolver uno de esos cabos.

El escritor no trabaja sobre trayectorias completas, atiende a un aspecto especialmente significativo que genera el sentido posterior. El secreto radica en que la intensidad del final ofrece una carga semántica especial, sin explicaciones de lo que sucedió.

En el final cerrado tienes que contemplar el riesgo de que la historia no sea sugerente al anudar todos los hilos tendidos. Esto es algo que no ocurre, por ejemplo, en un cuento de Mujica Láinez en el que la protagonista es la solterona del pueblo a la que nadie toma en cuenta. Un día, muere el alcalde, cuyo féretro es llevado por todo el pueblo. La solterona se arregla bien y cuando el cortejo pasa por su casa, sale a llorar junto al féretro y se muestra muy afectada hasta que el cajón entra en el nicho. Consigue que todo el pueblo murmure convencido de que era su amante y desde ese día la miran de otra manera. Cuando llega a su casa (en las dos últimas líneas del cuento y cuando el lector espera que se cuente su secreto) uno se entera de que nunca lo había visto personalmente. Si hubiera acabado contando el secreto de su relación con él se hubiera quedado en la anécdota.

El final abierto permite imaginar posibilidades diversas. Se construye suponiendo que los hechos siguen su curso en algún lugar más allá del libro. El riesgo de este final es que parezca parte de la anécdota, como si el cuento aún no hubiera acabado.

En el final suele estar el secreto de la memorabilidad del texto. El acorde final debería quedar resonando en el alma del lector.

### 43. ¿QUÉ ES EL TONO NARRATIVO?

Hay un tono propio de tu voz interna, que te marca, y por el que reconoces a tu escritor preferido, y un tono propio de cada relato.

¿Sabes qué tonos usas más comúnmente y cuáles evitas?

Seguro que recuerdas claramente el tono irónico de una persona, o el denso y oscuro de otra.

Intenta reescribir alguna historia que ya tengas escrita en un tono diferente, y comprobarás que varía la información, varía la historia.

No te dejes llevar, entonces, por ese tono mágico-poético que te surge espontáneo. Busca nuevas opciones.

El tono narrativo es la actitud que adopta el narrador ante lo que está narrando, ante lo que el autor quiere comunicar. Produce ciertos efectos sobre el ánimo del lector: es un medio emotivo. Puede ser melancólico o alegre, oscuro o misterioso; puede sugerir el terror o la inocencia, un sentido histórico o crítico, la duda, la conjetura. Con el tono se miente, se sospecha, se afirma, se niega, etcétera.

¿Qué tipo de contemplación elegirías para narrar el espanto? ¿Una distante, medida, objetiva, o una subjetiva e implicada? Una vez que lo sabes, se impone la elección del tono adecuado. No llegarás a iguales resultados argumentales si lo haces desde el terror que desde la burla, por ejemplo. Haz la selección imaginando esos resultados.

Presta atención a los tonos orales que modulan la voz de las personas que frecuentas o las que te cruzas ocasionalmente, y toma nota.

Y recuerda que suele cambiar en la trama, dependiendo de las manifestaciones de los personajes, de la aparición de uno nuevo, de un cambio de escena. En consecuencia, cambia el ritmo de la prosa.

#### 44. ¿CÓMO CONSIGO QUE LA INFORMACIÓN DADA POR EL NARRADOR RESULTE EFICAZ?

El punto de vista es la perspectiva que adopta el narrador.

¿Quién habla en un relato?, ¿el protagonista?, ¿un personaje secundario?, ¿un testigo u observador externo?

Para contar los acontecimientos el narrador puede formar parte de la trama narrativa, o sea, contar desde adentro de la historia en la que tiene el papel de un personaje o estar afuera de la misma y referirla como alguien que es extraño a los sucesos que relata. También ambas posiciones las puedes contrastar en un relato.

Entonces, especialmente, trata de que el narrador se sitúe en el lugar más conveniente, a la distancia más propicia de los hechos narrados, y recuerda, en todo momento, que un relato es un juego bien llevado de informaciones dadas por el narrador.

¿Qué debe hacer el narrador en este sentido?

Que informe sobre lo que sea imprescindible informar. Es decir, no ofrecer una información conocida por todos, que no hubiera sido necesario explicar (que señala lo que es propio de él, la o los protagonistas, no de todas las personas): se explica lo particular del personaje y de la situación.

Que no reitere lo ya informado (aunque lo haga con

otras palabras) porque el lector lo reconoce, ya lo sabe y le molesta.

Todo debe ser dicho por alguna causa y cumplir una función en el conjunto.

Imagina varias situaciones que ocurren en distintos lugares a la misma hora como método para contar algo desde distintos puntos de vista, y analiza cuál es el más conveniente porque ofrece una información más significativa.

#### 45. ¿DIFERENCIAS ENTRE LA PRIMERA Y LA TERCERA PERSONA?

La primera persona es la perspectiva del participante o del testigo: puede observar lo que otros hacen, o puede observar y participar como personaje principal o menor. Puede saber mucho o poco. Puede ser confiable o no (no podemos «creer» lo que dice). Puede emplear la corriente de conciencia o el monólogo interior.

Los principiantes suelen utilizarla al creer que es la más fácil, la más cercana, pero lo es sólo aparentemente. Porque escribir una novela contada por el protagonista limita al escritor. El protagonista sabe nada más que los hechos en los que él participa. Su ventaja es que resulta creíble.

La tercera persona es una perspectiva omnisciente o una limitada del observador. Puede saberlo todo, o puede saber sólo una parte de lo que pasa. Hay un narrador de tercera persona que evita hacer aseveraciones que impliquen descubrir al lector los pensamientos de los personajes (testigo), y otro que describe con naturalidad los pensamientos de los personajes (omnisciente).

¿Por cuál decidirte?

Desde el que sabe todo al que tiene un saber muy limitado, y desde los más subjetivos a los más objetivos, el espectro de narradores a los que puedes optar es amplio. Una de las dificultades máximas para conseguir lo creíble literario es el punto de vista.

Las diferencias están marcadas por la información que tiene cada narrador y por la forma en que lo cuente.

Si usando la primera persona, el riesgo es llegar a excesos subjetivistas, usando la tercera, la novela puede resultar tan distanciada como un folleto de publicidad.

Entonces, se trata de entender que es el personaje quien verá la realidad y se la comunicará al lector según sus parámetros y su propia verdad.

#### 46. ¿CUÁNDO ME CONVIENE CAMBIAR DE NARRADOR?

Un problema: Utilizas el mismo siempre. Tienes un narrador que se te impone y no hay manera de deshacerte de él. Te gusta más escribir en primera persona, por ejemplo. Tus amigos te dicen que en todos tus cuentos el protagonista eres tú y que siempre le ocurre lo mismo. O usas siempre la tercera porque crees que es menos comprometida.

Para responder al deseo de usar distintos narradores en el mismo relato, decide si el narrador va a participar en los acontecimientos o si va a estar afuera de la historia.

Suponiendo que quieres narrar un accidente, ¿desde quién lo narrarás? Podría ser: desde la víctima, desde el conductor de la ambulancia, desde su marido, desde un testigo ocasional.

No sólo en cada relato puede adoptar la narración una focalización distinta, sino que incluso una novela puede presentar distintas focalizaciones, como bien lo han demostrado Robbe-Grillet, Faulkner y Woolf, entre otros.

Henry James narra desde el punto de vista del Príncipe, en la primera mitad de *La copa dorada*, y desde el de la Princesa, en la segunda mitad. La multiplicidad de voces puedes observarla también en *Mientras agonizo*, de William Faulkner o en *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa.

Puedes practicar el multiperspectivismo (narrador múltiple o visión estereoscópica). Son visiones cambiantes (y a veces contradictorias) según el punto de vista adoptado, que pueden converger o no, pero, en conjunto, constituyen un todo coherente. Se da cuando diferentes narradores pueden contar la misma historia, cada uno a su manera. En este caso, el relato se construye gracias a un conjunto de informaciones parciales.

#### 47. ¿CÓMO EVITAR QUE EL NARRADOR TOME UN PAPEL PREPONDERANTE EN MI HISTORIA?

El predominio mayor o menor que ejerce el narrador depende del punto de vista que adopta. En este sentido, el testigo es menos coercitivo que el omnisciente, aunque ambos optan por la tercera persona gramatical (él / ella / ellos). Generalmente, el testigo observa y descubre «a dúo» con el lector. Observa la escena con ninguna o mínimas alusiones a sí mismo. Con lo que muestra consigue los más variados efectos de lectura. Se lo aprovecha muy bien si se quiere expresar sospecha, en el re-

lato policíaco por ejemplo, y mantener en vilo al lector. Ya sabes que también el multiperspectivismo resulta poco coercitivo. ¿Qué dices, entonces?

Los hay más simples y más complejos. Emily Brontë en *Cumbres borrascosas* adopta el punto de vista del escenario, que sustenta y desarrolla la historia de los personajes y es productor de la pasión; Manuel Rivas en *El lápiz del carpintero* necesitó que el punto de vista fuera el del lápiz, de lo contrario dice que no hubiera podido contar esa historia; Henry James en *La copa dorada* cuenta desde los personajes, con el lenguaje de ellos, la voz proviene de sus rasgos y la mirada se restringe a su ámbito. Ernest Hemingway en *El viejo y el mar* utiliza una tercera persona que encubre a una primera.

Tal vez, te sirva leerla y conocer el proceso que le llevó a John Berger a decidir el narrador de su novela *King*: «Lo importante de contar no es el argumento, sino encontrar la voz. Quería escribir sobre la nueva pobreza que ha surgido en las ciudades europeas, sobre esa nueva forma de miseria que antes no había existido. Tenía que encontrar un personaje íntimo con las vidas de los *homeless* y que, al mismo tiempo, no se metiera en polémicas, no tuviera caridad (en el mal sentido) con ellos, no hiciera demagogia ni los juzgara. King (un perro) funcionaba como narrador sobre todo porque es veraz, porque la gente así tiene perros.»

Debes escribir convencido de que el punto de vista es el más preciso, el que pide tu historia.

#### 48. ¿CÓMO CONSIGO QUE NO DECAIGA EL RITMO EN UNA NARRACIÓN?

El ritmo es el misterioso arte de saber encadenar el material narrativo y de saber interrumpirlo en el momento adecuado.

Es el movimiento especial que mantiene latente el deseo del lector de seguir leyendo. Una narración cuya prosa es animada, con pocos detalles y oraciones breves, da la impresión de ser rápida mientras que una narración cargada de detalles, con oraciones largas, es lenta.

Cada relato exige su propio ritmo, imprescindible para captar y mantener el interés de una historia. Puede depender de una combinación peculiar de acciones, escenas dialogadas y/o descripciones, y —al mismo tiempo— de la extensión de las frases y la configuración de los párrafos. Y sobre todo, del narrador bien escogido depende que el ritmo no decaiga.

Pero nunca olvides que el movimiento de una narración es estimulado por las palabras que la constituyen: por ejemplo, las expresiones adverbiales de tiempo pueden ser más ambiguas (*anoche, ayer, más tarde, a menudo*) o ese tiempo puede ser nombrado con más precisión (*a las tres de la tarde, a medianoche, la campana tocó la una*); o que no es igual usar frases muy breves alternando con otras largas que todas largas o todas breves, que la frase brevísima da lugar a un pensamiento veloz y la larga es útil para la morosidad.

Piensa que el texto no es un bloque, sino un encadenamiento de pequeños ladrillos. Si lo miras de este modo, verás palabra por palabra, también verás que los signos de puntuación están en la base de tu lenguaje y te preguntarás si eres un escritor o una escritora de comas, de

paréntesis, de signos de interrogación, de dos puntos, si el punto seguido es tu ayudante o lo es el punto y aparte.

Ya sabes, ritmo es equilibrio, es armonía, es trama y estructura, es puro lenguaje.

49. CREO QUE LA VOZ QUE NARRA LA HISTORIA QUE CUENTO NO TIENE FUERZA, SE DILUYE.

Posiblemente no tendiste bien los hilos. Te apresuraste, le cediste la narración al primer narrador que te vino al paso, sin elaborar las razones o la necesidad de la historia.

O no te metiste realmente en la piel del personaje y no se sabe de parte de quién está el narrador. Entonces fluctúa y ésa no es la intención del relato. Haz que todo pase por el filtro de un personaje, así no se te pierde la voz.

Pero no te apresures, madura las dificultades antes definir la escritura, como lo cuenta Antonio Muñoz Molina, que explica su proceso de elaboración: «Cuando me pongo a escribir, parte de las dificultades o complicaciones están resueltas. Por ejemplo, en el año 90 hubo en Granada un proceso porque un tipo había matado a una niña pequeña y había dejado a otra por muerta y a mí me impresionó la foto del juicio, la cara del asesino en la foto. Al cabo del tiempo, estaba leyendo *La vida breve*, de Onetti, y se me ocurrió una historia en donde un policía buscara al asesino de la niña y que ese policía estaba por la noche en su cama, al lado de su mujer que está durmiendo y él sin poder dormir, y al cabo de más tiempo se me ocurrió que ese policía había estado destinado en el País Vasco y entonces lo que había empezado siendo un proyecto casi documen-

tal, tipo *A sangre fría*, se convirtió en una historia de ficción por sí misma. Hubo otro argumento en donde la acción se desarrollaba imaginariamente en la ciudad de Granada, donde había ocurrido el hecho, y pensé ¿y si la traslado a otra ciudad? En ese momento, ese material se volvió absolutamente mío. Me había apropiado de esa historia por el paso del tiempo. Encontré un principio, un tono, que me permitió pasar de una conciencia a otra, sin necesidad de escribir en primera persona, es decir, si escribía esa historia en primera persona, desde el policía, me perdía gran parte de la historia, no podría entrar en la conciencia del asesino, entonces encontré la manera de hacer una ronda, a través de la conciencia de todos los que estaban implicados.»

50. ¿ES TAN DIFÍCIL COMO PARECE ESCRIBIR BUENOS DIÁLOGOS?

El diálogo bien construido es una de las formas narrativas más creíbles para el lector, porque en apariencia no presenta intermediarios.

Permite «escuchar» las voces de los personajes, sus pensamientos y sentimientos.

Revela cómo son los interlocutores y ofrece datos de los personajes restantes y del entorno a través de lo que de ellos dicen los hablantes.

No debes usarlo por comodidad, sino sabiendo que, gracias al diálogo, los personajes expresan lo que no podrían expresar mediante otra técnica y que un diálogo puede ser ambiguo, pero nunca confuso.

Tienes que tener en cuenta sus condiciones cuando escribes un diálogo: la intencionalidad de los persona-

jes (hablan para decir algo más de lo que dicen, para mostrarse y mostrar el entorno y para provocar una variante en el curso de los acontecimientos: cada frase tiene una meta); la precisión (vinculada a la exactitud, no agregues palabras innecesarias) y la riqueza léxica (no hacerlos hablar con tópicos); la naturalidad (no deben resultar forzados); la coherencia (debe adecuarse a los rasgos del personaje); la sugerencia (debe abrir una incógnita); la interacción (las palabras que dice un personaje dependen de las que dice otro personaje: no son dos monólogos).

Es posible que te sea útil repetir los diálogos en voz alta a medida que los vayas escribiendo para obtener el sonido más acertado para cada parlamento, y poder diferenciar las voces de los personajes entre sí.

## 51. ¿FORMALMENTE, CUÁL ES LA FORMA CORRECTA DE ESCRIBIRLOS?

El diálogo está constituido por parlamentos (las palabras directas de los personajes) e incisos (aclaraciones del narrador que se colocan detrás de un guión y sirven para situar a los personajes en la escena, para señalar reacciones provenientes de su pensamiento, de sus sentimientos o su conciencia o para marcar un gesto o una acción mientras hablan). También se puede escribir un diálogo sin utilizar las famosas rayas de modo que se entienda cuando habla cada personaje.

Para indicar los interlocutores de un diálogo se utiliza la raya (—). Se escribe en Windows presionando Alt y Ctrl + el signo menos en la hilera superior del teclado numérico de la derecha.

La indicación del diálogo se efectúa de la siguiente manera:

- Cuando el parlamento va a continuación de un inciso, no lleva antes raya: —*La lluvia es pasajera* —afirmó Blas—. *De todos modos, no salgas ahora.*
- En los incisos, la primera raya va junto a la palabra que le sigue. La segunda, a la que le precede: —*No lo creo* —dijo Blanca—. *Es posible que se quede entre nosotros.*
- Si hay inciso, los signos de puntuación necesarios para indicar la entonación correspondiente (coma, punto y coma, punto seguido), van después del inciso y no después del parlamento, tal como aparece en el ejemplo anterior.

Los diálogos se marcan con guiones de acuerdo con las siguientes pautas:

- Cada intervención se considera un párrafo y se marca con un guión largo en su inicio.
- Los incisos del narrador se encierran entre guiones, que actúan, respecto a la puntuación, como si fuesen paréntesis.
- Delante del punto final del párrafo de cada intervención se omite el guión.

## 52. ¿LA DESCRIPCIÓN DESMERECE EL RELATO O NO?

Cuando describes, también estás contando. No lo olvides. No eches mano de ellas por adorno, sino cuando necesitas sugerir algo más. Una descripción funcional

da cuenta de quién es el personaje y de qué le pasa.

Escucha a Chéjov: «Si tu historia ocurre en una habitación no describas toda la casa.»

Intenta obtener una descripción completa, concisa y significativa; que te permita transmitir impresiones como la repulsa, el temor, la sensualidad; ideas como el movimiento o la detención, que depende de un proceso previo de observación, y de la elección y organización de las palabras. La inclusión de los detalles es una cuestión prioritaria. Enuméralos, obsérvalos y descríbelos de adentro hacia fuera, de afuera hacia adentro, desde abajo, desde arriba, desde lejos, desde cerca, etc.

### 53. ¿CÓMO CONSEGUIR PERSONAJES VIVOS?

Tu personaje puede ser un estereotipo, una figura de cartón en la que no creemos. O manifestar una personalidad que lo haga creíble, con la que el lector se identifique o se proyecte.

Ten en cuenta lo que sostiene Henry James, que el personaje hace la historia, nos da la voz, conforma el entorno, es el motor de la historia.

La interacción de un personaje con los demás y con su medio es reveladora.

«Viven en un misterio que revelan con sus acciones», dice Antonio Skármeta, y añade: «Lo que hace atractivo al héroe es su fluidez. Es decir, el tránsito desde lo que ese ser cree ser hacia el ser que quiere ser. Por lo tanto, un personaje es siempre un proyecto. Lo que él es viene también determinado por la manera como lo ven los otros personajes. En la novela contemporánea un personaje es una relación. El personaje no debe preexistir a la

novela. Son los actos los que lo moldean, las opciones que toma. Lo ideal es que el personaje entre levemente en nuestra existencia y que nos anuncie que espera un cambio, acaso de tal magnitud, que nos lleve con él hacia una metamorfosis. También es posible que el héroe se mantenga en sus posiciones y sea deteriorado por la realidad cambiante. En la construcción de la narradora y protagonista de *La chica del Trombón* tuve que ser muy diligente. En ella se produce la situación paradójica de que es una chica huérfana sin prehistoria y obligada a buscar sus raíces en el futuro. Esto define su carácter: es alguien que está moldeándose en algo impreciso. Un personaje es una encrucijada de opciones.»

Y recuerda que el argumento no existirá si tus personajes no tienen una razón vital que motive sus acciones, si no calculas que cada fase de su comportamiento debe llevarles más lejos. La cadena entre las acciones de los personajes es la base que sustenta el argumento y lo reordena en la trama.

#### 54. ¿CUÁLES SON LOS SECRETOS DE SU CONSTRUCCIÓN?

Puedes inventar personajes, confeccionar una ficha para cada uno, y trabajar con ellos, sin saber de antemano cuál se convertirá en protagonista. Ésta es una opción frente a la que te puedes sentir más libre, que no te marca objetivos rígidos.

Eso sí, controla sus comportamientos.

Que tus personajes se comporten como desearas, no significa que los hagas participar en escenas en las que no participarían o hacerles pronunciar palabras que no dirían. Una motivación bien pensada para el personaje

(las razones por las que hacen lo que hacen) lo llevará por buen camino.

Trata de conocerlos en profundidad antes de empezar a escribir. Debes «meter» en la piel de los personajes. Es decir, no atribuirle reacciones que pueden ser tuyas, pero que no corresponden a su personalidad. Los tópicos con los que a veces están descritos no permiten que el lector los «vea». Pregúntate si es razonable que tu personaje esté presentado como lo está, si se expresaría mediante el discurso que le atribuyes.

El primer aspecto para crearlo es la acción que va a desarrollar en la historia y el peso que tendrá en la misma. Luego, las relaciones con los demás personajes. En este proceso se le asignan sus rasgos y se decide si llegará a tener mayor o menor importancia en algún punto.

En todos los casos, es él quien debe mostrarse, no un narrador que lo deje al margen del relato y hable de él. En esto radica el secreto de su existencia viva.

Vístelo como él es. Un personaje fijo necesita dos o tres tics reconocibles. Alguien dijo que todo lector de Maigret sabe que está esperando la cocina de temporada, los primeros guisantes en tal *brasserie* y la cerveza a presión de tal otro sitio. El público está esperando que eso llegue, que Sherlock Holmes toque el violín o que esnife.

## 55. ¿CÓMO LE PONGO NOMBRE AL PERSONAJE?

El nombre del personaje le da a la historia cierta credibilidad.

No todos los personajes deben tener un nombre, se les puede reconocer por su actividad —Kafka los llama

el guardián o el juez— o por un apodo. Puede tener un nombre propio pero que se les llame con una de sus características. O se usa el nombre propio para dar una idea de cuál será su papel, como hace Cortázar en *Rayuela* con Lucía, a la que llama la Maga, que tiene algo de misteriosa. O con una letra, como K, el de Kafka, que también los nombra como A y B. Los muy simples María, José López o Juan Pérez son poco significativos. Los hay muy sonoros y repetidos como los de *Cien años de soledad*.

## 56. ¿CÓMO ENCUENTRO UN TÍTULO?

Hay personas que tienen el nombre de la criatura antes de nacer. Otros esperan a que se haya desarrollado y luego se dan a la tarea de buscarle el mejor nombre que lo describa. No sólo que lo describa, sino que sea llamativo y haga que la persona que lo vea en la librería se acerque y lo tome en su mano para ojearlo, que despierte su curiosidad. El título es importante en todos los aspectos.

Los hay muy largos y brevísimos. El título da parte de la información indispensable, y a veces obliga a volver a él al final. Puede incluir elementos propios de la narración que no aparecen en el texto del relato.

Lo puedes inventar en otro idioma o añadirle otras funciones, como situar al lector en otro tiempo o lugar determinado.

## 57. ¿POR QUÉ SON TAN PELIGROSOS LOS ADJETIVOS?

La adjetivitis es una enfermedad para la que debes vacunarte. Consiste en el uso excesivo y no funcional de los adjetivos. Está emparentada con la explicacionitis.

El adjetivo señala una cualidad, un rasgo distintivo y específico del sustantivo. Propios: son aquellos que realzan una cualidad del elemento correspondiente (*sol redondo*). Accidentales: son los que indican una cualidad pasajera (*sol tímido*) Subjetivos: son los personales de un autor (*sol doliente*). Raros: son los novedosos (*sol aceitunado*).

La adjetivitis se produce por abuso de adjetivos sin que la descripción los pida y por el uso de adjetivos tópicos, gastados en el campo literario (*cueva encantada, piel sedosa, ojos negro azabache*).

Entonces, usa un adjetivo en caso de absoluta necesidad. De lo contrario, diluyen el dinamismo del relato o quitan fuerza al poema.

## 58. ¿CUÁNDO HAY RIESGO DE EXPLICACIONITIS O LACONITIS?

La explicacionitis consiste en el exceso de explicaciones. La laconitis es lo contrario: crees que el lector no entenderá de qué estás hablando y agregas datos que le acaban aburriendo.

Construye la frase y el párrafo con economía. Completa la idea sin reiterar información.

Explica sólo cuando sea indispensable.

O crees que el lector adivinará lo que tú sabes y no

lices. Por temor a la explicacionitis, dejas grandes huecos en la historia.

Sintetizar, condensar, no es cercenar ni escamotear información. Un cuento no es breve porque su acción acaba pronto o se corta naturalmente, sino que el buen cuentista sabe sugerir la historia completa en pocas páginas. Es lo que normalmente se llama un buen contador de historias.

No se consigue un buen cuento escatimando información. Si la omites es porque resulta innecesaria tanto para la tensión del cuento como para la transmisión de la historia.

Las preguntas ineludibles que debes hacerte son:

- ¿Explicué en exceso? Si es así, no sufras y elimina.
- ¿Doy por sobreentendidos aspectos que el lector desconoce?
- ¿Sinteticé demasiado? Controla que el lector no se vea forzado a hacer inferencias basándose en detalles muy incompletos. Evita la tendencia a la síntesis. La mayoría de los escritores buscan la condensación. Sin embargo, muchos principiantes resultan confusos al obligarse a la brevedad y no profundizar puntos clave.

Evita el exceso de información. No expliques lo obvio o lo innecesario.

## 59. ¿QUÉ ENFERMEDADES SON PELIGROSAS PARA UN ESCRITOR?

Además de la explicacionitis, la laconitis y la adjetivitis, hay una serie de actitudes poco sanas a la hora de escribir:

- Hablar todo el tiempo de lo que conoces sólo tú.
- Ser demasiado intimista, introspectivo.
- Utilizar una voz narrativa impersonal o poco definida: la voz neutra, como de aeropuerto; la voz notarial que cuenta una historia que parece una suma de informaciones, pero que no se escribió con la intención de informe y se pierde en la maraña de datos sin tramar.

El riesgo es que no se sabe quién lo cuenta y por qué lo cuenta: no pasa por las tripas de nadie. El lector no se lo cree, no tiene deseos de pasar más allá del primer párrafo.

Servirse de un vocabulario pobre, gastado, rebuscado o inadecuado para el tema.

## 60. ¿EXISTE ALGÚN MÉTODO PARA REVISAR Y CORREGIR CON ÉXITO?

La primera obligación del escritor es escribir bien con todas las obligaciones que esto supone.

Ejerce al máximo el poder de selección. Es decir, el escritor maneja la cámara y enfoca a través de su narrador. Esta elección implica un compromiso con el lector. Por algo le muestra lo que le muestra. De ese modo, se-

ñala algo, lo destaca, y ese señalamiento tiene un sentido, el que le quieras dar. Pregúntate si has enfocado lo narrado tal como pretendías hacerlo.

Sitúate en el lugar del lector. Le debes ofrecer un texto claro y debes lograr que una vez leída la primera frase no se pueda desenganchar, que una frase lo lleve a la otra inevitablemente; dejarlo atrapado en esa fluidez.

Practica la autocrítica.

No justifiques ni defiendas a capa y espada tu texto. Míralo desde diferentes ángulos, desde la visión de otros lectores. De lo contrario, puedes arrepentirte al verlo publicado.

Contempla las sugerencias que te hagan, pero no modifiques el texto en cada caso.

Pule. Cuando pienses que es inmejorable, guárdalo durante un largo tiempo antes de volver a él teniendo en cuenta que todavía es mejorable.

Léelo en voz alta. Te permitirá detectar cacofonías, repeticiones, aspectos no claros del texto, partes que tal vez pasaron inadvertidas al ojo, pero no al oído.

El ordenador permite (entre otras cosas) tener varias versiones de un mismo texto y trabajar simultáneamente con ellas. A través de Internet puedes acceder a diccionarios y enciclopedias, a referencias bibliográficos, a libros de historia, etc.

Si te resulta complicada la corrección, puedes crear un personaje que se plantee las preguntas que tú te planteas frente a los problemas que observas y describir qué le pasa a él frente a esas preguntas.

Confecciona un cuestionario general que te permita investigar cada texto propio como si alguien te hiciera las preguntas.