



Cómo encontrar tu estilo literario

Todas las claves
para alcanzar una
expresión personal

guías del escritor



ALBA

Encontrar el propio estilo requiere dar con un lenguaje que nos permita crear la expresión y la claridad más idónea para plasmar aquello que queremos contar. Francisco Castro nos muestra el arte y el placer de corregir y pulir un texto para crear literatura con mayúsculas.

Con ejercicios imaginativos que sirven para estimular la propia creatividad literaria, esta guía práctica lleva al lector a lograr la mejor destilación de su expresión más personal.

ALBA

Las Guías del Escritor son una serie de manuales prácticos ideados como ayuda y apoyo para todos los que deseen dominar el oficio de escribir. A través de ejemplos, ejercicios y utilísimas orientaciones, cada volumen cubre algún aspecto fundamental de la creación literaria.

Una colección imprescindible para escritores noveles, redactores y estudiantes en general.



Cómo encontrar tu estilo literario

Cómo encontrar tu estilo literario

Todas las claves para alcanzar una expresión personal

Francisco Castro

ALBA

 Guías del escritor

© FRANCISCO CASTRO, 2008

© de esta edición:

ALBA EDITORIAL, s.l.u.
Camps i Fabrés, 3-11, 4.^a
08006 Barcelona

© Diseño: P. MOLL DE ALBA

Primera edición: junio de 2008

ISBN: 978-84-8428-392-8
Depósito legal: B-24.075-08

Edición: Paulina Fariza
Maquetación: Montse Carreras
Corrección de primeras pruebas: Ana Herrero
Corrección de segundas pruebas: Susana Pellicer

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.
Ctra. BV 2241, Km. 7,4
Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

Impreso en España

Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
escrita de los titulares del Copyright,
bajo las sanciones establecidas por las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por
cualquier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático,
y la distribución de ejemplares mediante
alquiler o préstamo públicos.

Sumario

Introducción

Los diez mandamientos

- 1 *Ante todo la belleza (No es lo mismo «un texto» que un texto bien escrito)*
Un ejercicio de estilo
Otro ejercicio de estilo
En resumen

- 2 *La verdad y la verosimilitud. La literatura es la gran mentira (Pero ¿suena tu voz «verdadera»?)*
Algunos ejercicios de estilo
En resumen

- 3 *Decir y mostrar (¿Dónde está la medida?, ¿cuál es la música de las buenas historias? La opción de estilo y autoridad de la voz)*
Un ejercicio de estilo
Otro ejercicio de estilo
Unos cuantos ejercicios de estilo
Otros ejercicios de estilo
En resumen

4 *¿Qué tiene la buena literatura? (La vida y la literatura)*

En resumen

5 *Tejer y destejer. Penélope también escribía (Pensar como lectores. La importancia de la corrección)*

En resumen

6 *Lo que bien empieza bien acaba (Sobre el arte de empezar y de terminar)*

Empieza el día con energía. Y algo calentito antes de dormir

Puedo prometer y prometo. La importancia del placer estético

Sé un escritor pluridimensional. Enunciación *versus* figuración

Vamos al grano. Te vendo un personaje. O una apisonadora (o sí que es cierto que la primera impresión es la que cuenta)

¿Por dónde empezar? Por supuesto por el principio

Unas palabras (finales) sobre el final

En resumen

Conclusión

Pero ¿cómo es un libro escrito con un buen estilo?

**Este libro está dedicado a todas las alumnas y alumnos
de los Talleres Literarios.
Gracias por todo lo que he aprendido con vosotros.**

Siempre he pensado que cada uno trabaja
según su propio estilo y que, de manera instintiva,
sabe qué método es el mejor.

JULIO VERNE

Introducción

Escritores hay muchos.

Pero se trata de que no haya muchos como tú.

En este sentido es importante que digamos, y cuanto antes, algo esencial: un escritor con un estilo propio lo tiene *porque es diferente*.

Así lo confiesa Saramago en sus *Cuadernos de Lanzarote*, refiriéndose a lo que le dice una de las lectoras de sus libros:

«Una lectora en la Feria. “Cuando leí *Alzado del suelo* me dije: ‘Este escritor es diferente a los demás’.” Acertó de lleno. No dijo mejor que los demás, dijo diferente, y no imagina hasta qué punto le quedé agradecido. Sepa que, entre los muchos millares de palabras que hasta hoy se escribieron a mi respecto, nunca había encontrado ésa. Diferente. Tienen razón, diferente. Y no aspiro a más».

¿Para qué aspirar a más?

Amamos a los autores singulares.

Y con más claridad todavía que Saramago, lo expresa el grandísimo Jack Kerouac (todo un estilo en sí mismo de escribir y de vivir) en el libro en el que, precisamente, relata toda su formación como escritor, *La vanidad de los Duluo*, cuando nos informa:

«Así es como empiezan los escritores, imitando a los maestros (pero sin sufrir como ellos), hasta que consiguen su propio estilo».

A eso hay que aspirar. No a escribir como los grandes, sino a encontrar tu propio estilo. Con ambición: a ser un gran escritor.

Aspira a encontrar tu propia manera de contar. Aspira a encontrar tu estilo literario. Ten el valor de ser diferente.

Mucha gente acude a mis talleres porque dice que quiere escribir, que le gusta escribir, que disfruta escribiendo. Todo eso está muy bien y, sin duda, es un punto de partida interesante a la hora de empezar alguna clase de taller literario o de actividad de aprendizaje relacionada con la literatura. Sin embargo, siempre les digo lo mismo el primer día: No hay que escribir. Hay que ser escritores.

Supongo que todos tenemos más que clara la diferencia entre una obra maestra y un libro sin más. Y es que en el mundo se editan millones de libros al año, sin embargo, muy pocos llegarán a ser considerados clásicos, muy pocos atesoran la calidad suficiente como para resistir el paso del tiempo y con el transcurso de las generaciones de lectores seguir emocionando, seguir haciendo reflexionar al lector, seguir haciéndole vibrar. Esos pocos textos son algo más que un libro, son algo más que unas cuantas hojas de papel preciosamente encuadernadas.

Lo dijo con una enorme claridad Truman Capote, en el prefacio de su *Música para camaleones*, otro libro, como el de Kerouac, en el que se nos cuentan los comienzos de un aspirante a escritor:

«Empecé a escribir cuando tenía ocho años: de improviso, sin inspirarme en ejemplo alguno. No conocía a nadie que escribiese y poca gente que leyese. Pero el caso era que

sólo me interesaban cuatro cosas: leer libros, ir al cine, bailar claqué y hacer dibujos. Entonces, un día comencé a escribir, sin saber que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo, y el látigo es únicamente para autoflagelarse.

»Pero, por supuesto, yo no lo sabía. Escribí relatos de aventuras, novelas de crímenes, comedias satíricas, cuentos que me habían referido antiguos esclavos y veteranos de la Guerra Civil. Al principio fue muy divertido. Dejó de serlo cuando averigüé la diferencia entre escribir bien y mal, y luego hice otro descubrimiento más alarmante todavía: la diferencia entre escribir bien y el arte verdadero; es sutil, pero brutal. ¡Y entonces cayó el látigo!».

Una cosa es escribir y otra escribir bien; pero incluso es necesario distinguir entre «escribir bien» y el arte verdadero.

En las páginas que siguen pretendemos hacerte entender que una de las claves para que uno no sólo escriba, sino para que uno sea escritor; para que no sólo escriba libros, sino algo más, una de esas claves es el estilo, es decir, la música de las palabras, la manera en que has decidido unir las letras para producir belleza, explicar el mundo, penetrar en nuestro corazón, investigar nuestra vida... Quizá suene exagerado pero debemos decirlo así: el estilo literario lo es todo en un libro. Es importante la trama, claro. Y los personajes, por supuesto. Y el manejo del suspense, faltaría más. Pero lo que enamora, lo que hace de un texto algo más que un texto, es el estilo; es esa bendición del estado de gracia, a la hora de escribir, en la que el autor o la autora sin duda se sentía para haber escrito, precisamente, de esa manera y no de otra. Por eso el texto es mágico,

insustituible, clásico, indispensable, obra maestra, singular (diferente, como prefiere Saramago). Podríamos adjetivar mucho más. Pero por el momento es suficiente.

Este libro pretende servirte de ayuda para encontrar tu propia voz literaria. Quiere hacerte reflexionar acerca de cómo escriben los maestros y, por lo tanto, por comparación, acerca de cómo escribes tú. Para que te encuentres como escritor. Para ello será importante que comprendas que a la hora de escribir hay que esforzarse, y mucho, por hacer sonar un tono singular que te identifique (así verás que una de las ideas recurrentes que vamos a reiterar hasta el aburrimiento es que hay que obsesionarse con la corrección: para estar seguros, para brillar).

Repito: todos podemos ofrecer una lista más o menos larga de grandes nombres de la literatura cuya escritura nos gustaría emular. Pero ése no es el camino. Leer a los clásicos, desde luego, resulta fundamental para aprender. Pero lo que importa es que debes escribir con un estilo propio.

En los talleres literarios que llevo tantos años impartiendo, uno de los mejores regalos que recibo con el paso de los meses es comprobar cómo cada tallerista va encontrando su propio camino, su propia voz.

Es lógico. Porque escribir tiene mucho de autoconocimiento. Siempre repito lo mismo: no escribas sobre lo que no quieras. No escribas sobre lo que no te creas, sobre lo que no tenga que ver contigo. Si lo haces, resultarás falso, tus palabras no «sonarán». Quizá termines ese libro con más o menos éxito. Quizá resultes, después de todo, más o menos entretenido. Pero no lo dudes, si escribes de esa manera, tu literatura, tu estilo, sin duda, será parco, limitado, para nada interesante. Vulgar. Previsible. Como mucho, repito, correcto.

De lo que se trata es de que te investigues como escritor, que te pelees con las palabras para llegar a encontrar tu propio camino. Encuéntralo y no renuncies a él. No te separes ni un milímetro. Por complicado que pueda parecer, debes serle fiel.

Otra sensación agradable en los talleres es cuando ves que aquel tallerista, que jamás había pensado que podría ser bueno, por ejemplo, escribiendo para niños, ahora, al finalizar el taller, ha entendido que eso es lo suyo e incluso ya tiene en mente un libro dirigido a los más pequeños. Y qué decir de aquel otro que, contra todo pronóstico, termina el taller teniendo claro que lo que quiere escribir es un poemario. Él, poeta. Quién se lo iba a decir. ¡A él, que ni siquiera es un gran lector de poesía! Pero ambos, por su manera de escribir, por su forma de plasmar las palabras sobre el papel (por su estilo literario), han entendido que ése y no otro es su camino. Y ya no les interesa escribir. Ahora sólo les preocupa comenzar a ser los escritores que deben llegar a ser.

Porque han encontrado su voz. Su manera de contar. De decir.

Ahora son escritores.

Como dijo la escritora Lou Andreas Salomé:

«Atrévete a ser lo que eres».

Atrévete a descubrir cómo escribes.

Queremos ayudarte a buscar tu propia voz. Eso es lo que nos seduce de los grandes de la literatura. No nos cuesta mucho identificar, aunque no nos lo digan, un texto de Jorge Luis Borges (mezcla de culturalismo, trama filosófi-

ca, laberintos y tigres). Porque su estilo es clarísimo. O de García Márquez (quién si no iba a sonar realista y mágico a la vez). Estilo singular. O de Bukowski (descarnado, directo, irónico, mordaz). Voz de cazalla y palabras sedosas. O Lorca, o Poe, o James Joyce, o Saramago, o...

Este libro pretende ser ambicioso. Por eso nos va a tocar reflexionar sobre qué escribir, de qué forma; pero también qué callar, qué silenciar, qué ases guardar en la manga para soltarlos sobre la mesa de nuestra historia cuando sea más conveniente...

Sí, un libro ambicioso.

Porque a la hora de escribir hay que ser ambiciosos.

Como dijo Italo Calvino en sus *Lecciones americanas*:

«La excesiva ambición de propósitos puede ser reprochable en muchos campos de actividad, no en la literatura. La literatura solamente vive si se pone objetivos desmesurados, incluso más allá de toda posibilidad de realización. Solamente si poetas y escritores se proponen empresas que nadie más ose imaginar, la literatura continuará teniendo una función».

Seamos, por lo tanto, ambiciosos. Y aspiremos a la belleza.

Porque un estilo seductor es un estilo bello.

Para darle armas a esa ambición de la que estamos hablando, veamos, a modo de decálogo, cuáles son los diez mandamientos que, como escritor, siempre tienes que intentar cumplir.

Los diez mandamientos

- 1) Atrévete a escribir. Siempre hay tiempo para corregir. El miedo al folio en blanco no existe: llénalo y ya no estará en blanco y ya no tendrás miedo.
- 2) Toma notas siempre. La inspiración ataca en cualquier momento. Idea que no anotas, idea que se pierde para siempre.
- 3) Piensa cada palabra, investiga con ellas. ¿Estás seguro de que ése es realmente el concepto que estabas buscando?
- 4) Lucha para que tus personajes sean dignos de la vida que has inventado para ellos.
- 5) Ama la literatura como lo que es: producción de belleza.
- 6) Conócete a ti mismo, pues siempre escribes sobre ti mismo.
- 7) Seguro que hay una forma más simple de escribir eso mismo que acabas de escribir y que crees perfecto.
- 8) Como escritor tienes la obligación de seducir al lector. ¿Por qué habría de leerte si no le das gusto?
- 9) Toda la buena literatura ya ha sido escrita. Pero bueno..., en fin..., todavía falta tu libro.
- 10) Incumple sistemáticamente este decálogo si la literatura así te lo pide.

Ante todo la belleza
(*No es lo mismo «un texto»*
que «un texto bien escrito»)

Hace años se publicó un informe en el que se decía que los bebés «preferían» un rostro bello a uno feo. Los bebés, por lo que parece, son muy listos. Prefieren a los guap@s... Yo también. Y seguro que tú, y que tú, y el de más allá y el de más acá. Otra cosa es que no nos pongamos de acuerdo sobre lo que es bello y lo que no (aunque los bebés lo tengan tan claro de esa manera, digamos, instintiva...). Desde la época de los griegos en adelante se ha discutido mucho sobre lo que es la belleza. Platón se hartó de escribir sobre eso. Pero no hay acuerdo. Probablemente no puede haberlo. Ya lo sabemos: todo es relativo. Y sobre gustos (por fortuna) no hay nada escrito. Y ésa es la suerte que tenemos los feos: que siempre encontramos a alguien que nos quiera a pesar de no ser arrebatadores desde un punto de vista físico. O lo que es lo mismo: que hay alguien que nos encuentra bellos. Lo somos para ellos. Por lo tanto, hay algo de belleza en nosotros. Y no me refiero, sólo, a la famosa y archicitada belleza interior. Quien nos quiere nos ve guapos. Ya no sólo porque el amor (cuestión de las endorfinas y no sé qué otras cosas) hace que el cerebro no funcione como debiera, sino porque, de alguna forma, lo somos. Aunque sea un poquito.

Con la literatura ocurre exactamente lo mismo.

Por eso siempre es importante insistir en intentar buscar la belleza en todo lo que escribamos. Otros prefieren

decir que hay que conseguir un texto bien escrito. Da igual cómo lo expresemos. Creo sinceramente que a la hora de escribir debes esforzarte en buscar la manera de que aquello que digas sea «bello», guste, resulte atractivo al lector. No digo esto, es obvio, en un sentido moral o formal. Más bien lo digo en el sentido más literal de la palabra y referido a lo que antes planteaba en el primer párrafo que abre este apartado: los rostros bellos nos seducen. Es más fácil ligar si te pareces a Brad Pitt o a Angelina Jolie. Pues un texto bello, un texto bien escrito, un texto trabajado y cuidado y medido y ponderado, con sus palabras exactas, ni más ni menos que las que tiene que tener y no otras (etc., etc.), resultará más seductor para quien lee (más atractivo, más deseable) que otro escrito de cualquier manera. Da lo mismo sobre qué trate; lo seductor reside en cómo lo cuenta.

Veamos un ejemplo: algunos hemos leído tanto a Saramago que afirmamos que podríamos reconocer un texto de cualquiera de sus novelas aunque no estuviese firmado por él. Lo que acabo de escribir es una evidente exageración. Lo sé. Pero quienes han disfrutado del autor portugués saben bien a lo que me refiero: en sus textos hay una «música» muy particular, una cadencia característica en todas las frases, un «sonido» propio que convierte la lectura de sus obras en un sanísimo ejercicio de placer. Los lectores de Saramago ya saben a lo que me refiero: esa manera de escribir los diálogos, de hacer sonar las frases que pronuncian los personajes siempre de manera breve, directa y medidamente lírica a la vez, la forma de mirar del narrador, siempre atento a los detalles, sutiles, imperceptibles para el ojo normal pero que él amplifica a través de las palabras. Todo eso es el estilo.

Y digo Saramago, pero ahora, aquí, cada uno de los lectores de este libro podrían poner cientos de nombres de sus autores predilectos y comprobaríamos que esas premisas se cumplen y encuentran en todos ellos. Hay algo en esos autores que nos seduce. Y ese algo es el estilo.

(Para dar fe de esto que digo, asómese el lector a las páginas del libro de Saramago, *Memorial del convento*.)

Oigamos, sobre esto, la voz de la poetisa nicaragüense Claribel Alegría, quien, en su libro *Mágica tribu*, nos informa de las dificultades con las que se encontró cuando el poeta Robert Graves les pidió a ella y a su marido (Darwin J. Flakoll, *Bud*) que tradujesen algunos poemas suyos al castellano:

«Tardamos tres años en completar la traducción. Primero la hice literalmente, luego se la mostraba a Bud para correcciones y luego trataba de darle forma “procurando retener la música”. Recuerdo que me paseaba por mi estudio leyendo en voz alta el poema de Robert y luego mi versión. Cuando ya no podía hacer más, le mostraba a Robert el poema y muchas veces él me hizo excelentes observaciones».

Como vemos, la poetisa-traductora (quizá por esa doble condición de autora y versionadora de los poemas de otros) es muy consciente de que la traducción, desde el punto de vista literario, no tendrá ninguna clase de valor estético si no es capaz de retener la música presente en el original. Los poemas de Graves, llenos de música, son bellos. Y una buena traducción no sólo se esforzará en conservar el sentido de los versos, sino que tendrá, por lo tanto, que obsesionarse en retener toda su belleza.

Eso es lo que hay que buscar a la hora de sentarse a escribir. Aunque la historia que vayamos a contar sea durí-

sima. Un dramón. Da igual. Escríbela y persigue que tu texto sea bello.

Haz literatura.

Cuando te sientes a escribir no busques textos. Busca literatura.

Cuando digo este tipo de cosas —que hay que buscar la belleza, que hay que esforzarse en escribir «un texto bien escrito», no simplemente «un texto»— siempre me invade una poderosa sensación (pero en seguida se me pasa: sé que estoy en lo cierto) de que no hago otra cosa que contagiar mi obsesión (ésta es la palabra correcta) por la corrección (a este asunto le dedicaremos muchas páginas al final de este libro). Y es que creo tanto que un texto SIEMPRE es mejorable, que no puedo evitar, como autor, escribir una y otra vez el mismo texto hasta que me siento más o menos satisfecho. Y eso que aplico a mi literatura es, también, lo que debe pedirse cualquiera que acuda a este libro buscando ideas para su trabajo literario.

Digamos que, en este sentido, seguimos la orden de Mark Twain cuando escribió:

«La diferencia entre la palabra acertada y la palabra «casi» acertada es la que hay entre la luz de un rayo y una luciérnaga».

Sobre este asunto escribió Gabriel García Márquez en *Cómo se cuenta un cuento*:

«No hay verdadera creación sin riesgo y, por lo tanto, sin una cuota de incertidumbre. Yo nunca vuelvo a leer mis libros después que se editan, por temor a “encontrarles defectos que pueden haber pasado inadvertidos”.

Cuando veo la cantidad de ejemplares que se venden y las lindezas que dicen los críticos, me da miedo descubrir que todos están equivocados».

Corrige hasta que estés totalmente seguro de que era eso y no otra cosa lo que querías ver en el papel. Pule el texto. Trabaja el estilo. Que leerte sea una delicia. No vale con contar la historia (sin más) por apasionante que te parezca. Lo que importa es contarla bien.

García Márquez sabe que todavía podría haberlo hecho mejor. Siempre puedes mejorar una frase, siempre es posible decirlo de una manera mejor, el texto siempre es mejorable. «Pulible.» En definitiva, debes concentrarte en encontrar, digámoslo así, «defectos de estilo». Quizá debes simplificar la expresión. O sonar algo más natural. ¿Qué estoy haciendo al escribir todo esto? Pues estoy haciendo que los lectores de este libro se preocupen por el estilo. Estoy haciendo que se centren en descubrir cómo escriben. Estoy haciendo que sean conscientes de cómo utilizan la palabra. Estoy haciendo que centren su atención en el lenguaje.

Escuchemos la confesión de Truman Capote:

«Creo que la mayoría de los escritores, incluso los mejores, son recargados. Yo prefiero aligerar, la noción sencilla, clara, como un arroyo del campo. Pero noté que mi escritura se estaba volviendo demasiado densa, que utilizaba tres páginas para llegar a resultados que debería alcanzar en un simple párrafo».

En definitiva, creo (y a medida que voy publicando más libros entiendo que esto me preocupa más y más)

que el verdadero acto de escribir consiste en corregir lo escrito. Por eso, en este libro vamos a hablar una y otra vez (ya lo estamos haciendo desde hace un rato, aunque al final nos centraremos más en detalle) sobre la corrección.

Porque hay que escribir contra uno mismo.

Decía Jean-Paul Sartre que había que pensar contra uno mismo. Pues esa actitud exigente frente al pensar debe ser igual de exigente para el escribir.

Escribe contra ti mismo. Sé exigente antes de dar una página por concluida. Aléjate de la autocomplacencia por mucho que te digan que lo que has escrito es muy bueno. Sé tu mejor crítico. Tu mayor crítico.

La escritora Francis Prose, en su libro *Cómo lee un buen escritor* lo dice así:

«Para todo escritor que examina y revisa su obra, la habilidad de detectar lo superfluo y lo que puede cambiarse, corregirse, ampliarse y, especialmente, eliminarse, resulta esencial. Es una satisfacción ver cómo las oraciones se simplifican, cómo encajan de repente y cómo, finalmente, aparecen en su forma más pulida: claras, escuetas, precisas y nítidas».

Milan Kundera (autor de obras en las que se puede aprender mucho sobre el arte de escribir, como en su famosa novela *La insoportable levedad del ser*, o el conjunto de cuentos *El libro de los amores ridículos*, o en sus ensayos de teoría literaria como *El arte de la novela* o *El Telón*) dijo una vez que el narrador, antes que nada, es un poeta. Quizá esto explica un poco mejor lo que pretendemos decir aquí sobre la importancia de buscar la belleza, el texto perfecto, el fragmento o cuento o novela, digamos, «imposible de corregir» (más).

Porque de esa frase de Kundera yo extraigo la siguien-

te lección: a la hora de escribir, busca la perfección, como si estuvieses creando un poema. No se trata de ser lírico o poético. No me refiero a eso. Quiero decir que si en el poema entendemos que es necesario cuidar todas y cada una de las palabras porque ninguna de ellas sobra y sobre todo porque ninguna de ellas debe estar de más, en la narrativa debemos poner el mismo cuidado que si estuviésemos construyendo versos, contando sílabas, cuidando rimas y estructuras.

En un poema, una palabra de más (o de menos) puede convertir algo que llevaba camino de excelso en un ripio repugnante (Italo Calvino decía que la poesía es contraria al azar). En la narrativa es igual. El cuidado, el mimo por la palabra, debe ser el mismo que cuando escribimos un poema. Lo entiende Kundera y lo entendió Saramago cuando, con motivo del lanzamiento de su *Poesía completa* (2005), declaró:

«En el fondo yo no he dejado de ser poeta, pero un poeta que se expresa a través de la prosa y probablemente es posible que yo sea hoy más y mejor poeta que lo que pude ser cuando escribía poesía».

El Saramago más conocido, el de fama universal, no es, precisamente, el Saramago poeta. Si algunos nos hemos animado a leer su poesía es porque lo admiramos como narrador. Pero en su prosa hay esa música poética, ese decir cuidado que hace de la lectura un auténtico placer.

Hemos sido atrapados por la belleza de su estilo, por su manejo de la semántica, por su encuentro feliz –signos lingüísticos por medio– con nosotros, con los lectores.

Thomas Mann, en sus *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, escribió casi lo mismo:

«Mi instinto es incapaz de hacer y se niega a establecer

una diferencia de esencia o incluso de rango entre el poema y la novela».

O como decía Monterroso: «El buen ritmo de una buena prosa procede casi siempre de la lectura de poetas».

Una buena manera de ejercitar el estilo literario es leyendo poesía. Intenta que todo lo que escribas sea tan redondo como es, o debería ser siempre, un verso. Conseguirás así un texto bello.

Como dice Kundera en *El Telón. Ensayo en siete partes*:

«Sin saberlo, el hombre vive con la seducción de la belleza».

Como los bebés.

Debes tener siempre la sensación de que tu texto es perfecto. Inmejorable. No le sobra ni una palabra, ni una coma, ni un punto. Nada. Suprimir una sola letra sería estropearlo.

Si tienes esto en mente (la obsesión por un texto bello), harás un buen libro. «Llegarás». Tendrás lectores.

Porque como una vez dijo el científico y escritor Jorge Wagensberg:

«Uno sólo gana adeptos a la causa a través de la belleza».

Un ejercicio de estilo



Intenta escribir un texto inspirándote en el famoso «relato» del ya antes citado Augusto Monterroso:

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

Podríamos dedicar un tiempo a reflexionar sobre la carga evocadora del texto (siempre resulta inevitable la discusión sobre si eso es un relato o no. Yo siempre digo que no; que un relato es algo un poco más elaborado. Pero claro, era Monterroso quien lo escribió, así que aceptamos que lo es, ése en concreto, pero sólo por los buenos momentos que nos ha hecho pasar con sus libros. Animo al lector, por ejemplo, a acercarse a su *Movimiento perpetuo*, un libro de relatos «de verdad». Aunque sobre esto, no queremos olvidar una voz tan autorizada como la de Italo Calvino, quien nunca se cansó de reconocer que a él le habría encantado escribir ese cuento. Así que para él sí que era un cuento).

Podríamos hablar ahora sobre lo que nos sugiere el relato del dinosaurio, explicar que la fuerza de esa frase reside en todo lo que «muestra» más que en lo que «dice» (más adelante encontrará el lector un capítulo específico en este libro acerca de la diferencia entre «decir» y «mostrar»; dos asuntos cruciales –casi diría: los más cruciales– cuando del estilo literario estamos hablando)... En fin, podríamos destripar un poco al pobre dinosaurio que todavía estaba allí cuando él o ella despertó.

El ejercicio que aquí propongo, a partir del texto del escritor uruguayo, consiste en escribir un «relato» así.

Las normas son muy claras.

Sólo puedes utilizar siete palabras y una coma.

Semejantes condiciones, asustan.

Pero el resultado, superado el espanto inicial, siempre es espectacular.

Supongamos que escribes esta propuesta:

«Y aquí estoy, cocinando solo otra vez».

En fin, no está mal para comenzar. Siete palabras y una coma. Ejercicio solucionado. He escrito «un texto». Y si nos fijamos bien, el «relato» en cuestión nos está contando muchas cosas. Hay, como en el texto de Monterroso, una enorme carga evocadora.

Para empezar, está ese «aquí» antecedido del «Y» que abre el relato. El lector está autorizado a pensar en mil lugares a los que pueda referirse ese «aquí». Me viene a la cabeza un largo periplo vital hasta llegar a «aquí» (sea donde sea «aquí»), alguna clase de épica odisea personal. En cualquier caso, intuimos que ha sido difícil llegar hasta «aquí». El «Y» con el que comienza el relato deja claro que han pasado muchas cosas antes. Que hay toda una biografía detrás. El verbo «cocinar», por su parte, remite al lector, claramente, al ámbito doméstico, al entorno privado, al protagonista concentrado en sí mismo. Sin embargo, la palabra más poderosa de las siete de este relato es «solo». Ella, con toda la carga semántica que le asociamos nada más oírla, convierte lo que se nos está contando en una completa tragedia. «Y aquí estoy, cocinando solo» nos lleva a un mundo de ausencia terrible, de oscuridad vital, de tristeza casi infinita, de melancolía y de derrota, de frustración y de dolor. De fracaso. Para acabar de rematarlo, el «otra vez» con el que se cierra el relato nos remite a episodios repetidos quizá de fracasos sentimentales, a un desorden vital producido por cierta incapacidad para retener a la persona amada, a una derrota tras otra y tras otra y tras otra y tras otra...

Las interpretaciones, como en el caso del dinosaurio, pueden ser muchas y podríamos llenar un libro entero con ellas. Sobre todo, es un «relato» melancólico, triste, desesperanzado. Ahí tenemos «un texto». Un buen «texto».

Pero estamos diciendo que hay que esforzarse en buscar la belleza. En hacer un texto aún mejor. Un texto perfecto. Un cuento imposible de corregir. Y éste, desde luego, todavía se puede corregir. Y mucho. Y como se puede corregir, y como se puede mejorar desde un punto de vista estilístico, intentaré llegar más lejos porque quiero más.

Quiero mucho más.

Me pregunto: qué sucedería si le añadiera algo más. Con siete palabras y una coma, si nos lo proponemos, podemos llegar muy lejos.

Después de dar vueltas y más vueltas (después de leer y de leer con ojos críticos), me pregunto si no debería explicar qué es lo que está cocinando el protagonista. El que estaba solo. Otra vez. No me refiero, está claro, a la comida «real». Qué más dará lo que pretenda comerse el protagonista. Eso no nos importa. Para disfrutar de un texto literario (ya lo contaremos en otra parte de este libro) hay muchas cosas que no son necesarias (uno de los grandes errores de los escritores principiantes suele ser, precisamente, el poner cosas de más, el intentar contar todo. Es un error, por lo tanto, estilístico; a veces es preferible, a través del silencio, no decir nada sobre algunas cosas para que el lector lo imagine todo. O lo que es lo mismo: a veces la acción transcurre entre líneas. Hay que saber escribir también sin utilizar palabras). Yo lo que quiero saber es que si el que estaba solo, otra vez, estaba cocinando algo más interesante, desde el punto de vista literario, que cualquier comida más o menos sabrosa.

Y desde luego, el plato final que se me está ocurriendo es bien sabroso.

Ahí va:

«Y otra vez, cocinando lágrimas para dos».

Ejercicio solucionado otra vez.

Siete palabras y una coma.

¿Era o no cierto que se podía, todavía, ir más lejos?

Leamos con atención esta nueva propuesta:

«Y otra vez, cocinando lágrimas para dos».

Es obvio que ya tenemos «un texto bien escrito» y ya no simplemente «un texto».

Hagamos un ejercicio de lectura atenta. Veámoslo en detalle.

Mantenemos el clima melancólico del anterior texto. Ha desaparecido el asunto de la soledad, pero el comienzo del relato, «Y otra vez», sigue permitiéndonos imaginar una biografía más que desgraciada. Sin embargo, lo que hace que el texto mejore considerablemente, es que en esta segunda versión se nos informa de lo que se está cocinando.

Atención: se están cocinando lágrimas.

El alimento elegido resulta sorprendente. Lágrimas... El texto –ahora sí– empieza a ser seductor (el texto empieza a ser literario). Todo el mundo entiende que, en realidad, no son lágrimas lo que hay en los pucheros de esa cocina. La expresión «cocinar lágrimas» se ha convertido en una enorme metáfora llena de mil cosas diferentes (desde luego, no lágrimas). En la primera versión del relato teníamos un solo personaje. Ahora hay, por lo menos, dos. El relato nos remite ahora a dos biografías en lugar de a una, a dos vidas en lugar de a una (explicaremos más adelante –un capítulo entero– que las novelas,

las buenas novelas, son las que explican la vida), y el relato, además, se refiere a dos vidas con un pasado en común (que imaginamos como una sucesión de alegrías-risas y de derrotas-lágrimas), con un presente (incierto) y, claro, con un futuro. El hecho de que decidamos poner a nuestro protagonista en la tesitura de cocinar lágrimas (otra vez) es el que le da al relato el mejor de los espíritus literarios. El texto, como el de Monterroso, como el de la primera versión, emplea sólo siete palabras y una coma.

Pero ahora es un texto magnífico del que sentirnos orgullosos.

¿Alguien se atreve a corregirlo?, ¿alguien tiene el valor de decir que le sobra o que le falta algo?

En el ejercicio anterior vimos cómo se hizo un esfuerzo importante en la búsqueda de las palabras precisas para que el «relato» resultase redondo. Eso era, precisamente, lo que a Italo Calvino le seducía de Borges.

En su *Por qué leer los clásicos* escribió sobre él que utilizaba:

«Un lenguaje de pura precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de ritmos, en los movimientos sintácticos, en los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes: éste es el *milagro estilístico*, sin igual en la lengua española, del cual sólo Borges posee el secreto».

Lenguaje preciso. Expresiones concretas. Variedad de ritmo. Movimientos sintácticos. Adjetivos inesperados y sorprendentes (Borges definía la poesía como «una metáfora que excita la imaginación»). Lo dice Calvino: ése es un milagro estilístico.

Busca el lenguaje preciso. Inventa relaciones sintácti-

cas nuevas. Encuentra adjetivos inesperados y sorprendentes. Escribe un texto bello.

Otro ejercicio de estilo



A veces es interesante hacer un ejercicio de escritura poética centrado en realizar un esfuerzo enorme por crear belleza pero utilizando palabras que, la verdad, de bellas, a priori, tienen más bien poco.

Podemos comenzar reflexionando acerca de por qué nos gusta la poesía, o qué es lo que tiene un buen poema para que nos seduzca y nos atraiga. Podríamos hablar, por lo tanto, un poco acerca del ritmo, la estructura y todo ese tipo de cosas. En definitiva, volveremos a poner el acento en la música.

Después, podríamos hablar algo acerca de las «palabras bonitas», es decir, aquellos vocablos que, por la carga semántica que tienen asociadas, generan en nosotros, digamos, sentimientos positivos y elevados. Me refiero a palabras obvias como Luna o Mar o Belleza o Mirada... Cosas así.

Sin duda, parecen las más adecuadas para la poesía.

Sin embargo, el ejercicio que aquí propongo consiste, precisamente, en escribir un poema de amor, pero utilizando, obligatoriamente, las siguientes diez palabras:

- márketing,
- empresa,
- mercado,
- competencia,
- trámite,
- certificación,

- fondos,
- factor,
- grupo,
- análisis.

Inténtalo. ¿Que no se puede escribir un poema de amor con semejante material?

También había quien creía que no se podía escribir un gran relato con siete palabras y una coma...

En resumen

- Busca siempre la belleza. Que tu estilo sea bello.
- Más importante que el qué nos cuentas es el cómo nos lo cuentas.
- Persigue darle al lector placer. Sedúcelo.
- Un texto bello es aquel que tiene música.
- No escribas. Haz literatura.
- El verdadero escritor siempre está corrigiendo.
Todavía puedes decirlo mejor. Para un escritor, pulir debe ser sinónimo de escribir.
- Busca la simplicidad. No recargues los textos innecesariamente.
- Lee poesía. Es uno de los mejores aprendizajes para encontrar tu estilo literario.

**La verdad y la verosimilitud.
La literatura es la gran mentira
(Pero ¿suena tu voz «verdadera»?)**

Un viejo aforismo periodístico dice:

«Nunca permitas que la realidad te estropee una buena noticia.»

Sin entrar ahora en las implicaciones morales de lo que antecede, lo cierto es que la frase resulta también válida para el ejercicio literario. Más importante que la verdad, es la verosimilitud de lo que escribes. O dicho en otras palabras: lo importante es que los lector@s se lo crean. Yo ya sé que no existen los elfos (supongo), ni anillos con poderes sobrenaturales (espero); ya tengo edad para saber que los dragones jamás existieron (por fortuna); ni Arturo con *Excalibur* (qué pena); tampoco el Cíclope al que cegó Ulises (por desgracia). Pero cuando leo los libros que me cuentan historias que no fueron, que es imposible que sean, o que son, directamente, absurdas desde un punto de vista «real» (pensemos en los temas de la ciencia ficción: la teletransportación o cualquier otra cosa; pensemos en todo lo que le decían a Verne cuando suponía literariamente lo que suponía), lo que menos me importa (a no ser que yo sea un lector muy estirado y extraño) es la verdad de lo que estoy leyendo. Lo que me preocupa es la historia, la trama, la construcción de los personajes, la intriga, la pasión que el escritor pone y que yo, como lector, disfruto.

Lo que me importa es lo que yo siento.

Y si lo que leo me hace sentir, mientras leo, que es verdadero, entonces es que es «verosímil».

En su *Tratado de semiótica general*, Umberto Eco nos recuerda que los medievales definieron al ser humano como el único animal capaz de mentir. Y ya que hablamos de la mentira, debemos recordar que la forma más deliciosa de la mentira es el arte (y ahí va también incluida la literatura). En un cuadro sublime veo una fuente de la que mana un agua azul. Ya sé que el agua no es azul. Eso debe de ser mentira. ¿Agua azul? ¡Pero dónde se ha visto! Pero en ese cuadro en concreto, en verdad tiene que ser azul. Era necesario, para el artista, pintarla de azul. Y porque la pintó azul disfruto de la obra de arte en cuanto objeto estético. Me lo creo.

Pues en la literatura es lo mismo.

El escritor tiene la obligación de ser «verosímil».

Uno de los aspectos que más nos debe preocupar a la hora de buscar esa verosimilitud es la documentación. A esto hay que dedicarle tiempo. Todo el que sea necesario. Si no lo haces, o lo haces mal, el resultado final perderá en coherencia, no será creíble, y en definitiva, habrás fracasado como autor. Y si lo haces bien, todo es posible. La literatura nos abrirá sus brazos. Por eso hay que invertir tiempo. Como lectores, todos hemos sufrido alguna vez esa experiencia, triste, de leer y de no creernos lo que estamos leyendo. Salvo en casos de resistencia muy extrema, lo más frecuente en este tipo de situaciones es abandonar rápidamente la lectura, y buscar con urgencia otro libro más «convinciente».

Busca la coherencia. Por «extraña» que sea tu historia, debe ser coherente y «lógica».

Así, por ejemplo, si vas a escribir una historia que transcurre en el siglo XVI, preocúpate de no escribir algo absurdo que extrañe a todos por ilógico, incluso a los profanos en historia. Me explico: si por ejemplo en tu historia hay soldados, no importa que sus uniformes no sean como los que se usaban en aquel tiempo (mejor si lo son), pues prácticamente nadie tiene en la cabeza una representación exacta de esos uniformes, pero no se te ocurra ponerles una linterna, por ejemplo, como parte de su material. Cuando hablen, procura que las expresiones «suenen» a siglo XVI.

Otro ejemplo: si voy a escribir una novela que se desarrolla en el ciberespacio, entre ordenadores y bytes y gigas y no sé qué más cosas que pertenecen a todo ese mundo de la informática, habré de tener muy claro que si digo que mi personaje es un «hacker», entonces su comportamiento deberá ser precisamente ése, el de un «hacker» (me tocará informarme, por lo tanto, sobre cuáles son las cosas que, a nivel informático, vital, estético... definen a los «hackers» en su día a día de «hackers»).

Es muy importante que el espacio que decido crear en la narración sea verdadero para el lector mientras lee. No tiene por qué serlo para el reino (más aburrido) de la física y de la química (el que «resucita» cuando dejo de leer), sino que tiene que ser verdad para la literatura. Por lo tanto, una cierta documentación que nos ayude en la construcción de la «verdad literaria» siempre es necesaria. Sea cual sea el tema sobre el que escribimos. Es cier-

to que no puedes documentarte «objetivamente» sobre un hada (puesto que no existen; aunque sí estoy informado, o sea, documentado, por diversas lecturas desde la infancia, también por el cine, por mil fuentes diferentes, y sé, por lo tanto, cómo son, si vuelan o no, cómo visten, de qué manera se aparecen y dónde, etc.), pero sí que puedes investigar, objetivamente, por ejemplo, acerca de qué plantas son venenosas si se toman en infusión y entonces hacer que un hada se la beba y sufra, por ello, alguna clase de mutación «de hada».

Sobre este asunto de la verosimilitud reflexionó Saraguro en sus *Cuadernos de Lanzarote*:

«Los profesores tienen razón, el autor de *Memorial* no escribió un libro de historia y no tiene ninguna certidumbre de que la sociedad portuguesa de la época fuese, realmente, como la retrató, aunque, hasta el día en que estamos, y ya han pasado once años completos, ningún historiador haya apuntado al libro grandes errores de hecho o interpretación».

En definitiva, que aunque la literatura es la gran mentira, habrá que esforzarse por hacerla parecer verdadera (piensa, por ejemplo, en el éxito cosechado por novelas como *El código da Vinci*. ¿Cuánta gente se ha creído que es verdad todo lo que cuenta? Sin entrar ahora en los méritos literarios de esa vendidísima obra —si es que los tiene—, es bien cierto que, tal y como está escrita, resulta, cuando menos, verosímil. Al menos a millones de personas se lo ha parecido. O pensemos en la gran cantidad de gente que, mientras Julio Verne iba publicando en la prensa las andanzas alrededor del mundo en ochenta días de Phileas Fogg como si estuviese sucediendo en el momento, se lo estaban creyendo a pies juntillas y se abalanzaban a diario

sobre los quioscos para saber por dónde andaba el aventurero; o cómo Jonathan Swift tuvo que leer —¡en pleno siglo XVIII!—, alucinado, una carta de un sacerdote, también en la prensa, en la que se esforzaba en demostrar que los viajes de Gulliver nunca habían ocurrido. Está claro que todos aquellos lectores realmente se lo habían creído. Y donde hemos dicho *El código da Vinci*, decimos *La catedral del mar* de Ildefonso Falcones, *El espía de Dios* de Juan Gómez Jurado o *Los pilares de la Tierra* de Ken Follet. Millones de lectores opinan, mientras leen, que tiene que ser verdad lo que ahí se cuenta. Aunque no lo sea ni pueda serlo).

Escribe siempre buscando la verdad literaria.

La búsqueda de la verdad literaria es especialmente importante cuando escribimos un relato o una novela histórica. No tiene sentido que por una cuestión de no haber investigado un poco, terminemos cometiendo algún error de bulto grave. Debo documentarme, leer sobre cómo era la realidad en el tiempo histórico sobre el que voy a escribir. Pero, eso sí, mi relato no debe ser un ejercicio de «filigrana documental». Tampoco, con la intención de reflejar bien el ambiente, las ropas, las palabras del momento donde situó la acción, voy a obsesionarme con ser tan prolijo y detallista que termine despistando al lector de lo esencial que le quiero contar (la trama, los acontecimientos, lo puramente literario). Lo importante es que contemos la vida. La documentación, los datos, todo lo que sé acerca de esa época sólo me tiene que servir para hacer sentir al lector que le estoy contando la vida

de unos personajes. Todo eso son herramientas, pero no son lo esencial. Lo que importa es la ficción más que la objetividad. Ya lo hemos dicho: la verosimilitud más que la verdad. Y si manejo bien las técnicas literarias (palabras, palabras y palabras: en la literatura sólo trabajamos con palabras), si cuido además cómo lo digo, y lo expreso como debe y merece ser expresado —estilo— entonces el lector se lo creará y habré tenido éxito como escritor.

En la literatura pasan «cosas». Y trabajamos desde la ficción. Al escribir creamos un espacio en el que mezclamos datos objetivos (hechos) e imaginación. Que la fantasía no choque con la objetividad.

Dediquemos, pues, unas palabras a la documentación.

Quizá no sea necesario llegar a los excesos de Julio Verne, quien en una entrevista en 1895 afirmaba:

«En cuanto a la precisión de mis descripciones, obedece en gran medida a que antes de empezar a escribir tomaba siempre abundantes notas de cada libro, periódico, revista o informe científico que caía en mis manos. Luego clasificaba, y clasifico, esas anotaciones de acuerdo con el tema al que se referían, y sin duda podrá usted imaginarse lo valiosa que me ha resultado buena parte de ese material. Estoy suscrito a más de veinte publicaciones, y soy un lector asiduo de toda la prensa científica. Incluso, aunque no tenga relación con mi trabajo, disfruto enormemente leyendo u oyendo hablar de cualquier nuevo descubrimiento o experimento en los diferentes campos de la ciencia, la astronomía, la meteorología o la fisiología».

Eso explica lo bien que le salieron sus novelas y lo creíbles que nos resultan. Jamás pisó África, sin embargo, se hizo con abundantes mapas del continente negro para

escribir *Cinco semanas en globo*, y nos creemos sin dudar todo lo que nos cuenta que les pasa a los protagonistas de ese viaje a través de África, las descripciones de los ríos y hasta los ritos y comportamientos de las tribus con las que sus aventureros entablan contacto, aunque no las hayamos visto en la vida (él tampoco). Para la redacción de *Viaje al centro de la Tierra*, dedicó mucho tiempo a la lectura de estudios sobre geología. Sus personajes tenían que bajar a un volcán. Y él nos explica cómo las capas de la tierra van cambiando a medida que descienden. Tenía, por lo tanto, que saber de lo que hablaba. Y para que lo parezca tiene que documentarse. En *20.000 leguas de viaje submarino* el capitán Nemo visita la ría de Vigo para recuperar los galeones que están allí hundidos desde una famosa batalla naval entre las flotas española y franco-holandesa en el siglo XVIII. Él sabía que allí estaban (y están) los galeones hundidos, llenos de oro y de joyas traídas del Nuevo Mundo. Era posible esa escena en el libro porque la batalla ocurrió. Verne nos la cuenta. Nos ilustra. Y no desconfiamos de lo que nos cuenta. Y lo disfrutamos porque lo estamos viviendo; porque lo estamos «viendo». Por cómo está escrito, por los datos que nos ofrece, por cómo hablan los personajes.

Es verdad.

Pero no nos confundamos: al escritor tienen que importarle los datos... sólo hasta cierto punto. Sólo hasta donde le pueda interesar a la literatura. La «verdad» es necesaria. Pero quizá no tanto como a priori se pudiera creer. Quizá, a veces, convenga incluso «mentir» desde un punto de vista objetivo, o «ignorar» determinadas verdades si con ello la historia sale ganando.

Busca la verosimilitud en lo que escribas. Más importante que decir la verdad es que el lector crea que es verdad lo que le cuentas en el espacio de la narración. Documentate, pero no permitas que los datos reales te estropeen una buena historia. «Miente» todo lo necesario si la literatura así te lo pide.

Marguerite Yourcenar empezó a escribir (y a destruir mucho de lo que llevaba escrito y de lo que va a escribir en los años siguientes) su magistral *Memorias de Adriano*, cuando tenía veinte años. Sin embargo, no publicó el libro hasta los cuarenta y ocho. En todo ese tiempo, cientos de lecturas, tomas de notas, intentos y fracasos, éxitos y depresiones casi a diario al respecto de todo lo que iba poniendo en el papel.

El libro suena como una maravillosa evocación de un tiempo que ya se fue y que no volverá (especialmente revelador es el primer capítulo, con el emperador Adriano desnudo, en la camilla del médico, consciente de que ya le llega la hora y que la muerte es inevitable). Podríamos pensar que tanta documentación tendría que haberle obligado a escribir, más que una novela, una biografía. De hecho, durante aquellos años de trabajo se le va a pasar continuamente por la cabeza. Sin embargo, nos confiesa que cuando entendió que partiendo del Adriano real «se le había aparecido» (en la escritura novelesca) «otro Adriano», en ese momento la novela pudo, por fin, fluir y llegar a ser lo que ahora conocemos.

En sus *Cuadernos de notas* a las *Memorias de Adriano* nos lo dice muy claramente:

«En ocasiones, aunque no a menudo, me asaltaba la

impresión de que el emperador mentía. Y entonces “tenía que dejarle mentir”, como todos hacemos».

La documentación, por lo tanto, se nos revela como una herramienta fundamental para el escritor. Eso sí: busquemos datos. Pero de una forma «inteligente» (en función de la literatura, no de la historia, no de la biografía, no de la verdad).

En relación con esto, uno de los consejos que le doy a todo el mundo es que deben andar con un cuaderno en blanco siempre encima. Yo ya he perdido la cuenta de todos los que he almacenado llenos de notas, de discusiones conmigo mismo acerca de lo adecuado o no del enfoque dado a tal personaje, sobre cómo deshacer el nudo argumental al que he llegado el día anterior en el desarrollo de esa novela o relato y del que, aparentemente, no hay manera de salir... Los cuadernos no pesan demasiado y son de gran ayuda. Cuando estoy inmerso en el proceso de creación de un relato o de una novela, todos los días hago alguna clase de anotación en ese cuaderno. Mi cabeza funciona como una antena, dispuesta a captar todo lo que pueda servir a la historia. Porque el escritor es un gran observador. Y si está «atento» puede utilizar la propia realidad como una más que valiosa fuente de documentación. De lo que dicen otras personas, de lo que sale en la televisión, de lo que se lee en una revista. De todo puede uno valerse a la hora de documentarse. Luego, claro, están los métodos de documentación de toda la vida: los libros, siempre llenos de información valiosa. Pero el cuaderno debería ser tu compañero inseparable.

Nunca sabes cuándo puede atacarte la inspiración. A veces hay quien está, por ejemplo, en medio de su jornada laboral y de repente se da cuenta de que ese señor

que está en la cola, esperando para ser atendido, es precisamente la cara que estaba buscando para el protagonista del relato que está escribiendo esos días. Ese tipo de «inspiraciones» existen. Claro que existen. Pero como dice el tópico, debe pillarnos trabajando (mejor que la «inspiración» es la «transpiración»). No es una *boutade* ni una frase hecha para quedar bien cuando los escritores decimos que durante meses (por ejemplo, durante los meses de escritura de una novela) los personajes están viviendo con nosotros. Es absolutamente cierto. Y se nos aparecen en la televisión, hablan por la radio, van con nosotros en el autobús... Por eso es muy importante llevar siempre encima algo donde anotar.

Porque la inspiración, así como viene, se va... a no ser que la anotes.

Lleva siempre contigo un cuaderno en blanco donde poder anotar en cualquier momento. La inspiración llega cuando ella quiere, no necesariamente cuando estamos delante del papel. Las grandes ideas que no se anotan se pierden para siempre.

Truman Capote, en el libro que antes citamos, se nos muestra de acuerdo:

«Los escritos más interesantes que realicé en aquella época consistieron en sencillas observaciones cotidianas que anotaba en mi diario. Extensas transcripciones al pie de la letra de conversaciones que acertaba a oír con disimulo. Descripciones de algún vecino. Habladurías del barrio. Una suerte de reportaje, un estilo de ver y oír que más tarde ejercería verdadera influencia en mí, aunque entonces no fuera consciente de ello».

Algunos ejercicios de estilo

 Un ejercicio interesante es la búsqueda de la verosimilitud.

Podrías intentar un relato de esos que yo llamo «a lo Chéjov», es decir, escribir un relato en el que los personajes sean «normales», «cotidianos», «diarios»... (esto podemos comprobarlo fácilmente en el libro de Chéjov *Siete cuentos*). Un relato sobre gente normal con sus comportamientos normales. El hecho de que escribamos sobre un maquinista de tren, sobre un funcionario en una oficina, sobre un profesor dando clase, es decir, sobre personajes fácilmente reconocibles por todos, hace que pongamos una gran energía en hacerlos creíbles. Puedes escribirlo y después pedirle a alguien que lo lea y te responda a la siguiente pregunta: ¿han sonado verdaderas mis descripciones de esos personajes?

 Otro ejercicio para practicar la verosimilitud, pero que es totalmente inverso al antes propuesto, es intentar hacer creíble una historia protagonizada por un personaje «oscuro», «anormal», «raro»... directamente inverosímil.

A los participantes se les propone escribir una historia protagonizada por alguno de estos personajes: un duende, una médium, una momia, un telépata, un fantasma, un vampiro, un vidente... La condición que se les pone es que en sus actos, sus palabras, sus reacciones, etc., esos seres deben comportarse con «normalidad», es decir, de una manera coherente con su condición fantástica. Así pues, el duende se aparecerá en los lugares menos inesperados, con un cierto aire travieso; la médium tendrá la

capacidad de entrar en contacto con los muertos; la momia estará envuelta en vendas y, muy probablemente, caminará con los brazos extendidos; el telépata captará a distancia los pensamientos de los demás, o será capaz de transmitirlos... y así todos los demás habitantes de ese animalario fantasmagórico sobre el que pretendemos escribir y hacerlos «creíbles».

Para escribir bien sobre este tipo de personajes, claramente (por fortuna) inexistentes, también hay que documentarse. Y para ello me valen tanto los libros «especializados» en temas esotéricos, como una buena búsqueda en Internet, como, por supuesto y por ejemplo, las *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe, por citar un libro de los muchos que podrían servirme para este fin. De dónde obtengamos la información resulta irrelevante (hay quien jamás ha leído a Bram Stoker pero sabe mucho sobre vampiros, gracias al cine). Escribe sobre ellos esforzándote en hacerlos «reales» (para el lector).

Verás como casi siempre sale.

En resumen

- A través de la palabra debemos hacer verdadera cualquier historia. Lo importante es que se lo crean.
- Nunca se invierte demasiado tiempo en la documentación. Investigar también es escribir.
- Pero la documentación sólo es una herramienta. Lo que debes perseguir es la verdad literaria, la verosimilitud.
- Lleva siempre contigo un cuaderno de notas. La «genialidad» que no se anota, desaparece para siempre.

Decir y mostrar

(¿Dónde está la medida?, ¿cuál es la música de las buenas historias? La opción de estilo y autoridad de la voz)

Este tercer capítulo nos va a poner delante de uno de los aspectos en los que, a la hora de enfocar el trabajo literario, más nos debemos concentrar:

Más importante que decir, es mostrar.

Una historia, dice; una gran historia, muestra (recuerda: la luciérnaga y el rayo de Twain). Cuando pronunciamos ante alguien «te quiero», le decimos; pero cuando Neruda escribe en *20 poemas de amor y una canción desesperada*: «Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos», está mostrando, porque las amadas (o los amados), desde luego, no florecen. Literalmente hablando eso no ocurre. Por fortuna. Pero a todos nos emocionan esos dos versos y todos vemos perfectamente la grandeza del amor que el poeta siente y que ahí escribe. Así que, a su modo, son dos versos descriptivos. Hacer florecer a un ser humano es, sin duda, un error. Pero en la elección de esas palabras es donde está el acierto (literario).

Porque la palabra, dice; la literatura, muestra.

Decir es narrar de manera plana, simple, refiriéndome a los hechos, centrándome, por ejemplo, en la trama, así, sin más, directamente en el contenido de la historia que quiero contar y nada más; mostrar es, tomando la palabra como una herramienta imaginativa, hacer aparecer (aquí sí: que florezca) algo más grande, más intenso, más profundo.

Aclaremos esto en detalle.

(Tomo todo esto del trabajo del filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein quien, en su *Tractatus lógico-philosophicus* señaló que la ciencia decía, mientras que todo lo que caía fuera del ámbito científico –por ejemplo, la poesía– sólo podía ser mostrado).

Es un tópico señalar que la buena literatura es la que tiene una profunda carga evocadora. El término «evocación» tiene mucho que ver con recuerdo. Cuando la palabra está tan bien puesta en el papel que es capaz de tirar de mi memoria, y hace presente tales o cuales recuerdos, me evoca tal o cual asunto, es que ese texto me está mostrando algo que no está propiamente dicho en el papel. Está aunque no lo diga. Ése es el motivo por el cual a veces hay determinadas frases que nos seducen por su belleza. Están evocándonos (y provocándonos) sensaciones que quizá sólo tienen que ver conmigo y no con los demás lectores. Una frase bien escrita (recuerda el primer capítulo), en un contexto narrativo o poético, nos parece ya no sólo llena de palabras, sino llena de otras muchas cosas (fuerza, belleza...). Ocurre como con las buenas canciones. Algunas transmiten sólo notas más o menos armónicas. No nos dan más. Quizá tampoco lo esperamos. Pero otras, por lo que sea (la inspiración compositiva, la interpretación...), nos dan mucho más. Alegría. Ganas de vivir. Ahuyentan la melancolía. Por eso hay que cantar (y contar) con el corazón. Con un estilo eficaz.

Optando por un estilo.

Porque escribir implica optar por un estilo. Puedo saber qué historia quiero contar. Y eso es importante. Conozco ya, en mi cabeza (y en mi bloc de notas), después de muchas horas, días o meses pensando sobre ello, quié-

nes, cuáles, cuántos y cómo son mis personajes. Y esto también es muy importante. Pero lo más importante de todo es la opción de estilo.

Sé lo que quiero escribir, pero ¿cómo lo voy a escribir? Debo tomar una decisión sobre mi opción de estilo. Imagina el papel como un pentagrama. Debe tener las notas necesarias para transmitir lo que quieres transmitir y que no sea un texto fallido. Debe mostrar cosas que no están escritas en la frase.

Pongamos un ejemplo que resultará muy claro.

Primo Levi escribió la *Trilogía de Auschwitz*. Tres obras durísimas sobre una experiencia, en verdad, terrible. Levi tiene que contarnos su historia en ese campo de concentración, y va a informarnos acerca de cómo la fortuna se alió con él para salvar la vida (era necesaria más mano de obra para acabar unos trabajos y el gobierno alemán decidió darles unos meses más de vida antes de gasearlos). Sus libros nos hablan del horror cotidiano en los campos de exterminio, pero también sobre la propia condición humana, sobre la dignidad, sobre qué es y qué no es humano. Como la historia la conocemos todos, y como se han escrito cientos de libros sobre este asunto, y se han hecho tantas películas y se ha contado de mil modos y maneras lo que cuenta Levi, algo debe de haber en su texto para que, con diferencia, la tengamos catalogada como uno de los mejores libros escritos nunca sobre el horror causado por los nazis.

Lo que hay ahí, entre otras muchas cosas, es una opción de estilo.

Primo Levi decide (opta por) escribir desde la perspectiva del testigo. Podría darnos un texto descarnado lleno de referencias a las sensaciones durante su cautiverio y posterior liberación. Algo de eso hay, claro. Podría centrarse en la brutalidad de los fascistas y en su condición inhumana. También está en sus libros, por supuesto. Sin embargo, Primo Levi decide convertirse ante el lector, y escribir, como si fuese un testigo. De esta manera, los tres libros están empapados de un lenguaje muy controlado, todo medida y medida. Una palabra sobria. Como, insistimos, un testigo que simplemente tiene que contar algo que ha visto y que nos quiere contar desde cierta distancia.

Ésa es su opción de estilo. Así nos muestra la dureza de todo aquello.

Algo parecido, aunque de otra manera, es la música entera que empapa todo el relato de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Adso de Melk, anciano e intuyendo que su final está cerca, no quiere morir sin antes dejar constancia escrita, porque él fue testigo, de todo lo que vivió con su maestro en una infortunada abadía hace muchos, muchísimos años. Ese tono distanciado, casi lejano, es su opción de estilo, y, sin duda, una de las claves de la belleza del libro y la responsable de que no sea una novela histórica más. De hecho, sé de muchos lectores a los que no les agrada especialmente la novela histórica como género y, sin embargo, adoran ésta en concreto. Por su música. Por cómo está escrita.

Italo Calvino escribió:

«Diría que, desde el momento en el que comienzo a poner negro sobre blanco, la palabra escrita es lo que cuenta, primero como búsqueda de un equivalente de la

imagen visual, después como desarrollo coherente del enfoque estilístico inicial; y, poco a poco, se apodera del terreno. Será la escritura la que guíe al cuento en la dirección en el que la expresión verbal discurre más felizmente, y a la imaginación visual no le queda más remedio que seguirla».

Por lo tanto y como ya hemos señalado en otro momento, tenemos que decidir el «cómo» de las palabras y el «qué» palabras. Y en función de esa decisión mostrarnos, como dice Calvino, coherentes con el enfoque estilístico inicial. Con el sonido de esas palabras.

Porque, en definitiva, el material con el que elaboramos la red de la literatura son las palabras.

Las palabras cotidianas.

Las palabras de todos los días.

Pero combinadas de tal forma que producen belleza, que nos llevan a otro sitio, que nos dan algo más.

En los *Cuadernos de notas* a las *Memorias de Adriano*, Marguerite Yourcenar, revisando todo lo que fue el proceso de escritura de esa obra maestra, nos dice:

«Como un pintor aislado frente al horizonte y que desplaza su caballete a derecha e izquierda, al fin encontré el punto de vista del libro».

Y sólo cuando se tiene el punto de vista claro, se puede empezar a escribir.

Debes optar por un estilo.

Un ejercicio de estilo

 Te propongo que te atrevas a hacer un ejercicio de «vulneración semántica» de las palabras y las estructuras y las formas. Es decir, quiero forzarte a tomar una decisión acerca de una opción de estilo. Me gusta titular este ejercicio como «Palabros» para, de alguna manera, llevarte hacia ese territorio de riesgo lingüístico que, por lo general, siempre da tan buen resultado literario. Conviene aclarar que no se trata de quedarnos con el detalle sin más de ofrecer unos vocablos o unas frases más o menos ocurrentes o ingeniosas. Ni quedarnos con la broma ni con la risa más o menos creativa, sino que la condición que te exijo para hacer bien este ejercicio es que el texto resulte poético.

Me refiero a cosas como:

«Te vi. Se me engallinó la piel».

Parémonos un momento.

La piel no se engallina. Como mucho, se pone de carne de gallina, o se eriza, o se ponen los pelos de punta. Que se engalline la piel muestra muchísimas cosas a la vez. Y lo consigue porque manda a paseo la gramática, la semántica, la lógica...

Como vemos, el escritor con estilo no se fía de la gramática, de la semántica o de la lógica. Si hace falta, se inventa una gramática, o una semántica, o una lógica.

Esto lo tenía clarísimo Fernando Pessoa, cuando en su *Libro del desasosiego* escribió:

«La gramática, al definir el uso, hace divisiones legítimas y falsas. Divide, por ejemplo, los verbos en transitivos e intransitivos; sin embargo, el hombre de saber decir tiene muchas veces que convertir un verbo transitivo en

intransitivo para fotografiar lo que siente, y no para, como el común de los mortales, el ver a oscuras. Si quiero decir que existo, diré "Soy". Si quiero decir que existo como alma separada, diré "Soy yo". Pero si quiero decir que existo como entidad que a sí misma se dirige y forma, que ejerce junto a sí misma la función divina de crearse, ¿cómo he de emplear el verbo ser si no es convirtiéndolo súbitamente en transitivo? Y entonces, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, diré "Me soy". Habré dicho una filosofía en dos palabras pequeñas. ¿No es preferible esto a no decir nada en cuarenta frases?».

La gramática sólo es una herramienta. Vulnérala si es preciso. Hazlo, si con ello gana la literatura.

Otro ejercicio de estilo



Sin duda una de las formas más interesantes para hacer más rica la palabra, la expresión de la frase, es recurrir a alguna clase de combinación imposible.

Te propongo ahora un ejercicio que titulo, medio en broma, medio en serio, «Contradictio in terminis». En realidad, estamos hablando del oxímoron, que no es otra cosa que una figura literaria que, ya desde la retórica clásica, se define como la combinación, en la misma frase, de dos términos que, en teoría, son profundamente contradictorios y que, en buena lógica, no deberían figurar juntos.

Pero ya sabemos que la literatura no tiene que ser nunca esclava de la buena lógica.

Un oxímoron, por lo tanto, sería una expresión del estilo *Apresúrate despacio* o *Silencio ensordecedor*. Nadie se puede apresurar a paso lento; el silencio no puede dejarnos sordos. Pero ese tipo de expresiones, ilógicas, pero profundamente literarias, son de una enorme efectividad en el contexto narrativo o poético adecuado.

Por lo tanto, te pido que intentes crear un texto, breve, pero en el que abunden ese tipo de figuras.

Es un gran ejercicio para demostrar cómo la palabra puede ser llevada más lejos a poco que seamos mínimamente atrevidos.

Wolfgang Koeppen fue un escritor alemán que, partiendo de un manuscrito redactado por un judío de Munich que salvó milagrosamente la vida durante el holocausto —como Primo Levi, pero en su caso metiéndose dentro de un agujero—, escribió, precisamente, un libro titulado *Anotaciones de Jacob Littner desde un agujero bajo tierra*. Al comienzo del libro hay un pasaje que puede servirnos perfectamente para ilustrar a qué nos referimos cuando hablamos de *mostrar*.

Acaba de ser detenido. Lo llevan a una comisaría. Pasan las horas y nadie le dice nada. Comparte la estancia con adultos y niños también detenidos camino de la escuela. Los pequeños lloran, pues pasan las horas y no saben nada de sus padres y, por supuesto, ignoran el motivo por el que están retenidos allí o qué les va a pasar. El narrador escribe:

«Me dejaron un rato solo en un despacho. Nadie se ocupó de mí. En ocasiones, había tenido cosas que hacer en la comisaría, pero nunca había sido consciente de que ahí estaban registradas en un estante las señas personales

de todo el mundo, de que ahí la existencia de todo el mundo estaba lista para una intervención y una injerencia de la autoridad, y el distrito era la casa del guardagujas del demonio, donde el cuerpo y el alma, el ser, la existencia se podían desviar hacia vías que conducen al infierno. Disponían ahora de mi vida, que yo quizá considero pequeña e insignificante, pero por descontado única, mediante un número. *Mi ficha estaba en una mala fila.* Tenía que esperar, callar y conformarme».

Fijémonos en la frase que he puesto en cursiva:

Mi ficha estaba en una mala fila.

Como en el caso de Primo Levi, ya conocemos la historia, sabemos lo que le va a pasar al protagonista/víctima del relato (ya desde el título se nos anuncia la inmensidad de la tragedia, ya lo intuimos todo, lo que condiciona, y mucho, nuestra manera de leer).

La grandeza literaria del párrafo que acabamos de transcribir está en el momento en el que el narrador en primera persona nos hace referencia no a él mismo, o a su cuerpo, o a su espíritu, o a su miedo, o a sus temores, referencias que, por otra parte, nos parecerían, dada la situación emocional en la que se encuentra, perfectamente lógicas. Pero no hace referencia a nada de eso. Eso sería lo previsible, lo lógico, lo normal, incluso, en una conversación cotidiana entre dos personas. Pero no en la literatura (que siempre es otra clase de conversación entre dos personas).

El escritor habla sobre su ficha.

Y resume así (y anticipa así, y denuncia así, y emociona así) toda la tragedia que sabemos que se le avecina, solamente diciéndonos que la ficha, que es él, está en una mala fila.

Él (ahora ya no su ficha) está en una mala fila.

¿Vemos todo lo que muestra el autor?, ¿somos capaces de sentir todo el cúmulo de sensaciones intensas que nos provoca leer algo así escrito precisamente de esa manera y en semejante contexto? Y sin embargo, nos ha parecido natural que lo contase precisamente así.

Gustave Flaubert escribió:

«La perfección del estilo es no tenerlo. El estilo es como el agua, es mejor cuanto menos sabe».

A su vez, Carlos Casares decía siempre que la mejor prosa (diremos: la prosa con mejor estilo) es aquella que no se nota. O como una vez declaró Manuel de Lope hablando de su novela *Las perlas peregrinas*: escribir es un artificio, pero el artificio no debe notarse. Un estilo perfecto, coinciden Flaubert, Casares, De Lope, y otros muchos, es aquel que resulta invisible a los ojos del lector. O sea, aquel que consigue llevarnos a muchos sitios sin que lo notemos.

Mostrándonos caminos.

Perfecciona tanto tu estilo que parezca que no lo tienes. Que tu prosa característica sea natural. Investígate y escribe como sólo tú quieres y sabes hacerlo. Lucha por ser singular. No pretendas escribir como alguien, por mucho que lo admires. Intenta escribir como tú. Encuentra tu estilo literario.

Todo lo que estamos diciendo tiene mucho que ver con lo que llamaremos la autoridad de la voz.

En el fabuloso primer tomo de sus memorias, *Vivir*

para contarla, Gabriel García Márquez nos informa sobre su aprendizaje literario. Desde muy joven tuvo claro que quería ser escritor y que, para llegar a serlo, necesitaba aprender a ser escritor. Esto le llevó a leer una serie de obras, sin duda, esenciales en la formación de cualquiera que quiera escribir y publicar (siempre es importante insistir en la necesidad de aprender de los maestros... pero leyéndolos; aprendizaje, éste, que no debe terminar nunca. Decía Borges que hasta los treinta años había que leer novedades, pero que desde los treinta en adelante, sólo a los clásicos). Y queriendo aprender a ser escritor, el joven Gabriel García Márquez llega al *Ulises* de James Joyce, a *La metamorfosis* de Franz Kafka y a otros muchos textos canónicos de la historia de la literatura.

Escuchemos lo que nos dice sobre aquella fase de aprendizaje:

«Eran libros misteriosos, cuyos desfiladeros no eran sólo distintos, sino muchas veces contrarios a todo lo que conocía hasta entonces. No era necesario demostrar los hechos: bastaba con que el autor lo hubiera escrito para que fuera verdad, sin más pruebas que el poder de su talento y la autoridad de su voz».

El poder de su talento.

La autoridad de su voz.

Para Gabriel García Márquez, a través del poder de su talento, es decir, por la manera en que escribían (por decirlo de una manera simple) las cosas se convertían en verdaderas, sin necesidad (¡para qué!) de ser demostradas con hechos. Se siente, como lector, en brazos de una voz con autoridad, de una voz legítima, de una voz verdadera.

Italo Calvino le llamaría a esto una voz exacta:

«Para mí, exactitud quiere decir [...] la evocación de imágenes visuales nítidas, incisivas, memorables».

Una voz exacta, un estilo logrado: evocación de imágenes memorables. La palabra que muestra. La palabra convertida en una gran metáfora. Jorge Luis Borges dijo una vez (ya lo hemos citado) que una buena metáfora es aquella que excita a la imaginación.

Así que sigamos con las metáforas. Y con Calvino, que compara el estilo con el (buen) galope de un caballo, que no avanza a trompicones ni dando saltos:

«El cuento es un caballo, un medio de transporte, con su paso, trote o galope, según el recorrido que deba hacer [...] Los defectos del narrador torpe [...] son sobre todo ofensas al ritmo, además de defectos de estilo, porque no usa las expresiones adecuadas a los personajes y a las acciones; es decir, bien mirado, también en la propiedad estilística se trata de prontitud de adaptación, agilidad de la expresión y del pensamiento».

Italo Calvino se queja del escritor torpe. Santiago Alba Rico, en su magnífico ensayo *Leer con niños*, nos avisa de que los lectores siempre le exigimos al escritor que no meta la pata. Que si asume desde las primeras líneas una opción de estilo, que sea coherente con ella, y que lleve el texto hacia el mejor de los resultados (en el último capítulo veremos lo que nos dice este autor acerca de uno de los aspectos más importantes a cuidar cuando queremos escribir bien: los finales). Escuchemos su voz acerca de esa pretensión lectora que, por supuesto, es obligación del escritor entregar:

«Queremos [...] que el escritor no meta la pata, que asuma su parte del contrato y acate los imperativos internos del texto que ha puesto en marcha».

Por lo tanto, al escribir establecemos un pacto con el lector. Y la escritura se vuelve un imperativo, añadiría yo, de búsqueda de belleza y de estímulo imaginativo.

Escribir es un contrato con el lector.

En definitiva, un texto bien escrito es aquel que nos estimula, además de a seguir leyendo, también la imaginación y la memoria. Y el corazón. Y esto puede ocurrir incluso en el texto más farragoso que podamos imaginar. Como señaló Calvino:

«También leyendo el libro científico más técnico, o el libro de filosofía más abstracto, se puede encontrar una frase que inesperadamente supone un estímulo para la fantasía figurativa».

Por lo tanto, dejamos claro que el estilo literario seductor, en parte, lo es por la fuerza en que se saben explotar las posibilidades imaginativas de las metáforas. Así pues, es algo que nunca debes perder de vista a la hora de escribir. Fuerza a la palabra para que resulte, siempre, toda ella una gran metáfora.

Diré más: una gran metáfora exacta.

Como señala el ya citado Santiago Alba Rico:

«Un relato es ante todo un instrumento de medición y, si se me apura, un instrumento de precisión».

Volvamos a Wolfgang Koeppen y al libro que antes citábamos. Situémonos de nuevo en las primeras páginas. Jacob Littner asiste al comienzo de su horror. Nos presenta, por primera vez, a los temidos miembros de la Gestapo. Lleva horas dentro de un tren. Cientos de hom-

bres hacinados en insalubres vagones de madera donde el calor se vuelve insoportable. El tren se ha detenido, y lleva horas así, en medio de un sembrado inmenso de patatas. El presente es terrible. El futuro que se adivina (y que como lectores ya intuimos porque conocemos la historia) se presenta todavía más oscuro. Pero atendamos a cómo nos lo cuenta. Apreciemos la fuerza de su voz, la autoridad de su estilo:

«Después de la salida del sol, los de la Gestapo pasearon por el patatal. Sus botas altas estaban lustradas. Se habían subido el cuello de los abrigos de cuero en el frío de la mañana. Parecían escarabajos grandes, lúgubres, acorazados. También parecían esperar algo. Puede que esperaran una orden *que algún escarabajo superior acorazado* tenía que transmitirles por radio a través de la niebla matutina. Por fin formaron en fila, seguramente *según su rango de escarabajo*».

Al igual que ya hicimos antes, hemos sido nosotros los que hemos puesto aquí las cursivas para, precisamente, llamar la atención sobre su estilo. En este párrafo (de frases cortas, incisivas, muy descriptivas) menciona hasta tres veces a los escarabajos. Koeppen, como un recurso de estilo (que ya le conocemos: se nos va haciendo, por lo tanto, reconocible su voz, su manera de escribir, su forma de utilizar la palabra para construir el edificio literario), y al igual que antes, cuando sustituía al protagonista por una ficha, ahora nos cambia a los de la Gestapo por escarabajos. Lo hace una vez. Y está tan lograda esa imagen que puede hacerlo, si quiere (en el mismo párrafo lo hará dos veces), durante todo el libro. De esta forma, cada vez que el narrador nos hable de «el olor de los escarabajos» o de «un mundo lleno de escarabajos», para nosotros esa pala-

bra funcionará siempre como un resorte (imaginativo) que nos pondrá, emocionalmente, donde el autor, precisamente, quiere que estemos. No le hace fotos a la realidad (los de la Gestapo, salvo en el territorio metafórico, no son escarabajos); la dibuja de otra forma y excita, como Borges pedía, nuestra imaginación.

Es lo mismo que hace Joseph Conrad en el magistral comienzo de *El corazón de las tinieblas*, cuando el narrador informa a sus oyentes del inicio de su viaje, desde Inglaterra, surcando el Támesis para salir al mar donde esperan días y noches interminables hasta entrar en África por el río Congo. Quiere expresarnos el miedo que siente ante un viaje que se adivina incierto hacia un mundo por aquel entonces (hoy quizá algo menos) profundamente desconocido. Podría decírnoslo así: «A medida que íbamos acercándonos a la costa, aumentaba nuestro miedo». Pero lo hace de una manera magistral:

«Observar una costa mientras se desliza ante el barco es como pensar en un enigma».

No podría haberlo hecho mejor. No podría haber *retorcido* mejor el lenguaje que de esa manera. ¿Por qué nos subyuga el inicio de esa novela? Por la feliz resolución del ejercicio de investigación verbal al que somete Conrad el lenguaje. Tiene que explicarle a la sociedad de finales del XIX cuán tenebrosa (llena de tinieblas, hasta en el propio corazón) es el África central para un europeo normal lector de novelas. No puede *decírselo*. Tiene que *mostrárselo*. Hoy nos bastaría con poner unas imágenes de televisión o recomendar un par de sitios web. Pero Conrad tiene que hacerlo a través de la literatura. Y nos emociona.

¿Y por qué nos aterroriza Edgar Allan Poe cuando nos

deja leer sus *Narraciones extraordinarias*? Porque retuerce el lenguaje, como Conrad, pero en este caso para provocar en el lector el peor de los pavores.

Un escritor con estilo no fotografía la realidad. La dibuja de otra manera más imaginativa.

Unos cuantos ejercicios de estilo

 Te propongo practicar un ejercicio que yo llamo «Crear atmósferas». Lo hacemos cuando trabajamos la novela. Recordemos que, desde el primer momento, hay que esforzarse en crear una atmósfera, es decir, un marco lingüístico dentro del cual vamos a escribir.

Supongamos el siguiente fragmento:

«Hacia mucho tiempo que no veía a mis padres a pesar de que vivimos en la misma ciudad. Hoy iría a saludarlos. A los dos. Sin embargo, el destino quería ponerme fácil y al llegar al mercado vi en uno de los puestos, precisamente, a mi padre. Estaba comprando flores. La vendedora le entregaba un ramo. Creo que eran rosas. Pagó, se dio la vuelta y, para mi estupor, se las dio a una señora a la que yo jamás había visto. Le dio las flores. A ella. Después, un beso largo y apasionado en la boca».

La historia comienza así. Ahora continúa, pero hazte responsable de un tono desde el primer instante. Opta por uno y sigue todo el relato con él.

Podrías continuarlo:

- En un tono dramático y escandalizado.

- Como una reflexión. ¿Qué le digo a mi padre?, ¿qué hago ahora?
- Escríbele una carta a tu madre contándoselo todo.
- Aprovechas para contar la historia de tus padres.
- Imaginando que él no es él, sino alguien que se le parece mucho.
- Describiendo fríamente los acontecimientos.
- ...

Ahora no nos importa la historia, no debe ser una preocupación cómo decidas continuarla, sino que queremos sentir el tono. Cuando lo termines debemos decidir si has conseguido crear la atmósfera lingüística que pedíamos o no; si las palabras, las frases, todo lo que ahora vas a escribir es coherente con el enfoque que has decidido desde las primeras líneas (dedicaremos la parte final de este libro a reflexionar sobre la importancia de un buen comienzo).

Ahora lo que queremos es ver si existe en tu relato una opción de estilo.

En definitiva: queremos saber si eres Escritor. Con mayúscula. No sólo alguien que escribe una historia con más o menos fortuna.

 Otro ejercicio interesante para practicar el estilo es intentar comenzar el primer capítulo de una novela histórica, escribir sólo su inicio, las primeras líneas, unas cuantas pinceladas con la idea de atrapar al lector. Antes de ponernos propiamente a escribir, sería interesante dedicar un tiempo a hablar acerca del trabajo de algunos autores más o menos célebres del género. Por ejemplo de Umberto Eco, a quien ya antes citamos, en *El nombre de la*

rosa, o Terenci Moix, en *No digas que fue un sueño*. Están tan bien escritas que mientras las leemos, y como ya antes veíamos a la hora de hablar de la verosimilitud, nos las estamos creyendo. ¿Por qué? En parte, porque el «tono» está perfectamente logrado desde las primeras líneas. Hay «verdad» en la manera en la que nos hablan los personajes (por lo general, en el género histórico, casi siempre se recurre a la primera persona); tanta verdad, que es imposible que no sea cierto.

A continuación os ofrezco algunas posibilidades para animaros a encontrar la vuestra:

«Yo fui uno de los pocos de estas tierras que fue con el almirante Cristóbal Colón cuando llegamos al Nuevo Mundo».

(Y ahora, ¿qué pasó?)

«Me habían hablado muchas veces de Cleopatra. Hoy, por fin, estaba ante ella. La verdad, no era tan hermosa como me habían contado.»

(Pero ¿cómo llegué hasta ella?, ¿y por qué?)

Al igual que en el caso del ejercicio anterior decidimos que el resultado es aceptable si el tono, la música, la atmósfera de palabras, el marco lingüístico creado nos parece convincente para ese tipo de relato.

En definitiva, el estilo tiene mucho que ver con aquello que decía Miguel Ángel cuando se le preguntó acerca de cómo había sido capaz de esculpir algo tan bello como la *Piedad* o el *David*.

Su respuesta nos ilumina por completo al respecto de todo lo que llevamos dicho en este libro hasta ahora acerca del estilo literario: esas obras ya estaban dentro de la piedra; yo me limité a sacar todo lo que sobraba.

Y es cierto.

Técnicamente hablando es cierto. Ya estaban allí. Esas dos esculturas ya estaban allí. Esas y todas las posibles esculturas. Sólo había que sacar lo que sobraba. Pero si le salen esas dos, esas dos en concreto (¡y le salen así!) y no otras, es por algo. No salen de la nada. Salen del trabajo del artista. Han brotado gracias a una labor más que paciente. Un ritmo lento. Una cadencia demorada. Precisa. Un pulso firme desde la primera vez que el cincel cae sobre el mármol dispuesto a encontrar la belleza que ya está dentro.

No se puede hacer arte (y la literatura es una de las formas del arte) de otra manera.

En el lenguaje están todos los posibles versos, todas las posibles historias, largas o cortas, épicas o líricas, realistas o fabulosas (ésa era la Biblioteca de Babel de Borges). Pero la feliz combinación de letras, semánticas, signos gráficos, silencios (todo eso que llamaríamos estilo), dará lugar a la literatura.

Recordemos, pues, la respuesta de Miguel Ángel siempre que nos sentemos ante el ordenador o el papel. Tengo todo el material. Ahora me toca esculpir. Y sacar del lenguaje lo mejor, lo preciso, lo que se necesita para hacer literatura. Desechar lo que sobra. Ensamblar bien todas las piezas.

¿Por qué nos subyugan las *Narraciones extraordinarias* de Poe, ya antes citadas?, ¿porque son de miedo?, ¿por sus personajes dobles, ahora claros, ahora oscuros?, ¿por esa mezcla de lo real y lo irreal? Sí, por todo eso, sí. Claro, por supuesto que sí. Mas lo cierto es que hay cien millones de historias escritas sobre ese tipo de cosas y sobre ese tipo de personajes (y no digamos películas). Así que precisemos la pregunta: ¿por qué los relatos de Poe nos subyugan y emocionan y cautivan como no lo consiguen hacer

otros escritores, como no lo consigue, desde luego, la mayoría de las películas sobre temáticas más o menos parecidas? La respuesta ya la imagina todo el mundo: por la manera en que nos cuenta la historia de miedo, o esos personajes, o esos viajes por la irrealidad. Digámoslo otra vez: es por cómo lo dice. No por lo que dice.

Y que el éxito de la narrativa de Poe radica en su estilo es algo que el propio escritor norteamericano sabía de sobra. Por eso, cuando escribía, se ponía como uno de sus principales objetivos asombrar al lector. Sabía que, para lograrlo, sólo contaba con el auxilio de las palabras. Y de su talento. Así pues, recurría, conscientemente, a un estilo rebuscado, llenando sus historias de palabras en otros idiomas, con muchas citas de autores poco conocidos, con frases en latín... Ésa era su opción de estilo.

Y Poe asombra y el lector se siente asombrado.

Volvamos a Conrad y *El corazón de las tinieblas*. Tiene que explicarle al lector dos cosas: que han llegado a África, y que los viajeros se sienten totalmente desvalidos en ese mundo extraño. Como Poe, quiere asombrarnos. O mucho mejor: quiere que notemos el asombro que sienten los viajeros. Y en lugar de decírnoslo, lo hace así:

«Éramos vagabundos en tierra prehistórica, en una tierra que tenía el aspecto de un planeta desconocido».

África, después de semejante descripción, ya no es sin más un continente. Y, desde luego, no es un destino. Pasada por los ojos literarios de Conrad es mucho más. África es la prehistoria. Un planeta desconocido. Y los navegantes, vagabundos. Probablemente así era como se sentían (no olvidemos que Conrad fue marinero; leamos su magnífico *Entre tierra y mar*) y así era como percibían aquel lugar extrañísimo sus (civilizados) ojos occidentales.

Conrad, de esta manera, no nos regala una foto de África. Le bastan un par de pinceladas lingüísticas para retratarla mucho mejor. Algo que, por otra parte, va a estar haciendo de forma continua durante todo el libro. Sobre todo, con su personaje central, Kurtz, quien no es descrito (dicho) prácticamente en ningún momento en toda la novela, sino que Conrad nos va dando pinceladas (Miguel Ángel: cinceladas) a lo largo de cientos de páginas. A través de lo que van contando unos y otros, el personaje de Kurtz (invisible y enigmático) se va haciendo más y más grande y se nos aparece.

Se nos ha mostrado.

Otros ejercicios de estilo

 Hablemos un poco sobre la belleza. Reflexionemos acerca de que cualquier forma del arte es expresión de la belleza. Eso es lo que hacemos, desde luego, en la literatura y, claramente, también, en la música. Digamos que desde aquel instante primigenio en que un anónimo artista prehistórico se animó a pintar sobre la pared de la cueva, intentando hacerlo lo mejor posible, estamos buscando la belleza.

El ejercicio que te planteo pretende obligarte a mostrar el sonido de los colores. Ya sabemos que no suenan. Sí, es cierto. Pero no suenan hasta que el escritor los hace sonar con palabras.

El ejercicio, pues, mezcla literatura, música y pintura. Te pido que escribas sobre los sonidos de los colores.

Tendrás que contar cómo suenan el rojo, rosa, naranja, amarillo, verde, azul, marrón, gris, blanco, negro, violeta...

Mi consejo es que no pienses demasiado. Concéntrate en producir un texto que nos permita, al leerlo, ver el color.

Verás como los escuchamos.

Acabamos de hacer un ejercicio que se concentra en mostrar la música. Pero también podríamos intentar pintar las sombras.

Hablamos de que escribir es saber contar.

Y que contamos con palabras y con signos lingüísticos.

Y con formatos.

Y con todo lo que no escribimos.

Escribir, por lo tanto, muchas veces es, utilizando todo ese material, describir (pero de otra forma).

Hecha esta reflexión, os pido que describáis:

el movimiento,

la luz,

lo que se puede ver de alguien pero no es evidente,

la quietud,

la oscuridad,

...

Un ejercicio quería sonar. Otro, dibujar. Aún hay un tercer ejercicio que ayuda mucho a la hora de concentrarse en la tarea de mostrar.

Titulo este ejercicio «Querer y no poder».

Hablemos de la información, de que cuando escribimos, entre otras cosas, estamos seleccionando la información que queremos darle al lector. De ahí la importancia de no decirlo necesariamente todo, de seleccionar mucho qué decimos y qué dejamos que descubra el lector. A los periodistas se les exige que lo cuenten todo.

Pero el escritor no puede ni debe hacerlo. En el fondo, volvemos al viejo tema del decir y el mostrar.

Se os pide que escribáis un texto sobre el deseo, sobre las ganas, desesperadas, de estar con él o con ella. Pero queda prohibido citar la palabra *deseo* o cualquiera de sus sinónimos. Es decir, vais a tener que describir el deseo pero sin utilizar ni esta palabra en sí ni otras como, por ejemplo, *apetito, gana, afán, anhelo, ansia, avidéz, ilusión, aspiración...* ni ninguno de sus antónimos.

En resumen

- Escribe como si hicieras música. Que sea una delicia escucharse, es decir, leerte.
- El objetivo literario es mostrar, no decir. No hables. Cuenta. No informes. Emociona. Subyuga. Aterroriza si hace falta...
- Toma una opción de estilo. Responsabilízate de un tono narrativo.
- Investiga cómo quieres usar las palabras además de qué palabras quieres usar. Elimina todo lo que sobra. Añade todo lo que sea esencial.
- Atrévete a vulnerar la semántica de las palabras.
- Reinventa la gramática y la lógica lingüística.
- Recuerda que un texto literario es fruto del artificio, pero la arquitectura del texto debe ser invisible. Así, perfecciona tanto tu estilo que dé la impresión de que no lo tienes.
- Lee a los clásicos. Aprende de los maestros. Descubre (y entiende) el misterio de sus obras, por qué atrapan la atención y la admiración de los lectores. Después trabaja con esa ambición y haz brotar una voz llena de autoridad literaria. Pero ya no la de ellos. La tuya.
- Busca excitar la imaginación de tus lectores.
- Demuestra que eres escritor.

*¿Qué tiene la buena literatura?
(La vida y la literatura)*

En los tres capítulos anteriores, de alguna forma hemos intentado hacerte comprender que un buen estilo literario se concentra en la producción de belleza. Decíamos en el primer capítulo que no es lo mismo un texto que un texto bien escrito. Y en el segundo hablábamos de la literatura como la gran mentira. Pero, recordemos, la gran mentira bien contada. Y en el capítulo tercero, y que en su momento definimos como el más importante de este libro, hablábamos de la diferencia entre decir y mostrar, siendo esta última la característica esencial de cualquier forma de escritura que aspire a perdurar y a convertirse en algo más que «un texto».

Ahora nos toca, dando un paso más, interrogarnos acerca de cuál es la característica esencial de la buena literatura. No de la literatura. Sino de la buena literatura, o la gran literatura. ¿Qué es lo que debe tener una buena novela, una buena historia? Ya hemos dejado claro que no basta con que esté escrita y resuelta con más o menos fortuna. Además, tiene que estar bien escrita. Su autor o autora deben ser dueños de una voz llena de autoridad. De música. De estilo literario.

Todo eso ya lo sabemos.

Ahora queremos, insisto, dar un paso más.

Además del lenguaje cuidado; además de una historia interesante que contar (que no tiene por qué ser neces-

riamente interesante a priori; nos toca a nosotros, autores, hacerla interesante); además de personajes atractivos y seductores; además de todo eso... ¿qué debe tener una historia literaria para que sea una gran historia?

Nos atrevemos a responder diciendo que para que de verdad llegue al lector, para que de verdad le marque, para que se le haga la lectura intensa e imprescindible...; para que se consiga todo eso que en el fondo buscamos todos los que escribimos, se necesita, también, que la historia tenga alguna conexión con los grandes asuntos humanos, con los grandes temas que desde los inicios de nuestra especie nos vienen preocupando y que, a fin de cuentas, son los únicos que importan.

La muerte.

El deseo.

El sentido de la vida.

El amor.

El odio.

La soledad.

...

Estoy seguro de que eres capaz de señalar cinco obras que te hayan impactado de verdad a lo largo de tu vida de lector y descubrir que tratan sobre alguno de estos asuntos humanos. Aunque esté protagonizado por robots ultramodernos o por animales, seguro que trata sobre alguno de esos temas citados más arriba u otros por el estilo. ¿No es *Yo, robot* de Asimov una gran reflexión sobre la libertad y el destino humanos, su lugar en el mundo en la era de la ultratecnología?; ¿no es *El libro de la selva* de Rudyard Kipling un ejercicio de investigación acerca del uso de la fábula con animales para darnos lecciones morales?

La literatura, digamos, hace que la vida sea más vida.

La gran literatura es la que nos habla de la vida y de los asuntos humanos.

Porque en principio, cualquier vida tiene vocación de anodina. Las personas reales no son interesantes en general. Pueden serlo para sus amantes, para sus familiares, para sus conocidos. Sin embargo, los personajes literarios son siempre excelentes, deseables, encantadores, incluso los más perversos (recordemos al Kurtz de Conrad). Nos dan envidia sus vidas y nos encantaría vivir sus aventuras. Bucea en tu memoria de lector. ¿A qué personaje literario te gustaría parecerle?, ¿al capitán Ahab persiguiendo a Moby Dick?, ¿Alicia de viaje por el País de las Maravillas?, ¿Robinson-náufrago?, ¿la Matilda de Roald Dahl?, ¿Don Quijote?, ¿Sancho?, ¿Mowgli?, ¿el Bastian de *La historia interminable*?, ¿Cyrano de Bergerac?, ¿Gregor Samsa en plena metamorfosis?, ¿Phileas Fogg?, ¿Harry Potter?, ¿Sherlock Holmes?, ¿el capitán Trueno?, ¿Mary Poppins?, ¿Pippi Langstrump?, ¿Asterix?, ¿Mortadelo?, ¿Filemón?, ¿Superlópez?, ¿el Principito?

Podríamos seguir casi eternamente. Pero la conclusión será siempre la misma: qué vidas, qué historias, qué peripecias. Cuántas vidas y qué bien vividas. Por eso ya no son personajes de la literatura: existen de verdad y eternamente. Y así alguien puede tener un comportamiento quijotesco, o sentirse un robinsón. Sus vidas (literarias) explican las nuestras (biográficas).

Y eso es mérito de un escritor que ha sabido contar la vida a través de esos personajes. Por insignificantes que fuesen.

Ya lo dijo Schopenhauer:

«La tarea del novelista no es narrar grandes acontecimientos, sino hacer interesantes los pequeños».

Es el autor quien los hace interesantes. Ahí radicará nuestro mérito como novelistas.

O Thomas Mann en su fantástico *Ensayos sobre música, teatro y literatura*:

«El misterio de la narración –porque sin duda puede hablarse de un misterio– consiste en hacer interesante lo que, normalmente, debería ser aburrido».

Lo dicho: la vida, en principio, es un lugar aburrido (ocho o más horas a diario en el trabajo haciendo cosas que, por lo general, no le apetece hacer a casi nadie... por eso la gente juega a la Primitiva, a ver si puede librarse del trabajo y ganar una vida). Pasada por el tamiz mágico de la (buena) literatura, se vuelve, en palabras de Mann, interesante.

Como ejemplo perfecto nos valdrían, pongo por caso, los tres libros de Frank McCourt, un escritor que tuvo que esperar casi a jubilarse a fin de encontrar tiempo para escribir. ¿Dónde radica parte del éxito de *Las cenizas de Ángela*, *Lo es*, o la más autobiográfica (para mí, la más interesante de las tres), *El profesor*? La respuesta es obvia: huelen a vida, suenan a vida. Vemos la vida, en las dos novelas, y también en el libro de memorias, digamos, pedagógicas. Transmiten humor, compasión, esperanza, recuerdos, enfermedades, historias de supervivencia, debilidades...

Vida.

Vale la pena leer esta larga cita de Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla*. Nos está hablando de sus primeras tentativas para convertirse en escritor:

«Para empezar, me di cuenta de que mis dos grandes defectos eran los dos más grandes: la torpeza de la escri-

tura y el desconocimiento del corazón humano. Y eso era más que evidente en mi primer cuento, que fue una confusa meditación abstracta, agravada por el abuso de sentimientos inventados.

»Buscando en mi memoria situaciones de la vida real para el segundo, recordé que una de las mujeres más bellas que conocí de niño me dijo que quería estar dentro del gato de una rara hermosura que acariciaba en su regazo. Le pregunté por qué, y me contestó: "Porque es más bello que yo". Entonces tuve un punto de apoyo para el segundo cuento, y un título atractivo: Eva está dentro de su gato».

Ya lo he dicho: esta confesión de García Márquez sobre sus inicios como escritor puede resultarnos muy valiosa. Publica su primer cuento. Y comprende, una vez que lo ve con calma ya editado, que además de estar escrito torpemente, él, como autor, desconoce, todavía, el corazón humano. De acuerdo. Se ha equivocado. Ese cuento no vale, literariamente, nada. Pero tiene memoria. Todo el mundo, como dejó escrito Borges, es una memoria. O como dijo Kafka: soy una memoria que se ha despertado. Y ahí, en la memoria, en su memoria, García Márquez se dispone a buscar situaciones de la vida real. Y aparece esa frase.

Y un relato delicioso.

La escritura ya no es torpe porque, entre otras cosas, el propio autor se lo está creyendo cuando escribe.

El escritor pone lo mejor de sí mismo, como autor (cuida el lenguaje, pretende estilo) y, además, penetra en los sentimientos humanos reales.

En su novela *Laura y Julio*, Juan José Millás nos explica magistralmente el sentimiento de aturdimiento que sienten los dos personajes protagonistas en el momento en el

que se encaminan hacia el hospital después de haber recibido la noticia de que Manuel, su mejor amigo, está en coma a raíz de un accidente. Van muertos de miedo. Callados y muertos de miedo. El autor tiene que explicarnos eso. Un sentimiento bien humano. El miedo. El temor ante la incertidumbre de lo que nos vamos a encontrar al llegar al hospital. Y a través de una metáfora, lo hace perfectamente:

«El matrimonio atravesó la tarde fría y la ciudad indiferente en la moto de Julio, cubiertos ambos con unos trajes especiales que aislaban los cuerpos de la atmósfera exterior, encerradas sus cabezas y sus pensamientos dentro de unos cascos que evocaban la textura y la forma del cráneo de algunos insectos».

El casco ya no es sólo una herramienta para protegernos en caso de un hipotético accidente. En el contexto narrativo en el que estamos, es una protección contra el miedo a lo que me encontraré al llegar al hospital; el casco es una coraza para aislarse de la durísima realidad. Si la frase hubiera sido: «El matrimonio atravesó la ciudad en moto, pero con el casco puesto», desde luego que no tendría ni la mitad del valor que tiene tal y como decidió escribirla Millás.

Por eso la literatura es fascinante.

Porque explica y nos explica.

Como *El corazón de las tinieblas* de Conrad que tanto hemos citado. Es un estudio de las emociones humanas. Más que una novela. No sólo un relato largo sobre la experiencia del protagonista en el Congo. Es, sobre todo, un complejo tratado sobre nuestra forma de sentir. Y sobre la soledad.

Por eso es fascinante.

Cuando escribas, busca encontrar la fascinación del lector. Sé muy ambicioso. No esperes sólo entretenerlo. Lévalo más lejos. Háblale de él.

Dejó escrito Chesterton que un clásico es el libro que contiene un mensaje distinto para cada época, pero que contiene un mensaje para todas ellas. ¿Por qué un libro así sería un clásico?, ¿por qué sería válido para todas las épocas? La respuesta es simple y coincide con todo lo que venimos expresando hasta ahora: porque conecta con el hombre, con su vida, con su alma.

Joseph Conrad habló de sus aspiraciones literarias en el prefacio que escribió para la edición de 1898 a *El negro del narciso*. Su opinión nos sirve para cerrar este apartado:

«El artista [...] apela a nuestra capacidad de deleite y asombro, a los sentidos del misterio que rodean nuestras vidas; a nuestros sentimientos de piedad, y de belleza, y de dolor; al latente sentimiento de camaradería con toda la creación —y a la sutil pero invencible convicción de solidaridad que entrelaza la soledad de innumerables corazones, a la solidaridad en sueños, en alegrías, en pesar, en aspiraciones, en ilusiones, mantiene unida a toda la humanidad—, a los muertos con los vivos y a los vivos con los que aún no han nacido [...], semejante impresión transmitida a través de los sentidos [...], si su noble deseo es llegar al secreto resorte de las respuestas emocionales. El objetivo artístico, cuando se expresa por medio de la palabra escrita, debe aspirar con todas sus fuerzas a la plasticidad de la escultura, al color de la pintura, y a la sugestibilidad mágica de la música, que es el arte de las artes».

En resumen

- La buena literatura es la que cuenta bien. Esfuérzate en producir algo más que textos.
- La buena literatura trata los grandes asuntos humanos.
- Los buenos libros son aquellos en los que notamos la vida.
- Una buena obra literaria no sólo explica, sino que nos explica. Háblale al lector de sí mismo.
- Escribir debe ser siempre un estudio de alguna emoción humana.

*Tejer y destejer.
Penélope también escribía
(Pensar como lectores. La importancia
de la corrección)*

Casi estamos terminando este libro. Y creo que, a estas alturas, habrá quedado más que claro (no es para menos: lo hemos repetido mil veces) que una de las grandes obsesiones de cualquier escritor debe ser la de pulir continuamente su estilo para poder encontrar su propia voz. O lo que es lo mismo: trabajar duro con la palabra para llegar a la efectividad literaria. Por ahí empezamos el libro. Ahora nos toca detallar y profundizar en una última idea: la reescritura es la verdadera escritura. Un relato, una novela, cualquier producto literario está realmente terminado cuando está corregido.

Pero ¿corregido para qué?

Corregido como para publicar.

Un texto está de verdad escrito cuando está reescrito.

Por eso es fundamental pensar como lectores.

Nos toca, ahora, hablar sobre la necesidad de aprender a tomar decisiones como si fuéramos lectores de ese texto que estamos escribiendo. Éste es un ejercicio difícil pues, por extraño que parezca, quien resulta más incapaz que cualquier otro para evaluar un texto normalmente es el propio autor. Pero hay que esforzarse. Y para ello debo hacerme una serie de preguntas esenciales: ¿se me entien-

de?, ¿alguien que no supiera nada de mí entendería mi poema o he resultado demasiado oscuro?, ¿qué me sobra?, ¿qué me falta por escribir?, ¿está claro mi argumento?

Respondo a estas preguntas tomando decisiones.

1. Tengo la necesidad de decidir el «tempo» literario. ¿Voy a escribir la historia partiendo de una crisis? (el protagonista, al llegar a la casa que piensa alquilar, en lugar de a su futuro casero se encuentra un león que habla), ¿optaré por el desarrollo sostenido, gradual, paso a paso de la historia? (planteamiento, nudo, desenlace...).
2. Tengo que esforzarme por encontrar el foco adecuado para narrar. Es decir, tengo que encontrar al narrador.
3. Tengo que decidir el tema.

Tengo, en efecto, que responder a estas tres cuestiones antes de sentarme a enlazar unas palabras con otras. Pero, sobre todo, debo tener siempre muy presente algunos detalles esenciales:

1. Debo escribir lento. Debo escribir inseguro. Sólo así encontraré las palabras exactas para que mi texto resulte fluido y mi narración segura.
2. Debo buscar el éxito. He de sentarme a desarrollar mi historia con la ambición de estar escribiendo la mejor obra posible (un clásico). No vale escribir una historia sin más. Tiene que estar a la altura, en primer lugar, de mí mismo, y en segundo lugar, de una comunidad ideal de lectores (de un imaginario lector muy exigente y competente desde el punto de vista literario).

3. Debo empezar muy bien y terminar... mejor (dedicaremos la última parte de este libro al arte de empezar y de terminar las historias).
4. Debo trabajar conscientemente la documentación. Tiene que notarse que sé de lo que estoy hablando (aunque esté hablando de androides o de ovejas eléctricas... que todavía no existen).
5. Debo, en definitiva, cuidar todos los detalles. Los grandes (diseño de personajes, ambientes...) y los pequeños (esa coma absurda, ese paréntesis innecesario, esa voz irreal...).

Tres preguntas y cinco decisiones.

Por ahí comienza todo.

En el fondo, esas son las preguntas que me hago y los objetivos que me pongo cuando corrijo, cuando vuelvo a escribir y vuelvo a escribir y vuelvo a escribir hasta que me siento satisfecho con el producto final... por el momento.

La figura (literaria) de Penélope, puede servirnos perfectamente para enmarcar todo lo que queremos plantear ahora sobre la necesidad de corregir pensando como lectores. De alguna manera, Penélope, paciente, tejiendo y destejiendo eternamente, ha estado muy presente en todo este libro. El mensaje de Penélope es muy claro: hay que tener paciencia. Ella esperó veinte años a Ulises. Para escribir como queremos escribir, para encontrar nuestro propio estilo, nuestra propia voz llena de autoridad, es obvio, no hay que esperar tanto (aunque hay quien, como Marguerite Yourcenar, confiese no haber encontrado su voz hasta los cuarenta años; Alberto Méndez, a los sesenta y dos años, escribió su única obra, maravillosa, *Los girasoles ciegos...* Paciencia...).

Quizá sea interesante escuchar, en primer lugar, lo que Kafka tiene que decirnos acerca del asunto de la corrección.

En una carta a su amigo y editor Max Brod, enviada el 17 de diciembre de 1910, escribe:

«No puedo escribir; no he podido producir ni una sola línea que reconozca como mía, pero por el contrario he borrado todo cuanto he escrito después de París, que no era mucho. Mi cuerpo entero me advierte ante cada palabra; cada palabra, antes de que permita que yo la escriba, mira primero a su alrededor».

Resulta muy interesante esta confesión de Kafka. No ha escrito. Pero ha concentrado toda su energía, por el contrario, en otra forma de escritura: destruir todo lo que no reconoce como suyo. Y después del qué, la reflexión sobre el cómo (en lo que aquí, libro sobre el estilo, más hemos insistido): cada palabra, antes de que permita que yo la escriba, mira primero a su alrededor.

Quizá por eso *La metamorfosis* o *El proceso* o algunos de los relatos sobre animales de Kafka nos dan siempre la impresión de que no les sobra, ni les falta, ni una sola de esas precisas palabras con que fueron escritas.

En la misma carta, Kafka insiste:

«El hecho de que haya quitado y tachado tantas cosas, casi todo cuanto había escrito durante este año, también me obstaculiza bastante para escribir. Es toda una montaña, cinco veces más de lo que había escrito en total, y ya su propia masa atrae cuanto escribo, sacándomelo bajo la pluma».

Antes hablábamos de la necesidad de escribir inseguros para tener la certeza (la seguridad) de que vamos por el buen camino. Kafka lo expresa muy bien. Se siente obstaculizado para escribir en el sentido de que ha tachado

y quitado casi todo lo escrito en un año, una montaña cinco veces más grande que todo lo escrito. Mas fijémosnos en cómo termina la cita: es todo ese material corregido quien tira de su pluma.

Kafka no frivolisaba con esta exigencia. En uno de los cuadernos en los que iba reflejando sus impresiones sobre lo que escribía (ya hemos hablado de la importancia de llevar uno siempre encima), anota (8 de diciembre de 1914):

«He tenido que admitir de nuevo que todo lo escrito de forma fragmentaria y no en su mayoría (o incluso en su totalidad) durante la noche, es de baja calidad, y que estoy condenado a esta baja calidad por mis condiciones de vida».

Como sabemos, se equivocaba. Estaba produciendo una literatura excelente, aunque él no lo veía (recordemos que dio orden, en su lecho de muerte, de quemar algo tan sublime como *El proceso*). Pero que él estuviese tan concentrado en *la valía* de lo que escribía es lo que le permitía, precisamente, progresar como escritor.

Escribe siempre inseguro, convencido —como Kafka— de que no lo has corregido lo suficiente, preocupado por si todavía es mejorable.

El 26 de marzo de 1912, siguiendo con lo mismo, escribió Kafka:

«No debo sobrevalorar lo que he escrito: con ello sólo hago inalcanzable lo que quiero escribir».

Todos los grandes escritores de la historia de la literatura, todos los grandes nombres que admiramos y que lee-

mos y cuyo talento envidiamos, todos ellos, con su estilo clarísimo e identificable e inimitable, todos, han reconocido siempre, en un momento u otro de sus vidas, que esa escritura que a nosotros nos parece fluida, natural, espontánea, en realidad es fruto de un continuo y obsesivo ejercicio de corrección sobrecorrección y sobrecorrección.

Un ejemplo clarísimo es Borges. ¿Puede haber escritor con un estilo más claro que Borges? Sin embargo, él entendía su obra literaria como un ejercicio continuo de reescritura. Hasta tal extremo llevó su idea de que escribir era volver a escribir, que cuando se vio en la tesitura de publicar su *Obra Completa* decidió dejar fuera una serie de libros que, a su juicio, no lo merecían.

Repensar lo escrito. Detectar vicios. Eliminarlos.

Escuchemos de nuevo a García Márquez:

«La práctica terminó por convencerme de que los adverbios de modo terminados en *mente* son un vicio empobrecedor. Así que empecé a castigarlos donde me salían al paso, y cada vez me convencía más de que aquella obsesión me obligaba a encontrar formas más ricas y expresivas. Hace mucho tiempo que en mis libros no hay ninguno, salvo en alguna cita textual».

El colombiano se ha convertido, por lo tanto, en su más importante y principal corrector de estilo. Elimina todos los adverbios terminados en *mente*, pero no porque le gusten (evidente-mente) o porque no le parezcan válidos (clara-mente). Los elimina porque son un vicio. Casi diríamos, un vicio de estilo. Al tomar la decisión de eliminarlos, se está obligando a buscar expresiones más ricas e interesantes.

Detectar y eliminar vicios es una manera de mejorar tu estilo literario. ¿Qué muletillas repites?, ¿hay muchas frases hechas en tu escritura?, ¿no será esa frase un poco ripio?

Insisto: reflexionar sobre todo esto nos vuelve «inseguros». Y ya no sabemos si sabemos o no escribir. Eso está bien. Eso está muy bien. Aunque tengamos ya un montón de «libros» terminados.

Por eso volvamos a Verne.

No se puede entender la obra del francés sin la figura de su editor, Jules Hetzel. Verne le había enviado un primer libro. El editor accede a recibirlo. Y le regala una impresión que va a ser definitiva, para él como escritor, pero también para toda la historia de la literatura:

«Joven, esto está muy bien, pero tiene que rehacerlo. Dele unidad a estos episodios y hágame una auténtica novela de aventuras, que se la compro seguro; tráigamela cuanto antes. Y me escribirá más, porque tiene usted talento».

El libro ya estaba escrito.

Pero había que rehacerlo.

Usted tiene talento.

Pero tiene que escribir de otra forma.

El resto ya lo conocemos.

Ian Gibson, el más importante biógrafo de Antonio Machado, respondía así a una pregunta acerca del método de trabajo del poeta soriano:

«Ves que hay once borradores de un poema y éste, a fuerza del trabajo sobre el papel, va emergiendo como una mariposa lo hace de la crisálida. Las tachaduras, los

distintos inicios, o la reflexión sobre lo que ha hecho. Es un proceso muy complicado y difícil. Claro, yo creía que los poemas llegan y que no hay más que escribirlos. Pero, aquí, te das cuenta de que se trata de un proceso parecido al del buscador de oro a orillas del río. No hay inspiración».

Dejando ahora a un lado el debate (diremos algo más adelante) acerca de si hay o no inspiración, lo que resulta claro al leer esto sobre Machado es que, el hecho de que haya tantos borradores previos a la escritura del poema (¡hasta once!), es la demostración de que éste no sale de un tirón, sino que «va emergiendo como una mariposa lo hace de la crisálida». Ya está ahí, pero tiene que ir saliendo. Y no sale a la fuerza. En todo caso lo hace por la fuerza de la corrección repetida. Por eso es afortunada la imagen del buscador de oro. Hay que meterse muchas veces en el río, hay que remover mucha arena, hay que filtrar grandes cantidades para que al final emerja, aunque sea minúscula, una pepita (un verso) de oro.

Eso lo sabía Machado y lo sabía, por ejemplo, otro excepcional poeta como fue Robert Graves, quien trabajaba más o menos de la misma forma: continuos borradores hasta que se sentía feliz con la versión final.

Esa búsqueda, incesante, que al comienzo de este libro llamábamos «investigación verbal», hará que encontremos nuestro propio estilo claro, diáfano, nuestra propia y singular manera de contar, y eso redundará en beneficio de nuestros lectores, que serán capaces de llegar a donde nosotros queríamos llevarlos.

Como decía Jean Genet, el autor está obligado a hacerse entender por el lector. En eso consiste la cortesía del autor hacia el lector. Por eso siempre recomiendo, al

terminar una obra (en especial si hablamos de una novela, que seguro que nos ha tenido meses, o incluso años, dentro de ella), que la guardemos en un cajón para «descansar» de su contenido y personajes, y así distanciarnos, para, pasado un cierto tiempo, ser capaces de volver a ella, armados con un bolígrafo rojo, dispuestos a corregirla una vez más.

Utiliza un estilo claro. Asegúrate de que se te entiende. Sé cortés con el lector. Para la última corrección —aunque siempre puede haber otra más— piensa como un lector, como si ese texto no fuera tuyo, como si jamás lo hubieras tenido delante.

Y así, la inseguridad de la que antes hablábamos, se vuelve, precisamente, seguridad. El texto que llevarás a la editorial, o que presentarás a un premio, no será un texto, como decía Calvino, «despistado». Él decía que, frente a ese tipo de textos, se le disparaba una especie de hipersensibilidad o alergia, una forma de disgusto intolerable.

Para evitarlo, pulamos.

Esa maestra de la intriga que es Patricia Highsmith, escribió, precisamente, un capítulo titulado «Pulir con provecho» en su más que recomendable *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*.

Su mensaje no puede ser más claro:

«Cuando termino de leer el primer borrador de un manuscrito puede que tenga una lista de cinco cosas que deben corregirse —una torpeza de estilo, una parte demasiado corta, una falta de énfasis en determinado lugar— y una lista mental de cosas como “aburridísimo cuando va

a visitar a su anciana tía". Doy por sentado que ser aburrido en una parte del libro es una falta tan grave que no se me olvidará. A menos que me sienta emocionalmente agotada por ese día —y leer los propios manuscritos puede surtir ese efecto—, tengo que encararme ante todo con el problema más grande. Una vez resuelto éste, empiezo a sentirme mejor. No obstante, a veces se tardan días en resolver los problemas grandes, especialmente si hay que buscar una idea nueva».

Highsmith, como Machado, le da una gran importancia al borrador, pero también nos deja claro que parte (quizá la más importante) de la tarea del escritor es el trabajo de pulido (el filtro del buscador de oro del que antes hablábamos) para eliminar, como ella misma dice, «torpezas de estilo», o que el texto resulte especialmente aburrido («una falta grave»). Y que el trabajo es lento. A veces se tardan días en resolver algunos de los problemas de un texto. Por lo tanto, no te impacientes. El ejercicio de corrección debe repetirse todas las veces que sea preciso y durante todo el tiempo que sea necesario. Te lo debes a ti mismo, que eres ambicioso a la hora de escribir, y se lo debes al lector, que quieres que te entienda y que disfrute con el resultado de tu trabajo.

Esta parte del ejercicio literario (para mí, la más gozosa) para muchos es lo peor de todo. Queremos ver nuestro texto terminado ya y que nos insistan tanto y tanto en que todavía es mejorable, puede llegar, incluso, a exasperarnos.

Pero la recompensa, las pepitas de oro, bien merecen tanto esfuerzo.

Calvino no habló de pepitas de oro. Pero la imagen no es menos poderosa: la Tierra Prometida.

«Trato de hablar lo menos posible, y prefiero escribir porque puedo corregir cada frase cuantas veces sea necesario para llegar no a quedar satisfecho de mis palabras, sino por lo menos a eliminar las razones de insatisfacción de las que puedo darme cuenta. La literatura, la que responde a estas exigencias, es la Tierra Prometida donde el lenguaje se convierte en lo que realmente debería ser.»

Fijémonos que Calvino no nos habla de una corrección global, sino de corregir cada frase cuantas veces sea necesario. El camino hacia la Tierra Prometida, por lo tanto, es largo porque hay que ir (corrigiendo) frase a frase. Pero se llega. Con esfuerzo pero se llega.

Es cuestión de tiempo.

De dedicarle (mucho) tiempo.

De ser tenaces.

Ya lo dijo Verne: para escribir sólo se necesita tiempo, paciencia y tenacidad.

Nunca olvides la fórmula de Verne.

Buena escritura = Tiempo + Paciencia + Tenacidad

Lo hemos dicho: el escritor es, sobre todo, corrector.

El genial Augusto Monterroso lo tenía más que claro. En el libro de recuerdos de Claribel Alegría que antes citamos, al hablar de él (de Tito para los amigos) nos dice:

«Tito buscaba siempre la palabra justa, era un perfeccionista, un verdadero orfebre.

»—Yo no escribo —decía—, sólo corrijo.

»Otra vez declaró:

»—Uno es dos: el escritor que escribe, que puede ser malo, y el escritor que corrige (que debe ser bueno)».

Augusto Monterroso, bien en sus relatos de siete palabras y una coma con el que bromeábamos al comienzo de este libro, bien en sus demás textos, se esfuerza por buscar la palabra justa, porque es un perfeccionista, un orfebre literario. Y se convierte en dos: el que escribe y el que corrige. Y que quede claro —Monterroso *dixit*—: el que tiene que ser realmente buen escritor es el que corrige. No el que escribe.

Terminemos este apartado con una confesión de Marguerite Yourcenar en el *Cuaderno de notas* que antes citamos:

«Esforzarse en lo mejor. Volver a escribir. Retocar, siquiera imperceptiblemente, alguna corrección. Es a mí mismo a quien corrijo —decía Yeats— al retocar mis obras».

Esfuerzo para llegar a lo mejor. Escribir y retocar. Corregir. En definitiva, todo un ejercicio de paciencia. Como la que, en su día, demostró uno de los mejores escritores de ciencia ficción de todos los tiempos, Philip K. Dick, quien utilizó ¡ocho mil folios! para terminar su obra *Exégesis*.

Escuchemos, otra vez, a Truman Capote, que nos dice que cuando salió su primera novela (alrededor de los veinte años), la crítica comentó que era sorprendente que alguien tan joven pudiera escribir tan bien:

«¿Sorprendente? ¡Sólo había estado escribiendo día tras día durante catorce años!».

O a Saramago:

«Apenas termino una página la imprimo. Ya corregí mucho en la pantalla, volveré a corregir en el papel».

Borges. García Márquez. Machado. Highsmith. Calvino.
Monterroso. Yourcenar. Capote. Saramago.

Todos nos repiten lo mismo. Corregid, corregid y
corregid.

Por algo lo dirán.

En resumen

- Sólo encontrarás tu estilo literario si pules constantemente tus textos.
- La reescritura es la verdadera escritura. Y hay que corregir TODAS las frases.
- Antes de dar por «cerrado» un texto debes preguntarte si cualquier lector que no supiese nada de ti ni de tu texto lo entendería. Hay que pensar como lectores.
- La paciencia es la madre de la calidad literaria.
- Tachar es otra forma de escribir. Rechazar lo que no vale es una forma de avanzar.
- Sé responsable frente a todas las palabras que escribas.
- Si todos los grandes maestros se han mostrado inseguros sobre lo que hacían, tú no debes ser menos. La inseguridad es buena.
- Sé tu mejor corrector de estilo: busca cada vez formas más ricas y expresivas. Sé consciente de tus vicios literarios y elimínalos.
- La inspiración no es tan importante como la transpiración.

***Lo que bien empieza bien acaba
(Sobre el arte de empezar y de terminar)***

Llevamos muchas páginas hablando acerca del estilo literario. Y ya han quedado claras muchas cosas.

Ahora vamos a centrarnos en dos aspectos fundamentales que jamás hay que perder de vista y que hemos decidido llamar el arte de empezar y el arte de terminar. Porque es un arte. Es decir, una habilidad, un hábito. Algo que se entrena.

Por lo tanto, algo que exige tiempo.

Seguro que todo el mundo estará de acuerdo conmigo en que una de las cosas que más nos importunan como lectores es descubrir, mientras estamos leyendo un libro, que no nos está gustando, que su lectura no es una fuente de placer, que no nos creemos sus personajes, que las tramas nos parecen absurdas. Quizá cuando somos jóvenes, nos obligamos a leer hasta el final cada libro que compramos. Pero con el paso de los años tendemos, con rabia, a dejar la lectura si no nos atrapa desde las primeras páginas y a marcharnos a la librería a por otro a ver si hay mejor fortuna con el siguiente libro.

(De paso, maldecimos los euros tirados.)

Sí. Todos conocemos esa sensación.

Pero también sabemos de otra (que nos redime rápidamente de la anterior) que es esa que consiste en coger un libro, empezar a leer y caer cautivados dentro de su prosa prodigiosa, en medio de una red de palabras sabro-

sas que nos hacen envidiar (si somos escritores), y admirar (como lectores) a quien las escribió. Cuando tal cosa se produce (y por fortuna se produce muchas veces), nos alegramos sobremanera de ser lectores, de participar de este vicio supremo y delicioso que es el vicio de leer. Caemos secuestrados dentro del libro. No podemos salir. Ni queremos. ¿Cuántas veces has dicho que es una pena que ese libro se termine? Por eso a los buenos lectores no les preocupa el número de páginas de una obra muy voluminosa.

Porque nadie se cansa del placer..

En esas circunstancias, lo que nos ha enganchado (el verbo cae aquí más que bien: los lectores somos adictos) es, ya lo sabemos, el estilo literario empleado por el escritor. Y lo notamos desde el primer párrafo.

Por eso es tan importante el arte de empezar.

Los clásicos lo tenían clarísimo. Y por eso empezaban invocando a las musas, es decir, a las diosas de las artes, incluidas, por supuesto, la música y la literatura. Para que el escritor fuese afortunado en la elección de las palabras, en la manera de contar/cantar.

Un buen comienzo nos pone en, digamos, buena disposición literaria. ¿Por qué si no tantos cuentos comienzan con el archifamoso *Había una vez*? Ese comienzo (y es bien simple: son tres palabras) ya nos pone en situación de escuchar con ganas. Por eso a los grandes escritores les preocupa, y mucho, el primer párrafo de sus novelas. Algunos no siguen adelante hasta que se encuentran totalmente satisfechos de ese comienzo. Otros lo dejan para después, cuando la novela está prácticamente terminada. Entonces buscan un comienzo arrollador, que atrape al lector desde las primeras páginas.

Para secuestrarlo.

Así lo confiesa Truman Capote cuando nos habla del proceso de escritura de su obra *Plegarias atendidas*:

«En 1972 empecé a trabajar en ese libro escribiendo en primer lugar el último capítulo (siempre es bueno saber adónde va uno). Después, escribí el primer capítulo».

Y vale la pena reflexionar sobre esta larga confesión de Saramago:

«Continúo trabajando en el *Ensayo sobre la ceguera*. Tras un principio dubitativo, sin norte ni estilo, en busca de las palabras como el peor de los aprendices, las cosas parecen querer mejorar. Como sucedió con todas mis novelas anteriores, cada vez que me enfrento con ésta, tengo que volver a la primera línea, releo y enmiendo, enmiendo y releo, con una exigencia intratable que se modera en la continuación. Por eso el primer capítulo de un libro es siempre aquel que me ocupa más tiempo. Mientras esas pocas páginas iniciales no me satisfacen, soy incapaz de continuar. Tomo como una buena señal la repetición de esa obsesión. Ah, si las personas supieran el trabajo que me dio la página de apertura del *Ricardo Reis*, el primer párrafo de *Memorial...*».

Interesantes palabras las de Saramago: principio dubitativo, sin norte ni estilo, en busca de las palabras como el peor de los aprendices (fijémonos: el maestro, inseguro).

En conclusión: hay que trabajar con mucha insistencia para que ese estilo inicial aparezca.

Dedícale mucho tiempo a tu primer párrafo. Si no captas su atención desde el comienzo, el lector no te seguirá. Secuéstralo.

Técnicas hay muchas, y a lo largo de la historia de la literatura se han utilizado una gran cantidad de ellas. No las diremos todas. Sólo algunas para que comprendas la necesidad de trabajar con intensidad ese comienzo de tus trabajos.

**Empieza el día con energía.
Y algo calentito antes de dormir**

Una de las más socorridas, y que suele dar gran resultado, es comenzar desde el despertar o el adormecer.

Nace el día. Aparece una nueva realidad con la luz. Llega el nuevo día y, con él, lo inesperado.

El ejemplo clásico es el inicio de *La metamorfosis* de Franz Kafka:

«Una mañana, al despertar de sueños intranquilos, Gregor Samsa se encontró en su cama convertido en un monstruoso bicho. Estaba boca arriba, sobre la dura coraza de su caparazón, y, si levantaba un poco la cabeza, podía ver su abovedado vientre, marrón y dividido por surcos arqueados; sobre éste, la colcha apenas podía sostenerse y estaba a punto de deslizarse hasta el suelo. Sus muchas patas, patéticas en comparación con lo que habían sido sus piernas, se agitaban con impotencia ante sus ojos».

El libro comienza así. Una mañana... Y ya Gregor Samsa es un monstruo, ya tiene caparazón, ya está lleno de patas horribles. Intuimos (suponemos, no podría ser de otra manera) que durante la noche ha sucedido algo. Qué ha sucedido, no lo sabemos. Pero lo importante es que tampoco nos importa para disfrutar de la novela como se

merece. El comienzo es tan arrollador, tan fantástico, tan magnífico, que nos da igual cómo ha llegado Gregor Samsa a semejante situación. Ahora lo que queremos es seguir leyendo para saber qué es lo que le pasa. Kafka nos atrapa desde las primeras frases. Estamos secuestrados.

El caso inverso es el de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. El escritor no recurre, para su comienzo alucinante, a la llegada de la vigilia sino, justamente, a su inversa, es decir, a la caída en el sueño como puerta de entrada en otro mundo.

Puedo prometer y prometo. La importancia del placer estético

Siempre es efectivo el comienzo bello, con serias aspiraciones estéticas (para lograr el éxito del secuestro del que hablábamos hace un rato). Por ahí empezábamos este libro, cuando poníamos tanto énfasis en que no sólo había que escribir, sino que, además, había que hacerlo bien.

Hay una frase que es sagrada, creo, a la hora de empezar a escribir sobre cualquier cosa: «el inicio del relato debe ser siempre una promesa». Lee mi libro. Te prometo que te va a gustar. ¿Has leído el primer párrafo? Interesante, ¿no? Pues las doscientas páginas siguientes lo mejoran. Sigue leyendo. Sigue.

El comienzo debe ser una promesa, un anticipo, un velo, un pórtico. En cualquier caso, un contrato con el lector. Un contrato en el que sobre todo a ti te toca cumplir.

Veamos algunos ejemplos claros.

Sin duda reconoces este comienzo:

«Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo».

Por supuesto: *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Ese fragmento es un texto canónico por muchos motivos. Pero para mí, por su belleza, por su profunda carga evocadora. Por su estilo. Claro como una gota de agua. Imaginativo a más no poder. Por la cantidad de cosas que me deja ver.

El comienzo: «muchos años después». ¿Después de qué? Qué más da. La sensación de que se nos va a contar una historia maravillosa se consigue con esa referencia a un pasado del que no sabemos nada. «Frente al pelotón de fusilamiento»: qué habrá hecho el coronel Aureliano Buendía, por qué está ahí, frente a ese grupo de hombres armados con un fusil esperando la orden de fuego. Y el recuerdo: «aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». Que fantástico. A conocer el hielo. No las montañas, o el mar, o las tumbas de sus antepasados. El hielo. El lugar: Macondo. No está en ningún mapa. No existe. Es la Tierra Media. Es el País de las Maravillas. Es Lilliput. El Planeta del Principito. Macondo: una aldea a la orilla de un río. Un lugar tan intemporal, incluso pretemporal, que las cosas hay que nombrarlas con el dedo porque todavía no han sido bautizadas.

A eso me refiero.

A eso hay que aspirar.

No necesariamente a la grandiosidad estilística de ese comienzo.

Eso sólo lo consiguen los genios.

Pero sí a esa belleza evocadora.

Éste es un asunto crucial.

Por eso, a los escritores nos cuesta tanto arrancar.

Poner el coche en marcha es lo más difícil de todo.

Pero cuando algo así se consigue, caemos rendidos.

Escuchemos, otra vez, la opinión de Claribel Alegría sobre ese prodigio del estilo que es *Rayuela* de Julio Cortázar:

«Ya en sus párrafos iniciales *Rayuela* nos atrapa. Su poesía, su nostalgia que muerde desde las primeras líneas, el azar, las casualidades que no son casualidades, el elemento lúdico y chaplinesco, todo eso está allí, todos eso que nos hechiza a través del viaje, está vivo en las primeras páginas».

Sé un escritor pluridimensional.

Enunciación *versus* figuración

En relación con lo anteriormente comentado, conviene que pongamos el acento sobre un asunto relacionado con el lenguaje (y de eso se nutre la literatura: de palabras) que quizá por tan conocido solemos obviar.

Me refiero a que el lenguaje es pluridimensional, es decir, que sirve para muchas cosas. O sea, que tiene muchos planos.

El más obvio es el plano enunciativo. Es el que utiliza-

mos casi todo el tiempo durante casi todo el día. Cuando digo, por ejemplo, «me duele la cabeza». Me ha entendido todo el mundo. Imposible que mi mensaje no se haya recibido en su total claridad. El nivel enunciativo del lenguaje es el que me permite comunicarme para las cosas prácticas.

Pero la literatura, al menos sobre el papel, no es una cosa práctica. La literatura, ya lo hemos dicho mil veces, es producción de belleza, es goce estético. Y para ello hay que olvidarse del plano enunciativo del lenguaje. Porque si yo digo que me duele la cabeza, como ya hemos dicho, pues nada, lo siento mucho, pero está clarísimo, es que me duele, comprendedme. Ibuprofeno al canto. Pero si digo que «tengo una manada de elefantes aquí dentro», entonces, ya he saltado de plano, ya no estoy instalado en el plano enunciativo del lenguaje, sino en otro registro, el figurado, que permite que el lenguaje, ese mismo lenguaje que utilizo a diario para poder comunicarme de una forma, como decía, práctica, se vuelva literario. He utilizado una figura. He experimentado con una de las múltiples dimensiones del lenguaje. Quien me lee se figura ya no sólo que me duele la cabeza, sino que además tal dolor es en verdad atroz. Violento como una manada de elefantes corriendo por dentro de mi cabeza.

Por lo tanto, es importante que desde las primeras líneas llamemos a las palabras no por su nombre, sino que es preferible invocarlas desde un parámetro literario, es decir, figurativo. Esa llamada literaria, ese enfrentarme a los vocablos de todos los días pero desde el enfoque estético, me llevará a entablar conexiones desconocidas entre las palabras, exagerando algunos de sus significados, incluso creando nuevos significados y sentidos mucho más interesantes.

Por lo tanto, desde el comienzo de tu escrito, ten muy presente que el lenguaje debe ser vulnerado para llevarlo más lejos. Si eres afortunado en ese viaje, tu lector estará, una vez más, secuestrado.

**Vamos al grano. Te vendo un personaje.
O una apisonadora (o sí que es cierto que la primera
impresión es la que cuenta)**

Otra técnica muy usada a lo largo de la historia de la literatura, pero que sigue siendo muy válida por su efectividad, es el comienzo directo, sin rodeos, presentando desde las primeras líneas un personaje absolutamente fuerte, arrebatador, un personaje-apisonadora que llame mucho la atención del lector, que le seduzca nada más conocer cuatro o cinco detalles de su carácter.

Veremos dos ejemplos. Por una parte echaremos mano de todo un clásico de la literatura, y, por otra, de un autor absolutamente contemporáneo. El objetivo es que veas que, a pesar de la mucha distancia que hay en años entre un escrito y otro, la técnica escogida por los autores es exactamente la misma.

De todos es conocido el arranque de la maravillosa *Moby Dick* (1851) de Herman Melville:

«Llamadme Ismael. Hace unos años —no importa cuánto hace exactamente—, teniendo poco o ningún dinero en el bolsillo, y nada en particular que me interesara en la tierra, pensé que me iría a navegar un poco por ahí, para ver la parte acuática del mundo...».

Fijémonos en la fuerza expresiva de esas dos primeras palabras. «Llamadme Ismael». Es algo así como, ojo, soy

Ismael, así debéis llamarme, no de otra manera, y la historia que voy a contar no va a dejaros indiferentes porque es la historia de Ismael. Sólo dos palabras. Pero una elección afortunada. Por algo ese «Llamadme Ismael» se propone siempre en tantos y tantos manuales como ejemplo de comienzo canónicamente perfecto.

En 2007, es decir, ciento cincuenta y seis años después de que Melville iniciase de la forma que ya conocemos la maravillosa aventura de la ballena blanca y el capitán Ahab, un extrañísimo autor (y tanto que lo es: firma con seudónimo y nadie sabe quién es en realidad) conocido como Torsten Krol publica una crítica, satírica y mordaz novela sobre la paranoia antiterrorista estadounidense. La titula *Callisto*. Leamos sus primeras líneas:

«Me llamo Odell Deefus. No soy de raza negra, como podríais pensar por mi nombre, sino blanca. Si me vierais, probablemente luego no me recordaríais por mi rostro, que no es de los que dejan huella, sino más bien por mi altura. Mido casi dos metros, y eso es lo que atrae de mí a las mujeres, dado que lo mío no es el palique; así que lo habitual es que se vayan antes de empezar. Hay que tener labia para llegar a algo».

Ahí tenemos parte del primer párrafo. «Llamadme Ismael». «Me llamo Odell Deefus». Ahora vamos a contar nuestras vidas. Todos atentos, por favor, que comienzan a circular las apisonadoras.

¿Por dónde empezar? Por supuesto por el principio

Muy relacionado con lo que acabamos de comentar (la presentación de un personaje-apisonadora fuerte, seduc-

tor desde las primeras líneas) son ese tipo de historias que escogen como técnica para el comienzo, en esa búsqueda consciente o inconsciente por parte del autor de seducir al lector y que se quede hasta el final, y aunque suene de Perogrullo, de comenzar desde el comienzo, desde el principio, desde la «a» para llegar a la «z».

El lector abre el libro y por la manera en la que empieza sabe que le van a contar toda la historia desde el comienzo sin dejarse nada atrás.

Por eso el inicio de *David Copperfield* de Charles Dickens está considerado un inicio magistral:

«Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otro cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas. Para empezar mi historia desde el principio, diré que nací (según me han dicho y yo lo creo) un viernes a las doce en punto de la noche. Y, cosa curiosa, el reloj empezó a sonar y yo a gritar simultáneamente.

»Teniendo en cuenta el día y la hora del nacimiento...».

La técnica es muy clara. Me llamo David Copperfield y usted ha comprado este libro con la idea de saberlo todo sobre mi vida. Se lo voy a contar. Y voy a hacerlo desde el principio. Tanto, que para que me entiendan tengo que remontarme a la hora precisa (las doce en punto de la noche) de un día preciso (un viernes).

Ahora, siga leyendo.

Unas palabras (finales) sobre el final

Dicen que lo más importante de un vino no es cómo sabe, sino cómo sabe al cabo de un rato, es decir, que lo

esencial a la hora de apreciar un vino (que no es lo mismo que beber) es lo que los aficionados a la enología llaman el retrogusto.

De alguna forma podríamos decir que con las buenas obras literarias ocurre lo mismo. Lo que sentimos durante la lectura, sin lugar a dudas, es importante (si estamos o no secuestrados: el estilo arrollador que nos seduce), pero también lo es saber cómo nos quedamos cinco minutos más tarde, cuando cerramos el libro, normalmente, para siempre. ¿Ha valido la pena entregar tanto tiempo a esta obra?

Los que somos lectores hemos leído cientos, o miles de libros a lo largo de nuestra vida. Y pensamos seguir haciéndolo. Ya lo hemos dicho: el placer no nos cansa. Sin embargo, si nos preguntan sobre qué obras de todas las que hemos leído en tantos años consideramos que merecen ser calificadas como «esenciales», no nos salen, desde luego, todas las que han pasado por nuestras manos y nuestros ojos. Ojalá fuese así. Pero no suele ser así.

A poco que investiguemos en nuestra memoria nos daremos cuenta de que parte de los motivos por los que recordamos tal o cual obra es por cómo acababan, por esos párrafos finales, por su intensidad, por el clímax narrativo al que se llevó la historia, por el desenlace, que nos tuvo en vilo, y que ahora, una vez leído el libro, no nos decepciona.

Un trabajo delicado.

De ahí la importancia de la albañilería fina.

Julio Cortázar decía que cuando escribimos un relato tenemos que intentar que el lector no sea el mismo después de haberlo leído. Por ello, y a pesar de que ya hemos celebrado sus comienzos cuando hablábamos de *Rayuela*, debe-

mos subrayar el hecho de que el argentino dedicaba una gran energía, también, a los finales. La última frase, los últimos párrafos tienen que tener una carga (estética, rotunda, directa, misteriosa... las fórmulas pueden ser muchas) de tal manera que el lector quede, de alguna forma, «impresionado». Y utilizamos esta palabra, aquí y ahora, no sólo en el sentido de «asombro», sino en el más literal de que lo leído nos ha dejado una huella, una impresión, una marca.

Esto es especialmente importante cuando nos concentramos en el relato. Por su brevedad, tenemos la obligación de dejar en la memoria del lector un regusto especial. Y por lo tanto, el esfuerzo de concentración lingüística y literaria tiene que ser máximo en ese punto de la conclusión.

Una de las maneras de conseguirlo (quizá la idónea en el relato breve) es, por ejemplo, con un final sorprendente.

Para practicar este tipo de finales, pido a las personas que acuden a mis talleres que escriban una breve historia. Pero que no la terminen. Que dejen la última línea, sólo la última, sin escribir. Después les indico que tienen que pasársela al compañero de la derecha, quien va a tener que ser quien proponga esa última línea absolutamente sorprendente. A quien le toca concluir el relato sólo le estamos pidiendo que se concentre en sorprender al lector.

Por lo general, el resultado es magnífico y siempre el autor de (casi) todo el relato se muestra más que satisfecho con el final elegido por su compañero.

En definitiva, estemos escribiendo un relato o una novela, es obvio que le tenemos que dedicar mucho tiempo a las líneas iniciales, pero no menos a las finales.

Italo Calvino decía sobre esto algo así como que para acabar, hay que acabar bien:

«Las formas narrativas tradicionales dan una impresión de consumación: la fábula termina cuando el héroe superó las adversidades; la novela biográfica encuentra su final indiscutible en la muerte del héroe; la novela de formación, cuando el héroe encuentra la madurez; la novela policíaca, cuando se descubre al culpable».

Me interesa subrayar mucho esa palabra que utiliza Calvino: consumación.

Algo que se consume es algo que ya no puede dar más de sí. Que se ha acabado. Esto hay que tenerlo presente a la hora de encontrar el final, sobre todo en las obras de una cierta magnitud, como es en la novela. De hecho, una sensación bastante frustrante para los lectores es cuando, terminada una novela, tenemos la sensación de que sí, de que no está mal, de que es relativamente buena, pero que sería todavía mejor si le hubieran suprimido unas cuantas (¡a veces cientos!) de páginas. Una historia se termina de la manera en que se tiene que terminar y cuando se tiene que terminar. Es decir, cuando hemos encontrado, después de mucho reflexionar, el mejor final posible. Pero, ojo, el mejor final literario posible.

Santiago Alba Rico nos dice sobre ese mejor final literario posible:

«La autonomía literaria abre un espacio en el que, por así decirlo, aprendemos a querer al margen de la voluntad, en el que aceptamos que es bueno —que es mejor— que las cosas ocurran no tal y como nosotros deseamos, y en el que damos nuestra aprobación a un mundo regulado con independencia de nuestros gustos, de nuestra felicidad e incluso de nuestro sentido de la moral».

El mejor final posible es el que exige la literatura. Que siempre es una entidad autónoma de la realidad. En el

mundo real nos encantaría que la chica y el chico se casasen, que tuviesen hijos y que comieran perdices. Muchas perdices. Sin embargo, quizá mi historia exige otro final, más contundente, quizá más duro, pero que le servirá más y mejor al lector desde un punto de vista literario. La lógica literaria no es la lógica real. Por eso, cuando escribimos, no reflejamos la realidad, sino que la trascendemos y la cambiamos. No necesariamente la mejoramos. A veces sí. Pero otras veces es mejor empeorarla.

En definitiva, y visto lo visto, sólo nos queda ofrecer dos conclusiones. Y lo haremos desde las autorizadísimas voces de dos autores ya muy citados en este libro. Dos maestros del estilo como son José Saramago y Patricia Highsmith.

En sus *Cuadernos de Lanzarote*, escribió Saramago:

«Acabé el primer capítulo del *Ensayo*. Un mes para escribir quince páginas».

Media página al día. Ritmo lento. Calma. El estilo brota. Pero hay que darle tiempo. Hay que investigar.

Y Highsmith:

«El escritor puede corregir con provecho hasta el último momento antes de entregar el manuscrito a la editorial. Y, si se lo aceptan, todavía puede corregir con provecho hasta que el manuscrito pasa a la imprenta. Los poetas siempre están puliendo —he oído que algunos pulen la página impresa— y son los escritores que más se preocupan por la palabra.

»Debes tener muy presente la claridad en todo momento. Además, es la mejor guía para conseguir un buen estilo».

La mejor guía para conseguir un buen estilo es la claridad.

Terminamos. Ahora de verdad. Y queremos que lo haga Monterroso:

«Aunque no lo parezca, escribir es un arte; ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio o el luchador por antonomasia, que es el que lucha con el lenguaje; para esta lucha ejercítate de día y de noche».

En resumen

- Desea que lean tu libro. Pero, sobre todo, que lo terminen.
- Busca secuestrar al lector desde la primera línea. Ponlo en buena disposición para escucharte.
- En el primer capítulo es donde un novelista se la juega. Dedícale todo el tiempo que sea preciso.
- El comienzo debe ser siempre un contrato con el lector.
- Los finales son tan importantes como los inicios. Procura dejar un buen sabor.

Conclusión

Pero ¿cómo es un libro escrito con un buen estilo?

Al escribir un libro,
a la primera persona a la que deberías complacer
es a ti mismo.

Si eres capaz de divertirte durante todo el tiempo
que te lleve escribir el libro,
más adelante también divertirás a los editores
y a los lectores.

PATRICIA HIGHSMITH, *Suspense. Cómo se escribe una
novela de intriga*)

Un libro escrito con un buen estilo es un libro cuya lectura es un completo gozo.

Un libro escrito con un buen estilo probablemente para su autor también fue un gozo escribirlo, independientemente de todo el sufrimiento que le haya generado su concepción. El parto es doloroso. Pero un hijo hermoso lo compensa todo.

Un libro escrito con un buen estilo es aquel que fue capaz de, utilizando las palabras, comunicar algo nítidamente a otra persona. Una historia, un sentimiento, cualquier cosa.

Un libro escrito con un buen estilo es un libro en el que se ha trabajado mucho.

Un libro escrito con un buen estilo tiene una profun-

da carga evocadora. Es capaz de despertar en nuestra memoria ecos muy profundos.

Un libro escrito con un buen estilo es aquel que nos secuestra, que nos absorbe, que nos abduce.

Un libro escrito con un buen estilo es aquel que, mientras se está escribiendo, nos demuestra, a los autores, que tiene una fuerza tal que las palabras (las palabras justas, las palabras precisas, esas y no otras) son capaces de salir solas, como si estuviésemos en un completo estado de gracia mientras creamos.

Índice

Introducción	13
1. Ante todo la belleza	19
2. La verdad y la verosimilitud	21
3. Decir y mostrar	37
4. ¿Qué tiene la buena literatura?	51
5. Tejer y destejer	75
6. Lo que bien empieza bien acaba	83
Conclusión	97

OTROS TÍTULOS EN ESTA COLECCIÓN

1. **Curso práctico de poesía**
Un método sencillo para todos los que escriben poesía, o aspiran a escribirla
2. **Cómo crear personajes de ficción**
Una guía práctica para desarrollar personajes convincentes que atraigan al lector
3. **El oficio de escritor**
Todos los pasos desde el papel en blanco a la mesa del editor
4. **Cómo escribir diálogos**
El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento
5. **Cómo narrar una historia**
De la imaginación a la escritura: todos los pasos para convertir una idea en una novela o un relato
6. **Cómo mejorar un texto literario**
Un manual práctico para dominar las técnicas básicas de la narración
7. **Escribir sobre uno mismo**
Todas las claves para dar forma literaria al material biográfico
8. **Escribir poesía**
Las respuestas a los interrogantes que todo poeta se formula
9. **Cómo se elabora un texto**
Todos los pasos para expresarse por escrito con claridad y corrección
10. **La escritura como búsqueda**
Una guía para transformar los conflictos internos en material literario
11. **Escribir para niños**
Todas las claves para escribir lo que los niños quieren leer
12. **Cómo ambientar un cuento o una novela**
Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles
13. **Los secretos de la creatividad**
Técnicas para potenciar la imaginación, evitar los bloqueos y plasmar ideas
14. **Las estrategias del narrador**
Cómo escoger la voz adecuada para que el relato fluya, tenga unidad y atrape al lector
15. **Cómo escribir textos técnicos o profesionales**
Todas las claves para elaborar informes, cartas y documentos eficaces

16. ***El tiempo en la narración***
Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela
17. ***La acción en la narrativa***
Claves para desarrollar escenas, diálogos y personajes creíbles
18. ***Cómo escribir sobre una lectura***
Guía práctica para redactar informes editoriales y reseñas literarias
19. ***La trama del cuento y la novela***
El arte de diseñar un relato completo y sugerente