

William Strunk para no recapitular lo básico en la primera edición de *The Elements of Style*

El vocabulario, oral o escrito, se reparte en siete categorías lingüísticas (ocho si contamos las interjecciones, como «jah!», «juy!», «¡caray!»). El mensaje que se construye con ellas debe organizarse de acuerdo con unas reglas consensuadas de gramática. Infringirlas significa romper o dificultar la comunicación. Una gramática defectuosa genera frases defectuosas, como: «En tanto que madre de cinco hijos, y con otro en camino, mi tabla de planchar siempre está abierta.»

Las dos partes indispensables de la escritura son los nombres y los verbos. Sin el concurso de ambos no existiría ningún grupo de palabras que mereciera el apelativo de frase, porque frase, por definición, es un grupo de palabras que contiene sujeto (nombre) y predicado (verbo). Las cadenas de palabras así definidas empiezan con mayúscula, acaban con punto y, combinadas, forman un pensamiento completo, que nace en la cabeza del escritor y salta a la del lector.

¿Siempre hay que hacer frases completas? ¿Sin excepción? ¡Dios nos libre! Si lo que escribes está hecho de fragmentos y cláusulas sueltas, no vendrá la brigada gramatical a detenerte. El propio William Strunk, una especie de Mussolini de la retórica reconoció la deliciosa flexibilidad del idioma. Escribe: «Según consta desde antiguo, a veces los mejores escritores se saltan las reglas de la retórica.» No obstante, añade la siguiente observación, que te aconsejo tomar en cuenta: «A menos que esté seguro de actuar con acierto, probablemente [el escritor] haga bien en seguir las reglas.»

En este caso, la cláusula reveladora es «a menos que esté seguro de actuar con acierto». ¿Cómo estarlo sin una noción, por rudimentaria que sea, de cómo se convierten las partes del discurso en frases coherentes? Es más: ¿cómo reconocer los errores? La respuesta es obvia: no se puede. La persona que tiene nociones básicas de gramática descubre en su núcleo una simplicidad reconfortante, donde lo único imprescindible son los nombres, palabras que designan, y los verbos, palabras que actúan.

Los verbos pueden conjugarse en dos voces, activa y pasiva. El sujeto de una frase con el verbo en voz activa hace algo, mientras que al de una frase con el verbo en voz pasiva le están haciendo algo. El sujeto no interviene. *Te recomiendo evitar la voz pasiva*. Y no soy el único en decirlo. *The Elements of Style* contiene el mismo consejo.

Los señores Strunk y White no formulan ninguna hipótesis sobre la afición de muchos escritores a la voz pasiva, pero yo me atrevo. Me parece que es una afición propia de escritores tímidos, igual que los enamorados tímidos tienen predilección por las parejas pasivas. La voz pasiva no entraña peligro. No obliga a enfrentarse con ninguna acción problemática. Basta con que el sujeto cierre los ojos y piense en Inglaterra, parafraseando a la reina Victoria. Creo, además, que los escritores inseguros también tienen la sensación de que la voz pasiva confiere autoridad a lo que escriben, y puede que hasta cierta majestuosidad. Supongo que es verdad, al menos en la medida en que puedan parecer majestuosos los manuales de instrucciones y los escritos jurídicos.

Escribe el tímido: «La reunión ha sido programada para las siete.» Es como si le dijera una vocecita: «Dilo así y la gente se creerá que sabes algo.» ¡Abajo con la vocecita traidora! ¡Levanta los hombros, yergue la cabeza y toma las riendas de la reunión! «La reunión es a las siete.» Y punto. ¡Ya está! ¿A que sienta mejor?

Tampoco propongo suprimir del todo la voz pasiva. Supongamos, por ejemplo, que se muere alguien en la cocina, pero que acaba en otra habitación. Una manera digna de explicarlo es «El cadáver fue trasladado de la cocina y depositado en el sofá del salón.», aunque confieso que el «fue trasladado» y el «fue depositado» siguen poniéndome los pelos de punta. Los acepto, pero no los aplaudo. Preferiría «Freddie y Myra sacaron el cadáver de la cocina y lo depositaron en el sofá del salón». Además, ¿por qué tiene que ser el cadáver el sujeto de la frase? ¡Coño, si está muerto! Bueno, da igual.

Dos páginas seguidas de voz pasiva (las que hay en casi cualquier texto comercial, y en kilos y kilos de narrativa barata) me dan ganas de gritar. Queda fofo, demasiado indirecto, y *a*. menudo enrevesado. «El primer beso siempre será recordado por mi memoria como el inicio de mi idilio con Shayna.» ¿Qué tal? Un bodrio, ¿no? Hay maneras más sencillas de expresar la misma idea, y con más ternura y más fuerza. Por ejemplo así: «Mi idilio con Shayna empezó con el primer beso. No lo olvidaré.» No es que me encante, por el doble «con», pero al menos nos hemos desmarcado de la voz pasiva maldita.

También te habrás fijado en que, partida en dos ideas, la idea original es mucho más fácil de entender. Es una manera de facilitarle las cosas al lector, y siempre hay que pensar primero en el lector; sin él sólo eres una voz que pega rollos sin que la oiga nadie. Tampoco creas que es tan fácil estar al otro lado, el de la recepción, «Will Strunk ha visto que el lector casi siempre tiene graves dificultades —dice E. B. White en su introducción a *The Elements of Style*— que está como en arenas movedizas, y que cualquier persona que

escriba en inglés tiene el deber de secar la ciénaga con la mayor celeridad y poner al lector en tierra firme, como mínimo echarle un cabo.» Dicho queda.

Los señores Strunk y White no formulan ninguna hipótesis sobre la afición de muchos escritores a la voz pasiva, pero yo me atrevo. Me parece que es una afición propia de escritores tímidos, igual que los enamorados tímidos tienen predilección por las parejas pasivas. La voz pasiva no entraña peligro. No obliga a enfrentarse con ninguna acción problemática. Basta con que el sujeto cierre los ojos y piense en Inglaterra, parafraseando a la reina Victoria. Creo, además, que los escritores inseguros también tienen la sensación de que la voz pasiva confiere autoridad a lo que escriben, y puede que hasta cierta majestuosidad. Supongo que es verdad, al menos en la medida en que puedan parecer majestuosos los manuales de instrucciones y los escritos jurídicos.

Escribe el tímido: «La reunión ha sido programada para las siete.» Es como si le dijera una vocecita: «Dilo así y la gente se creerá que sabes algo.» ¡Abajo con la vocecita traidora! ¡Levanta los hombros, yergue la cabeza y toma las riendas de la reunión! «La reunión es a las siete.» Y punto. ¡Ya está! ¿A que sienta mejor?

Tampoco propongo suprimir del todo la voz pasiva. Supongamos, por ejemplo, que se muere alguien en la cocina, pero que acaba en otra habitación. Una manera digna de explicarlo es «El cadáver fue trasladado de la cocina y depositado en el sofá del salón.», aunque confieso que el «fue trasladado» y el «fue depositado» siguen poniéndome los pelos de punta. Los acepto, pero no los aplaudo. Preferiría «Freddie y Myra sacaron el cadáver de la cocina y lo depositaron en el sofá del salón». Además, ¿por qué tiene que ser el cadáver el sujeto de la frase? ¡Coño, si está muerto! Bueno, da igual.

Dos páginas seguidas de voz pasiva (las que hay en casi cualquier texto comercial, y en kilos y kilos de narrativa barata) me dan ganas de gritar. Queda fofo, demasiado indirecto, y *a*. menudo enrevesado. «El primer beso siempre será recordado por mi memoria como el inicio de mi idilio con Shayna.» ¿Qué tal? Un bodrio, ¿no? Hay maneras más sencillas de expresar la misma idea, y con más ternura y más fuerza. Por ejemplo así: «Mi idilio con Shayna empezó con el primer beso. No lo olvidaré.» No es que me encante, por el doble «con», pero al menos nos hemos desmarcado de la voz pasiva maldita.

También te habrás fijado en que, partida en dos ideas, la idea original es mucho más fácil de entender. Es una manera de facilitarle las cosas al lector, y siempre hay que pensar primero en el lector; sin él sólo eres una voz que pega rollos sin que la oiga nadie. Tampoco creas que es tan fácil estar al otro lado, el de la recepción, «Will Strunk ha visto que el lector casi siempre tiene graves

dificultades —dice E. B. White en su introducción a *The Elements of Style*— que está como en arenas movedizas, y que cualquier persona que

escriba en inglés tiene el deber de secar la ciénaga con la mayor celeridad y poner al lector en tierra firme, como mínimo echarle un cabo.» Dicho queda.

El otro consejo pendiente antes de progresar hacia el segundo nivel de la caja de herramientas es el siguiente: desconfía del adverbio.

Recordarás, por las clases de lengua, que el adverbio es una palabra que modifica un verbo, adjetivo u otro adverbio. Son las que acaban en -mente. Ocurre con los adverbios como con la voz pasiva, que parecen hechos a la medida del escritor tímido. Cuando un escritor emplea la voz pasiva, ésta suele expresar miedo a no ser tomado en serio. Es la voz de los niños que se pintan bigote con betún, y de las niñas que intentan caminar con los tacones de mamá. Mediante los adverbios, lo habitual es que el escritor nos diga que tiene miedo de no expresarse con claridad y de no transmitir el argumento o imagen que tenía en la cabeza.

Examinemos la frase «cerró firmemente la puerta». Reconozco que no es del todo mala (al menos tiene la ventaja de un verbo en voz activa), pero pregúntate si es imprescindible el «firmemente». Me dirás que expresa un grado de diferencia entre «cerró la puerta» y «dio un portazo», y no es que vaya a discutírtelo...pero ¿y el contexto? ¿Qué decir de toda la prosa esclarecedora (y hasta emocionante) que precedía a «cerró firmemente la puerta»? ¿No debería informarnos de cómo la cerró? Y, si es verdad que nos informan de ello las frases anteriores, ¿no es superflua la palabra «firmemente»? ¿No es redundante?

Ya oigo a alguien acusándome de pesado. Lo niego. Creo que de adverbios está empedrado el infierno, y estoy dispuesto a vocearlo desde los tejados. Dicho de otro modo: son como el diente de león. Uno en el césped tiene gracia, queda bonito, pero, como no lo arranques, al día siguiente encontrarás cinco, al otro cincuenta... y a partir de ahí, amigos míos, tendréis el césped «completamente», «avasalladoramente» cubierto de diente de león. Entonces los veréis como lo son, malas hierbas, pero entonces, ¡ay!, entonces será demasiado tarde.

Ojo, que yo también puedo ser comprensivo con los adverbios. En serio. Con una excepción: las atribuciones en el diálogo. Te ruego que sólo uses adverbios en el diálogo en ocasiones muy especiales, y sólo si no puedes evitarlo. Examinemos tres frases, más que nada para estar seguros de que hablamos de lo mismo.

—¡Suéltalo! —exclamó.

—Devuélvemelo —suplicó—. Es mío.

—No sea tonto, Jekyll —dijo Utterson.

En estas tres frases, «exclamó», «suplicó» y «dijo» son verbos de atribución de diálogo. Veamos ahora las siguientes, y dudosas revisiones:

—¡Suéltalo! —exclamó amenazadoramente.

—Devuélvemelo —suplicó lastimosamente—. Es mío.

—No sea tonto, Jekyll —dijo despectivamente Utterson.

Las tres tienen menos fuerza que el original, por una razón que a pocos lectores se les escapará. La mejor del grupo es «no sea tonto, Jekyll —dijo despectivamente Utterson»; sólo es un tópico, al contrario que las otras, francamente risibles- Las atribuciones de esta clase también se llaman «*Swifties*», en referencia a Tom Swift, el valiente héroe-inventor que protagonizó una serie de novelas de aventuras escritas por Victor Appleton II. El autor tenía afición por frases como: «¡Haced conmigo lo que queráis! —exclamó valientemente Tom», o «Me ha ayudado mi padre con las ecuaciones —dijo modestamente Tom». En mi adolescencia había un juego que consistía en crear *swifties* ingeniosos (o simplemente idiotas), como: «Salgamos del camarote —dijo encubiertamente», o «Hoy salgo de la cárcel —dijo expresamente». Cuando tengas que decidir si plantas algún pernicioso diente de león adverbial en la atribución, sugiero que te preguntes si te apetece escribir algo que acabe como excusa para un juego.

Algunos escritores intentan esquivar la regla antiadverbios inyectando esferoides al verbo de atribución. A cualquier lector de novelas baratas le sonará el resultado:

—¡Suelte la pistola, Utterson! —graznó Jekyll.

—¡No pares de besarme! —jadeó Shayna.

—¡Qué puñetero! —le espetó Bill.

No caigas en ello. Te lo pido por favor. La mejor manera de atribuir diálogos es «dijo». El que quiera verlo aplicado de manera estricta, que lea o relea alguna novela de Larry McMurtry, el *Shane* de la atribución dialogística. Parecerá una ironía pero lo digo con absoluta sinceridad. McMurtry ha dejado que le crezca muy poco diente de león en el césped. Es un adepto del «dijo»,

hasta en los momentos de crisis emocional (y en sus novelas hay muchos). Sigue su ejemplo. (Dijo el cura.)

¿Es un caso de «haz lo que te digo, no lo que me veas hacer»? El lector tiene pleno derecho a preguntarlo, y yo el deber de darle una respuesta sincera. Sí. Rotundamente sí. El que repase algunos títulos de mi producción se dará cuenta enseguida de que soy un simple pecador. He sabido esquivar bastante

bien la voz pasiva, pero en mi época también me he deshecho en adverbios, algunos (vergüenza me da decirlo) en diálogos. Suele ser por la misma razón que los demás escritores: por miedo de que si no los pongo no me entienda el lector.

Soy de la opinión de que los defectos de estilo suelen tener sus raíces en el miedo, un miedo que puede ser escaso si sólo se escribe por gusto (recuérdese que he hablado de timidez), pero que amenaza con intensificarse en cuanto aparece un plazo de entrega (la revista del cole, un artículo de periódico...). Dumbo consiguió volar gracias a una pluma mágica, y, por el mismo motivo, es posible que un escritor sienta el impulso de recurrir a un verbo en pasiva o un adverbio maléfico. Antes de sucumbir, acuérdate de que a Dumbo no le hacia falta la pluma porque él también tenía magia.

Es probable que sepas de qué hablas, y que no haya ningún peligro en fortalecer tu prosa con verbos activos. También es probable que tu relato esté bastante bien narrado para confiar en que, si usas «dijo», el lector sepa cómo lo dijo: rápidamente, lentamente, alegremente, tristemente... Puede ser que esté el pobre en arenas movedizas; si es así, no dejes de echarle un cab... pero no hace falta dejarlo grogui con treinta metros de cable de acero.

A menudo, escribir bien significa prescindir del miedo y la afectación. De hecho, la propia afectación (empezando por la necesidad de calificar de «buenas» determinadas maneras de escribir, y otras de «malas») tiene mucho que ver con el miedo. Escribir bien también es acertar en la selección previa de herramientas.

En estas cuestiones no hay ningún escritor libre de pecado. Aunque E. B. White cayera en las garras de William Strunk siendo un simple e ingenuo estudiante de la universidad de Cornell (que me los den jovencitos y ya no escaparán, ja, ja, ja), y aunque entendiera y compartiera el prejuicio de Strunk contra la imprecisión de estilo, y la de pensamiento que la precede, él mismo reconoce: «Debo de haber escrito mil veces "el hecho de que" en el ardor de la redacción, y luego, al revisar el texto fríamente, debo de haberlo tachado unas quinientas. A estas alturas de la liga me entristece tener un promedio tan bajo, y no ser capaz de batear una pelota que viene tan derecha.» A pesar de ello, E. B. White siguió escribiendo muchos años después de la revisión inicial del «librito» de Strunk, hecha en 1957. Yo tampoco pienso abandonar la literatura sólo por haber tenido lapsus tan tontos como «Seguro que no lo dices en serio —dijo incrédulamente Bill», y espero lo mismo de tí. Por fácil que parezca un idioma, siempre está sembrado de trampas. Sólo te pido que te esfuerces al máximo, y ten presente que escribir adverbios es humano, pero escribir «dijo» es divino.

La habitación de Big Tony no era como esperaba Dale. La luz tenía un tono amarillento un poco raro, que le recordó los moteles baratos donde había estado, los que casi siempre acababan deparándole una vista del parking. No había ningún cuadro, sólo la foto torcida de miss Mayo, puesta con una chincheta. Debajo de la cama asomaba la punta de un zapato negro y lustroso.

—No sé por qué preguntas tanto sobre O’Leary —dijo Big Tony—. ¿Qué te crees, que voy a modificar mi versión?

—Tú sabrás —dijo Dale.

—Cuando algo es verdad no cambia. Pasan los días y siempre es el mismo bodrio.

Big Tony se sentó, encendió un cigarrillo, se pasó la mano por el pelo.

—Al cabrón ese no lo he visto desde el verano pasado. Le dejaba estar conmigo porque me hacía reír. Una vez me enseñó algo que había escrito sobre qué pasaría si tuviera a Jesús en su equipo; tenía un dibujo de Cristo con casco, rodilleras y todo, pero ¡qué plasta acabó siendo! Ojalá no lo hubiera visto en mi vida.

Este fragmento, tan breve, ya daría ocasión para cincuenta minutos de clase de escritura. Abordaríamos la atribución en el diálogo (que, si se sabe quién habla, sobra; otro ejemplo de la reía diecisiete, omitir palabras innecesarias), la coloquialidad, el empleo de la coma (en «cuando algo es verdad no cambia» no he puesto ninguna porque quería que saliera todo a chorro, sin pausa)... Y no nos moveríamos de la bandeja superior de la caja de herramientas.

Pero bueno, sigamos un poco con el párrafo. Fijémonos en su fluidez, y en que es el propio relato el que dicta dónde empiezan y dónde acaban. El primero tiene una estructura clásica, con frase-tema inicial y otras de apoyo. No obstante, hay otros párrafos que sólo sirven para diferenciar las intervenciones de Dale y Big Tony.

El párrafo más interesante es el quinto: «Big Tony se sentó, encendió un cigarrillo, se pasó la mano por el pelo.» Sólo tiene una frase, mientras que los párrafos expositivos casi siempre tienen más. Técnicamente hablando, ni

siquiera es una frase demasiado buena. Para ser perfecta en términos normativos, pediría una conjunción. Otra cosa: ¿qué objetivo tiene?

En primer lugar, puede que la frase tenga fallos técnicos, pero dentro del contexto del fragmento, funciona. Su brevedad y estilo telegráfico

diversifican el ritmo y hacen que no pierda frescura el estilo. Es una técnica que usa muy bien el novelista de suspense Jonathan Kellerman. Escribe en *Survival of the Fittest*: «El barco consistía en diez lustrosos metros de fibra de vidrio con ribeteado gris. Largos mástiles con las velas atadas. En el casco, pintado en negro con borde dorado, *Satori*.»

Se trata de un recurso del que se puede abusar (como hace a veces el propio Kellerman), pero la fragmentación es muy útil para estilizar la narración, generar imágenes nítidas y crear tensión, además de infundir variedad a la prosa. La sucesión de frases gramaticales puede volverla más rígida y menos maleable. No es una idea que sea del agrado de los puristas, que la negarán hasta el final de sus días, pero es cierta. El lenguaje no está obligado a llevar permanentemente corbata y zapatos de cordones. El objetivo de la narrativa no es la corrección gramatical, sino poner cómodo al lector, contar una historia... y, dentro de lo posible, hacerle olvidar que está leyendo una historia. El párrafo anterior de frase única se parece más al habla que a la prosa escrita, y bien está. Escribir es seducir. La seducción tiene mucho que ver con hablar con gracia. Si no, ¿por qué hay tantas parejas que empiezan cenando juntas y acaban en la cama?

Las demás funciones del párrafo son la dirección de escena subrayar (poco, pero provechosamente) los personajes y el marco, y generar un momento crucial de transición. Big Tony empieza defendiendo la veracidad de su historia y pasa a exponerlo que recuerda de O'Leary. Dado que la fuente del diálogo no cambia, el hecho de que Tony se siente y encienda un pitillo podría incluirse en el mismo párrafo y retomar el diálogo justo después, pero el autor prefiere otra opción. Como Big Tony cambia el enfoque de sus palabras, el escritor parte el diálogo en dos párrafos. Es una decisión tomada al vuelo de la escritura, una decisión que se basa exclusivamente en el ritmo que tiene en la cabeza el autor. El ritmo en cuestión se lleva en los circuitos genéticos (si Kellerman fragmenta mucho es porque «oye» así), pero también es el resultado de las miles de horas que ha tenido que pasar escribiendo el narrador, y de las decenas de miles que puede haber dedicado a la lectura de textos ajenos.

Yo soy del parecer de que la unidad básica de la escritura es el párrafo, no la frase. Es de donde arranca la coherencia, y donde las palabras tienen la oportunidad de ser algo más que meras palabras. La aceleración, suponiendo que en algún momento se produzca, ocurrirá a nivel de párrafo. Es un instrumento fantástico, flexible. Puede tener una palabra o durar varias páginas (en la novela histórica *Paradise Falls*, de Don Robertson, hay un párrafo de dieciséis páginas, y en *El árbol de la vida*, de Ross Lockridge, se

acercan varios a ese número). Para escribir bien hay que aprender a usarlo bien. El secreto es practicar mucho. Hay que aprender a oír el ritmo.

Son, en muchos casos, recelos justificados, y en otros simples excusas para no pensar. La pereza intelectual llega a sus mayores cotas entre los más cultos. Por poco que puedan, levantan los remos y se dejan ir a la deriva.

En conclusión, que estoy seguro de que algunas voces me acusarán de fomentar una filosofía descerebrada y feliz, defender (ya que estamos) mi reputación no precisamente inmaculada, y animar a gente que «no es de los nuestros» a que pidan el ingreso en el club. Creo que sobreviviré. Pero antes de seguir, pido permiso para repetir mi premisa básica: al que es mal escritor no puede ayudarle nadie a ser bueno, ni siquiera aceptable. El buen escritor que quiera ser un genio... Da igual, dejémoslo.

Las páginas siguientes contienen todo lo que sé acerca de escribir buena narrativa. Seré lo más breve posible, porque tu tiempo y el mío son oro, y los dos somos conscientes de que las horas empleadas en hablar de escribir son horas de no hacerlo. También daré todos los ánimos que pueda, porque es mi manera de ser y porque estoy enamorado de este oficio, y quiero que también te enamores tú. Ahora bien, si no tienes ganas de trabajar como una mula será inútil que intentes escribir bien. Confórmate con tu medianía y da gracias de tenerla por cojín. Existe un muso,² pero no esperes que baje revoloteando y esparza polvos mágicos creativos sobre tu máquina de escribir u ordenador. Vive en el subsuelo. Es un habitante del sótano. Tendrás que bajar a su nivel y, cuando hayas llegado, amueblarle el piso- Digamos que te toca a ti sudar la gota gorda, mientras el muso se queda sentado, ruma, admira las copas que ha ganado en la bolera y finge ignorarte. ¿Te parece justo? Pues a mí sí. No digo que el muso sea un guaperas, ni muy hablador (yo lo máximo que consigo arrancarle son gruñidos de mal humor, menos cuando está de servicio) pero la inspiración es suya. Es justo que hagas tú todo el trabajo y te quemes las cejas, porque el del puro y las alitas tiene un saco lleno de magia. Y lo que contiene el saco puede cambiarte la vida

Hazme caso, porque lo sé.

Si quieres ser escritor, lo primero es hacer dos cosas: leer mucho y escribir mucho. No conozco ninguna manera de saltárselas. No he visto ningún atajo.

Yo soy un lector lento, pero con una media anual de setenta u ochenta libros, casi todos de narrativa. No leo para estudiar el oficio, sino por gusto.

² Tradicionalmente las musas eran mujeres, pero el mío es varón. Habrá que acostumbrarse.

Cada noche me aposento en el sillón azul con un libro en las manos. Tampoco leo narrativa para estudiar el arte de la narrativa, sino porque me gustan las historias. Existe, sin embargo, un proceso de aprendizaje. Cada libro que se elige tiene una o varias cosas que enseñar, y a menudo los libros malos contienen más lecciones que los buenos-

Cuando iba a octavo encontré una novela de bolsillo de Murray Leinster, un escritor de ciencia ficción barata cuya producción se concentra en los años cuarenta y cincuenta, la época en que revistas como *Amazing Stories* pagaban un centavo por palabra. Yo ya había leído otros libros de Leinster, bastantes para saber que la calidad de su prosa era irregular. La novela a que me refiero, que era una historia de minería en el cinturón de asteroides, figuraba entre sus obras menos conseguidas. No, eso es ser demasiado generoso; la verdad es que era malísima, con personajes superficiales y un argumento descabellado. Lo peor (o lo que me pareció peor en esa época) era que Leinster se había enamorado de la palabra *zestful*, «brios». Los personajes veían acercarse a los asteroides metalíferos con «briosas sonrisas», y se sentaban a cenar «con brío» a bordo de su nave minera. Hacia el final del libro, el protagonista se fundía con la heroína (rubia y tetuda) en un «brioso abrazo». Fue para mí el equivalente literario de la vacuna de la viruela: desde entonces, que yo sepa, nunca he usado la palabra *zestful* en ninguna novela o cuento. Ni lo haré, Dios mediante.

Mineros de asteroides (no se llamaba así, pero era un título parecido) fue un libro importante en mi vida de lector. La mayoría de la gente se acuerda de cuándo perdió la virginidad, y la mayoría de los escritores se acuerdan del primer libro cuya lectura acabaron pensando: yo esto podría superarlo. ¡Cono, si ya lo he aperado! ¿Hay algo que dé más ánimos a un aprendiz de escritor que darse cuenta de que lo que escribe, se mire como se mire, es superior a lo que han escrito otros cobrando?

Leyendo prosa mala es como se aprende de manera más clara a evitar ciertas cosas. Una novela como *Mineros de asteroides* (o *El valle de las muñecas. Flores en el ático* y *Los puentes de Madison*, por dar algunos ejemplos) equivale a un semestre en una buena academia de escritura, incluidas las conferencias de los invitados estrella.

Por otro lado, la buena literatura enseña al aprendiz cuestiones de estilo, agilidad narrativa, estructura argumental, elaboración de personajes verosímiles y sinceridad creativa. Quizá una novela como *Las uvas de la ira* provoque desesperación y celos en el escritor novel («No podría escribir tan bien ni viviendo mil años»), pero son emociones que también pueden servir de acicate, empujando al escritor a esforzarse más y ponerse metas más altas. La capacidad arrebatadora de un buen argumento combinado con prosa de calidad

es una sensación que forma parte de la formación imprescindible de todos los escritores. Nadie puede aspirar a seducir a otra persona por la fuerza de la escritura hasta no haberlo experimentado personalmente.

Vaya, que leemos para conocer de primera mano lo mediocre y lo infumable. Es una experiencia que nos ayuda a reconocer ambas cosas en cuanto se insinúan en nuestro propio trabajo, y a esquivarlas. También leemos para medirnos con los buenos escritores y los genios, y saber hasta dónde se puede llegar. Y para experimentar estilos diferentes.

Quizá te encuentres con que adoptas el estilo que más admirás. No tiene nada de malo. De niño, cuando leía a Ray Bradbury, escribía como él: todo era verde y maravilloso, todo visto por una lente manchada por el aceite de la nostalgia. Cuando leía a James M. Cain me salía todo escueto, entrecortado y duro. Cuando leía a Lovecraft, mi prosa se volvía voluptuosa y bizantina. Algunos relatos de mi adolescencia mezclaban los tres estilos en una especie de estofado bastante cómico. La mezcla de estilos es un escalón necesario en el desarrollo de uno propio, pero no se produce en el vacío. Hay que leer de todo, y al mismo tiempo depurar (y redefinir) constantemente lo que se escribe. Me parece increíble que haya gente que lea poquísimo (o, en algunos casos, nada), pero escriba y pretenda gustar a los demás. Sin embargo, sé que es cierto. Si tuviera un centavo por cada persona que me ha dicho que quiere ser escritor pero que «no tiene tiempo de leer», podría pagarme la comida en un restaurante bueno ¿Me dejas que te sea franco? Si no tienes tiempo de leer es que tampoco tienes tiempo (ni herramientas) para escribir. Así de sencillo

Leer es el centro creativo de la vida de escritor. Yo nunca salgo sin un libro, y encuentro toda clase de oportunidades para enfrascarme en él. El truco es aprender a leer a tragos cortos, no sólo a largos. Es evidente que las salas de espera son puntos de lectura ideales, pero no despreciamos el foyer de un teatro antes de la función, las filas aburridas para pagar en caja ni el clásico de los clásicos: el váter. Gracias a la revolución de los audiolibros, se puede leer hasta conduciendo. Entre seis y doce de mis lecturas anuales son grabadas. En cuanto a que te pierdas cosas fabulosas por la radio... A ver, ¿cuántas veces puedes escuchar a los Deep Purple cantando *Highway Star*?

La gente bien considera de mala educación leer en la mesa, pero si aspiras a tener éxito como escritor deberías poner los modales en el penúltimo escalón de prioridades. El último debería ocuparlo la gente bien y sus expectativas. De todos modos, SÍ adoptas la sinceridad como divisa de lo que escribes, tus días como integrante de tan selecta colectividad están contados.

¿Dónde más leer? Pues en la cinta de correr, o en el aparato que uses cuando vas al gimnasio. Yo, que procuro hacer una hora de aparatos al día, creo que sin la compañía de una buena novela me volvería loco. Hoy en día,

casi todas las instalaciones para el ejercicio físico (tanto domésticas como para gimnasios) tienen tele instalada, pero la verdad es que la tele es lo que menos falta le hace a un aspirante a escritor, ni haciendo gimnasia ni en cualquier otro momento del día. Si sientes como algo imprescindible tener puestos a los bocazas de la CNN dando las noticias mientras haces ejercicio, o a los bocazas de la MSNBC hablando de la bolsa, o a los bocazas de la ESPN dando los deportes, ya va siendo hora de que te preguntes por el grado de seriedad de tus aspiraciones de escritor. Tienes que estar dispuesto a replegarte a conciencia en la imaginación, y me parece que no es muy compatible con los presentadores de los *talk-shows* de moda. Leer toma su tiempo, y el pezón de cristal te roba demasiado.

Una vez destetada del ansia efímera de tele, la mayoría descubrirá que leer significa pasar un buen rato. He aquí mi sugerencia: la desconexión de la caja-loro es una buena manera de mejorar la calidad de vida, no sólo la de la escritura. Además, ¿de cuánto sacrificio hablamos? ¿Cuántas reposiciones de *Frasier* y *Urgencias* hacen para relizarte como norteamericano? ¿Cuántos horas de teletienda? ¿Cuántas...? No sigo, que me sulfuraría.

Leyendo prosa mala es como se aprende de manera más clara a evitar ciertas cosas. Una novela como *Mineros de asteroides* (o *El valle de las muñecas. Flores en el ático* y *Los puentes de Madison*, por dar algunos ejemplos) equivale a un semestre en una buena academia de escritura, incluidas las conferencias de los invitados estrella.

Por otro lado, la buena literatura enseña al aprendiz cuestiones de estilo, agilidad narrativa, estructura argumental, elaboración de personajes verosímiles y sinceridad creativa. Quizá una novela como *Las uvas de la ira* provoque desesperación y celos en el escritor novel («No podría escribir tan bien ni viviendo mil años»), pero son emociones que también pueden servir de acicate, empujando al escritor a esforzarse más y ponerse metas más altas. La capacidad arrebatadora de un buen argumento combinado con prosa de calidad

es una sensación que forma parte de la formación imprescindible de todos los escritores. Nadie puede aspirar a seducir a otra persona por la fuerza de la escritura hasta no haberlo experimentado personalmente.

Vaya, que leemos para conocer de primera mano lo mediocre y lo infumable. Es una experiencia que nos ayuda a reconocer ambas cosas en cuanto se insinúan en nuestro propio trabajo, y a esquivarlas. También leemos para medirnos con los buenos escritores y los genios, y saber hasta dónde se puede llegar. Y para experimentar estilos diferentes.

Quizá te encuentres con que adoptas el estilo que más admirás. No tiene nada de malo. De niño, cuando leía a Ray Bradbury, escribía como él: todo era verde y maravilloso, todo visto por una lente manchada por el aceite de la nostalgia. Cuando leía a James M. Cain me salía todo escueto, entrecortado y duro. Cuando leía a Lovecraft, mi prosa se volvía voluptuosa y bizantina. Algunos relatos de mi adolescencia mezclaban los tres estilos en una especie de estofado bastante cómico. La mezcla de estilos es un escalón necesario en el desarrollo de uno propio, pero no se produce en el vacío. Hay que leer de todo, y al mismo tiempo depurar (y redefinir) constantemente lo que se escribe. Me parece increíble que haya gente que lea poquísimo (o, en algunos casos, nada), pero escriba y pretenda gustar a los demás. Sin embargo, sé que es cierto. Si tuviera un centavo por cada persona que me ha dicho que quiere ser escritor pero que «no tiene tiempo de leer», podría pagarme la comida en un restaurante bueno ¿Me dejas que te sea franco? Si no tienes tiempo de leer es que tampoco tienes tiempo (ni herramientas) para escribir. Así de sencillo

Leer es el centro creativo de la vida de escritor. Yo nunca salgo sin un libro, y encuentro toda clase de oportunidades para enfrascarme en él. El truco es aprender a leer a tragos cortos, no sólo a largos. Es evidente que las salas de espera son puntos de lectura ideales, pero no despreciamos el foyer de un teatro antes de la función, las filas aburridas para pagar en caja ni el clásico de los clásicos: el váter. Gracias a la revolución de los audiolibros, se puede leer hasta conduciendo. Entre seis y doce de mis lecturas anuales son grabadas. En cuanto a que te pierdas cosas fabulosas por la radio... A ver, ¿cuántas veces puedes escuchar a los Deep Purple cantando *Highway Star*?

La gente bien considera de mala educación leer en la mesa, pero si aspiras a tener éxito como escritor deberías poner los modales en el penúltimo escalón de prioridades. El último debería ocuparlo la gente bien y sus expectativas. De todos modos, SÍ adoptas la sinceridad como divisa de lo que escribes, tus días como integrante de tan selecta colectividad están contados.

¿Dónde más leer? Pues en la cinta de correr, o en el aparato que uses cuando vas al gimnasio. Yo, que procuro hacer una hora de aparatos al día, creo que sin la compañía de una buena novela me volvería loco. Hoy en día,

casi todas las instalaciones para el ejercicio físico (tanto domésticas como para gimnasios) tienen tele instalada, pero la verdad es que la tele es lo que menos falta le hace a un aspirante a escritor, ni haciendo gimnasia ni en cualquier otro momento del día. Si sientes como algo imprescindible tener puestos a los bocazas de la CNN dando las noticias mientras haces ejercicio, o a los bocazas de la MSNBC hablando de la bolsa, o a los bocazas de la ESPN dando los deportes, ya va siendo hora de que te preguntes por el grado de seriedad de tus aspiraciones de escritor. Tienes que estar dispuesto a replegarte a conciencia en la imaginación, y me parece que no es muy compatible con los presentadores de los *talk-shows* de moda. Leer toma su tiempo, y el pezón de cristal te roba demasiado.

Una vez destetada del ansia efímera de tele, la mayoría descubrirá que leer significa pasar un buen rato. He aquí mi sugerencia: la desconexión de la caja-loro es una buena manera de mejorar la calidad de vida, no sólo la de la escritura. Además, ¿de cuánto sacrificio hablamos? ¿Cuántas reposiciones de *Frasier* y *Urgencias* hacen para relizarte como norteamericano? ¿Cuántos horas de teletienda? ¿Cuántas...? No sigo, que me sulfuraría.

Cuando mi hijo Owen tenía siete años se quedó prendado de la E Street Band de Bruce Springsteen, sobre todo de Clarence Clemons, el saxofonista corpulento del grupo. Entonces pensó que quería tocar como él. A mi mujer y a mí su ambición nos divirtió y encantó. También reaccionamos como cualquier padre: con la esperanza de que nuestro hijo revelara talento, y hasta que fuera un niño prodigo. En Navidad te regalamos un saxo y lo apuntamos a clases con Gordon Bowie, un músico de la zona. Después cruzamos los dedos y esperamos que hubiera suerte.

A los siete meses le propuse a mi mujer que interrumpiéramos las clases de saxo, siempre que Owen estuviera de acuerdo. Lo estuvo, y con alivio patente. El no había querido decirlo, y menos después de haber pedido el saxo, pero le habían bastado siete meses para darse cuenta de que no era lo suyo, aunque estuviera apasionado por el sonido de Clarence Clemons. Dios no lo había dotado de ese talento.

Yo ya me había dado cuenta, y no porque Owen ya no ensayara, sino porque respetaba estrictamente el horario que le marcaba el señor Bowie: media hora diaria después del colegio durante cuatro días y una hora el fin de semana. No es que Owen tuviera ningún problema de memoria, pulmones o coordinación entre la vista y la mano, porque dominaba las escalas y las notas, pero nunca le habíamos oído ningún arrebato, ni se sorprendía a si mismo con nada nuevo. Acabada la media hora de ensayo, metía el saxo en la funda y no volvía a sacarlo hasta la clase o ensayo siguiente. La lección que extraje fue que entre mi hijo y el saxo nunca habría música real, sino puro y simple

ensayo, y eso no sirve. Si no te diviertes no sirve de nada. Vale más dedicarse a otra cosa donde puedan ser mayores las reservas de talento, y más elevado el cociente de diversión.

El talento priva de significado al concepto de ensayo. Cuando descubres que estás dotado para algo, lo haces (sea lo que sea) hasta sangrarte los dedos o tener los ojos a punto de caerse de las órbitas. No hace falta que te escuche nadie (o te lea, o te mire), porque siempre te juegas el todo por el todo; porque tú, creador te sientes feliz. Quizá hasta en éxtasis. La regla se aplica a todo: leer y a escribir, tocar un instrumento, jugar a béisbol... Lo que sea. El programa agotador de lectura y escritura por el que abogo (de cuatro a seis horas diarias toda la semana) sólo lo parecerá si son actividades que ni te gustan ni responden a ningún talento tuyo. De hecho, puede que ya estés siguiendo uno parecido. Si no es así, y te parece que necesitas permiso de alguien para leer y escribir cuanto te apetezca, considéralo dado en adelante por un servidor.

La verdadera importancia de leer es que genera confianza e intimidad con el proceso de la escritura. Se entra en el país de los escritores con los papeles en regla. La lectura constante te lleva a un lugar (o estado mental, si lo prefieres) donde se puede escribir con entusiasmo y sin complejos. También te permite ir descubriendo qué está hecho y qué por hacer, y te enseña a distinguir entre lo trillado y lo fresco, lo que funciona y lo que sólo ocupa espacio. Cuanto más leas, menos riesgo correrás de hacer el tonto con el bolígrafo o el procesador de textos.

Te recomiendo un libro bueno-malo: bueno en que aprenderás qué es lo que no debes hacer al escribir, y malo, hemm, es obvio. Es un escritor chileno que no la ha pillado —él mismo lo dice en una entre vista XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX: “el hombre sin acción”, se llama. Durante tres años o anduve llevando en mi maleta de libros que vendía a en XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX. Finalmente lo cambié, junto con un XXXXXXXXXXXXXXXX, por “Hambre –sin tapas y destortalado, además, sin las veinte p+aginas finales- de Hamsun (hace rato que andaba detrás de ese testo a raíz de un poema de Bukuski.

Conviene, dentro de lo posible, que en el despacho no haya teléfono, y menos televisión o videojuegos para perder el tiempo. Si hay ventana, y no da a una pared, corre la cortina o baja la persiana. Cualquier escritor hará bien en eliminar las distracciones, y el novicio más. Si sigues escribiendo empezarás a filtrarlas de manera natural, pero al principio conviene ocuparse de ellas ames de ponerse a trabajar. Yo trabajo con la música a tope (siempre he preferido el rock duro, tipo AC/DC, Guns'n Roses y Metallica), pero sólo porque es otra

manera de cerrar la puerta. Me rodea, aisladome del mundo. ¿Verdad que al escribir quieres tener el mundo bien lejos? Claro que sí. Escribir es crearse un mundo propio.

En el fondo, creo que se trata de dormir creativamente. La sala de escritura debería ser igual de íntima que el dormitorio, ser la habitación donde sueñas. La razón de ser del horario (entrar cada día más o menos a la misma hora y salir cuando tengas las mil palabras en papel o disquete) es acostumbrarte, predisponerte al sueño como le predispones a dormir yéndote a la cama más o menos a la misma hora y siguiendo el mismo ritual. Escribir y dormir se parecen en que aprendemos a estar físicamente quietos al mismo tiempo que animamos al cerebro a desconectar del pensamiento racional diurno, rutinario. De la misma manera que el cerebro y el cuerpo, noche tras noche, se te acostumbran a cierta cantidad de sueño fija (seis horas, siete, quizás las ocho recomendadas), existe la posibilidad de entrenar a la conciencia para que duerma creativamente y, despierta, teja sueños de gran nitidez, que es lo que son las obras narrativas bien hechas

Bueno, pues ya estás en la habitación con la persiana y la puerta cerradas y el teléfono desenchufado. Le has dado una patada a la tele y te has jurado escribir mil palabras al día contra viento y marea. Llega el turno de la gran pregunta: ¿de qué escribirás? Y de una respuesta igual de grande: de lo que te dé la gana. Lo que sea... *mientras cuentes la verdad*.

Antes, en las clases de escritura, solía haber una máxima: «Escribe de lo que sepas.» Suena bien, pero ¿y si quieres escribir sobre naves espaciales que exploran otros planetas, o de alguien que mata a su mujer y quiere partirla en trocitos con un desbastador de madera? ¿Cómo se consigue que cuadren esas y otras mil ideas extravagantes con el principio de escribir de lo que se sabe?

Yo creo que lo primero es interpretar la máxima en el sentido más lato. El fontanero sabe de fontanería, pero no es ni mucho menos lo único que sabe. También sabe cosas el corazón, y la imaginación. ¡Menos mal! Sin ambos, el mundo de la ficción sería un lugar bastante sórdido. Hasta puede que no existiera.

Bueno, pues ya estás en la habitación con la persiana y la puerta cerradas y el teléfono desenchufado. Le has dado una patada a la tele y te has jurado escribir mil palabras al día contra viento y marea. Llega el turno de la gran pregunta: ¿de qué escribirás? Y de una respuesta igual de grande: de lo que te dé la gana. Lo que sea... *mientras cuentes la verdad*.

Antes, en las clases de escritura, solía haber una máxima: «Escribe de lo que sepas.» Suena bien, pero ¿y si quieres escribir sobre naves espaciales que exploran otros planetas, o de alguien que mata a su mujer y quiere partirla en trocitos con un desbastador de madera? ¿Cómo se consigue que cuadren esas y otras mil ideas extravagantes con el principio de escribir de lo que se sabe?

Yo creo que lo primero es interpretar la máxima en el sentido más lato. El fontanero sabe de fontanería, pero no es ni mucho menos lo único que sabe. También sabe cosas el corazón, y la imaginación. ¡Menos mal! Sin ambos, el mundo de la ficción sería un lugar bastante sórdido. Hasta puede que no existiera.

En términos de género, parece oportuna la premisa de que se empieza escribiendo lo que le gusta a uno leer. Ya he contado mis tempranos amores con los tebeos de terror, y seguro que he cargado las tintas, pero es verdad que me gustaban mucho, igual que las películas como *I Married a Monster from Outer Space*, y el resultado fueron cuentos como «I Was a Teenage Graverobber». Hoy en día, de hecho, nada me impide escribir versiones un poco más sofisticadas del mismo cuento. Es muy sencillo: me eduqué en el amor a la noche y los ataúdes que no se quedan quietos. Si a alguien le parece mal, lo único que puedo hacer es encogerme de hombros. Es lo que hay.

Si resulta que eres aficionado a la ciencia ficción, es normal que tengas ganas de escribir ciencia ficción. (Y cuanta más hayas leído, menos peligro correrás de caer en las convenciones más transitadas del género, como las guerras de naves y las utopías negativas.) Si lo que te gusta son las novelas de misterio, querrás escribirlas, y si te gustan las románticas, es normalísimo que quieras hacer alguna. No tiene nada de malo practicar esos géneros. En mi opinión, lo que sería una pena es renegar de lo que conoces y te gusta (quizá tanto como a mí los tebeos y las películas de terror en blanco y negro) a favor de otras cosas sólo porque te parece que impresionarás más a los amigos, la familia y los demás escritores que conoces. Tan erróneo es eso como dedicarse a conciencia a algún género o clase de narrativa sólo para ganar

dinero. Para empezar sería moralmente condenable, porque la narrativa consiste en descubrir la verdad dentro de la red de mentiras de la ficción, no incurrir en fraude intelectual por amor al vil metal. Es más; os aviso de que no funciona.

Cuando me preguntan por qué decidí escribir lo que escribo, siempre pienso que es una pregunta más reveladora que cualquier respuesta que pudiera dar. Es como esas barritas de chocolate con caramelo dentro: encubre la suposición de que es el escritor quien controla sus materiales, no al revés.⁴ El escritor que se toma en serio su oficio no puede evaluar el material narrativo como un inversor estudiando ofertas de acciones y escogiendo las que parezcan más rentables. Si se pudiera, cada libro publicado sería un éxito de venta seguro, y no existirían los adelantos astronómicos que se pagan a una docena de escritores de primerísima línea. (Ya les gustaría a las editoriales.)

Grisham, Clancy, Crichton y yo (entre otros) recibimos esas sumas porque vendemos tiradas fuera de lo habitual a un público lector más vasto de lo habitual. A veces, desde la crítica, se da por sentado que tenemos acceso a una vulgata mística que no han conseguido encontrar otros escritores (a menudo mejores), o que desdeñan emplear. Dudo que sea verdad. Tampoco me trago la teoría de otros novelistas populares (pienso en la difunta Jacqueline Susann, aunque no era la única) de que su éxito se basa exclusivamente en el mérito literario, y que el público comprende la auténtica grandeza mejor que el mundillo de las letras, poblado por mediocres y envidiosos. Es una idea ridícula, fruto de la vanidad y la inseguridad.

En general, la gente que compra libros no se guía por el mérito literario de una novela. Quieren una historia entretenida para el avión, algo que los cautiva desde el principio, que los absorba y los impulse a girar la página. Esto, a mí juicio, ocurre cuando los lectores reconocen a los personajes, su comportamiento, su entorno y su manera de hablar. Una manera de que el lector se sienta dentro de la novela o el cuento es que oiga ecos muy fuertes de lo que vive y piensa. Mi opinión es que es imposible conseguir la conexión de manera premeditada, a base de estudios de mercado.

Una cosa es imitar un estilo, que es una manera muy legítima de empezar a escribir (legítima e inevitable, porque cada fase del desarrollo del escritor está marcada por alguna imitación), y otra, imposible, imitar la manera que tiene determinado escritor de abordar tal o cual género, aunque parezca muy fácil lo que hace. En otras palabras, que no se puede dirigir un

⁴ Respecto al tema, Kirby McCauley, mi primer agente de verdad, siempre citaba al escritor de ciencia ficción Alfred Bester (*Las estrellas mi destino. El hombre demolido*). «El libro manda», decía el bueno de Alfred con un tono que sugería cambiar de tema,

libro como un misil. En general, la gente que decide hacerse rica escribiendo como John Grisham o Tom Clancy sólo produce imitaciones baratas, porque no es lo mismo el vocabulario que el sentimiento, y el argumento está a años luz de la verdad tal como la entienden el cerebro y el corazón. Si en la contraportada de una novela ves escrito «al estilo de (John Grisham/Patricia Cornwell/Mary Higgins Clark/Dean Koontz)», ten por seguro que estás delante de una de esas imitaciones, hechas por puro cálculo y por lo general aburridas.

Escribe lo que quieras, infúndele vida y singularízalo vertiendo tu experiencia personal de la vida, la amistad, las relaciones humanas, el sexo y el trabajo. Sobre todo el trabajo. A la gente le encanta leer sobre el trabajo; no sé por qué, pero es así. Si eres fontanero y te gusta la ciencia ficción, plantéate escribir una novela sobre un fontanero en una nave espacial o en otro planeta. ¿Te ríes? Pues el difunto Clifford D. Simak escribió una novela que se llamaba *Cosmic Engineers* y se ajusta bastante a la idea, además de ser buenísima. Hay que recordar que no es lo mismo dar sermones sobre lo que se sabe que usarlo para enriquecer una narración. Lo segundo es bueno. Lo primero no.

Pensemos en el primer gran éxito de John Grisham, *La tapadera*. Es la historia de un joven abogado que descubre que su primer empleo, que al principio parecía un sueño, consiste en trabajar para la mafia. *La tapadera* es una novela llena de suspense emocionante y con un ritmo endiablado, que vendió la tira y media de millones. Por lo visto, la gente quedó fascinada por el dilema moral que se le plantea al abogado joven: trabajar para la mafia es malo, eso no se discute, pero ¡qué sueldo! ¡Con eso te compras un cochazo y aún te queda más de la mitad!

Otra cosa que gustó fue el ingenio del abogado para salir del dilema. Quizá no sea lo que habría hecho la mayoría, y es verdad que las últimas cincuenta páginas acusan la constante intervención del *deus ex machina*, pero es lo que nos habría gustado hacer a casi todos. Y ¿a que nos gustaría tener un *deus ex machina* en la vida diaria?

No puedo asegurarlo, pero apostaría a que John Grisham nunca ha trabajado para la mafia. Es todo pura tabulación (que es el gran placer de un escritor). Sí, es verdad que de joven fue abogado, y es evidente que no ha olvidado cuánto cuesta hacerse un hueco en el mundo laboral. Tampoco se le ha olvidado el mapa de trampas y anzuelos económicos que dificultan el paso por el campo del derecho de empresas. Con el brillante contrapunto de un humor sencillo, y sin abusar de la jerga profesional, dibuja un mundo de luchas darwinianas donde los salvajes llevan terno. Además (y ahora viene lo bueno), se trata de un mundo de una verosimilitud arrolladora. Grisham lo ha

pisado, ha rastreado el campo de batalla, ha espiado las posiciones enemigas y ha vuelto con un informe completo. Contó la verdad de lo que sabía, y aunque sólo fuera por eso ya se merece hasta el último dólar que haya ganado *La tapadera*

rastreado el campo de batalla, ha espiado las posiciones enemigas y ha vuelto con un informe completo. Contó la verdad de lo que sabía, y aunque sólo fuera por eso ya se merece hasta el último dólar que haya ganado *La tapadera*.

Los críticos que arguyen que *La tapadera* y los libros posteriores de Grisham están mal escritos, los que se declaran perplejos ante su éxito, no se enteran de nada. Una de dos: o la verdad es demasiado gorda, demasiado evidente, o ellos se hacen los tontos. El relato imaginario de Grisham tiene una base sólida en la realidad que conoce el autor, que la ha vivido de primera mano y ha escrito sobre ella con una sinceridad absoluta (al borde de la ingenuidad). El resultado (al margen de que los personajes sean acartonados, lo cual sería otro tema de discusión) es un libro valiente y de gratísima lectura. Como escritor en ciernes, harías bien en no imitar el género de abogados acorralados que parece invento de Grisham, sino emular la franqueza de su autor y su instinto infalible para ir al grano.

Claro que John Grisham sabe de abogados, pero algo sabrás tú que garantice tu unicidad. Ten valor. Recoge las posiciones enemigas en el mapa, vuelve y cuéntanos todo lo que sepas. Y acuérdate de que no es ninguna tontería escribir un cuento sobre fontaneros en el espacio.

A mi modo de ver, todos los relatos y novelas constan de tres partes: la narración, que hace que se mueva la historia de A a B y por último hasta Z, la descripción, que genera una realidad sensorial para el lector, y el diálogo, que da vida a los personajes a través de sus voces.

Te preguntarás dónde queda la trama. La respuesta (al menos la mía) es que en ninguna parte. No pretendo convencerte de que nunca haya preparado una sinopsis previa, porque sería como sostener que nunca he dicho mentiras, pero hago ambas cosas lo menos posible. Desconfío de los argumentos por dos razones: la primera, que nuestras vidas apenas tienen argumento, aunque se sumen todas las precauciones sensatas y los escrupulosos planes de futuro; la segunda, que considero incompatibles el argumento y la espontaneidad de la creación auténtica. Procuraré ser claro. Me interesa sobremanera que entiendas que mi principal convicción acerca de la narrativa es que se hace prácticamente sola. La tarea del escritor es proporcionarle una tierra de cultivo (y transcribirla, claro). Si eres capaz de compartir mi punto de vista (o de intentarlo), podremos

colaborar a gusto. En caso contrario, si te parezco un loco, tampoco pasa nada. No serás el primero.

A principios de los ochenta fui a Londres con mi mujer, en un viaje medio de negocios medio de placer. Durante el vuelo me quedé dormido y soñó con un escritor famoso (no sé si era yo, pero James Caan seguro que no) cayendo en las garras de una tan psicópata que vivía en una granja del quinto pino. Era una mujer aislada por un proceso paranoico, con unos cuantos animales en la granja, entre ellos su cerda *Misery*. Así se llamaba el personaje que aparecía en varios best-sellers del autor, siempre históricos y un poco subidos de tono. Al despertar, el recuerdo más claro que conservaba del sueño eran unas palabras de la mujer al escritor, que se había ruco una pierna y estaba prisionero en el dormitorio de atrás. Las apunté en una servilleta de American Airlines, para que no se me olvidase, y me la metí en el bolsillo. Luego, no sé cómo, la perdí, pero aún me acuerdo de casi todo lo que había escrito:

«Habla muy en serio, pero sin mirar a los ojos. Mujer grande, maciza, toda ella una ausencia de pausas. —No sé qué quiere decir. Repito que acababa de despertarme—. Lo de ponerle *Misery* a la cerda no era en broma, ¿eh? No se equivoque, por favor. La bauticé por amor de fan, que es el más puro. Debería sentirse halagado.»

Tabby y yo nos alojamos en el hotel Brown's de Londres, y no pugué ojo en toda la primera noche, en parte porque en la habitación de encima parecía que hubiera tres niñas gimnastas, en parte por el jet lag, qué duda cabe, pero en parte, también, por la servilletita del avión. Llevaba escrita la semilla de una historia que prometía muchísimo, porque podía quedar a la vez divertida, satírica y de terror. Me parecía un material demasiado rico para no escribir.

Me levanté, baje al vestíbulo y le pregunté al recepcionista si había algún rincón tranquilo para escribir. Me acompañó a una mesa fabulosa que había en el rellano del primer piso, y me contó (quizá con un orgullo justificado) que había sido el escritorio de Rudyard Kipling. El dato me intimidó un poco, pero se estaba tranquilo y el escritorio parecía acogedor, aunque sólo fuera por su superficie de trabajo (unos cinco mil metros cuadrados de cerezo). Manteniéndome en vela gracias a una sucesión de tazas de té (bebida que, al escribir, ingería por litros... menos cuando bebía cerveza, claro), llené dieciséis páginas de un cuaderno de taquígrafo. La verdad es que prefiero la escritura normal; lo malo es que cuando cojo la directa no puedo seguir el ritmo de los renglones que se me forman en la cabeza y me agobio.

Al término de la sesión pasé por el vestíbulo para repetirle al recepcionista mi agradecimiento por dejarme usar el precioso escritorio del señor Kipling.

—Me alegra mucho que le haya gustado —contestó él con una vaga sonrisa de nostalgia, como si hubiera conocido personalmente al escritor—. Lo cierto es que Kipling falleció delante de él. De un derrame. Escribiendo.

Subí para recuperar unas horas de sueño, pensando en lo a menudo que nos dan información que sería mejor obviar.

El título provisional de mi relato (al que entonces preveía unas treinta mil palabras) era «La edición Annie Wilkes». Cuando me senté delante del precioso escritorio de Kipling, tenía clara la situación básica: escritor accidentado y fan psicópata. La historia en sí aún no existía (bueno, sí, pero como reliquia enterrada, a excepción de dieciséis páginas manuscritas), pero no me hacía falta conocerla para empezar a trabajar. Tenía localizado el fósil, y sabía que lo demás consistiría en una excavación prudente.

PONER LA PELICUA MYSERY

Como esto no es ningún manual, tampoco hay muchos ejercicios. pero quiero ponerte uno por si tienes la sensación de que es una chorrada todo esto de la situación reemplazando al argumento. Voy a enseñarte dónde hay un fósil. Tus deberes son dedicarle cinco o seis páginas de narración no premeditada; o, dicho de otra manera, excavar y observar el aspecto de los huesos. Preveo que te sorprenderá el resultado, y que te gustará. ¿Listo? Pues adelante.

Las líneas básicas de lo que voy a contar son archiconocidas. Aparecen cada dos o tres semanas en la sección de sucesos, y sólo cambian los detalles. Una mujer (pongámosle Jane) se casa con un hombre inteligente, divertido y con mucho magnetismo sexual. Le pondremos Dick, que es el nombre más

freudiano que hay.⁵ La lástima es que Dick tiene un lado oscuro. Es impaciente, obsesionado con controlarlo todo y puede que hasta paranoico (como comprobarás por sus palabras y actos). Jane hace esfuerzos impropios por no dar importancia a los defectos de Dick y lograr que funcione el matrimonio. (El motivo de que se esfuerce tanto también lo descubrirás, porque saldrá ella a escena y te lo contará.) Parece que mejoren las cosas cuando tienen una hija, pero a los tres años de nacer, más o menos, empiezan de nuevo las agresiones y escenas de celos. Al principio son agresiones verbales, y luego físicas. Dick está convencido de que Jane se acuesta con otro, tal vez con alguien del trabajo. ¿Sospecha de alguien en concreto? Ni lo sé ni me importa. Es posible que Dick acabe confiándose sus sospechas, pero ya nos enteraremos los dos, ¿no?

Al final, la pobre Jane ya no lo aguanta: se divorcia del cabrón de su marido y le dan la custodia de su hija Nell. Entonces Dick empieza a perseguirla. Jane contraataca pidiendo una orden judicial, pero sirve de tan poco como una sombrilla en un huracán como pueden corroborar muchas mujeres maltratadas. Por último, después de un incidente terrorífico que relatarás con gran detalle (quizá una paliza en público), el cabrón de Richard es arrestado y encarcelado. Todo esto son precedentes. Su inclusión en el relato (en mayor o menor medida) es cosa tuya. En todo caso, no es la situación. Veámosla.

Un día, poco después de ir Dick a la cárcel, Jane recoge a Nell en la guardería y la lleva a casa de una amiga para una fiesta de cumpleaños. Luego vuelve a casa, dispuesta a darse el lujo de estar tranquila dos o tres horas. Quizá haga la siesta, piensa. Se dirige a una casa, no a un piso; es verdad que es joven y asalariada, pero lo requiere la situación. Cómo encontró la casa, y por qué tiene la tarde libre, son cosas que te dirá la historia, y que, si encuentras justificaciones válidas (como que la casa es de sus padres, o que sólo la vigila, o cualquier otra cosa), parecerán premeditadas.

Al entrar nota algo raro, una sensación vaga que la incomoda. Como no sabe identificarla, la atribuye a los nervios, a las secuelas de cinco años de infierno con don Simpático. ¿Qué si no? ¡Si Dick está bajo llave!

Antes de hacer la siesta, Jane decide tomarse una infusión y ver las noticias. (¿El caso de agua hirviendo puede usarse más tarde? Quizá, quizá.) El titular es una bomba: por la mañana se han escapado tres hombres de la cárcel matando a un vigilante.

Dos de los tres han sido capturados casi enseguida, pero el tercero sigue libre. Las noticias no especifican el nombre de ninguno de los presos (al menos las

⁵ En inglés, coloquialmente, *dick* es «polla». (*N. del T.*)

del canal que está puesto), pero Jane, que está sola en la casa (como ya habrás justificado de manera plausible), tiene la certeza de que Dick. era uno de los tres. Lo sabe porque acaba de identificar la sensación extraña del vestíbulo. Eran restos de olor a cónico capilar Vitalis. El de Dick. Jane permanece sentada y sin poder levantarse, porque el miedo le ha entumecido los músculos. Cuando oye los pasos de Dick por la escalera, piensa: «Es el único capaz de tener tónico capilar hasta en la cárcel.» Debe levantarse, correr, pero no puede...

¿A que es una historia bastante buena? Yo creo que sí, pero original, lo que se dice original, no es. Lo dicho: por desgracia, cada dos o tres semanas sale en el periódico el titular «UN HOMBRE DA UNA PALIZA [O MATA] A SU EX MUJER.» lo que te pido, en este ejercicio, es lo siguiente: *cambiar los sexos del antagonista y la protagonista* antes de empezar a elaborar la situación del relato. Dicho de otra manera; convierte a la mujer en perseguidora (puede haberse escapado del manicomio, no de la cárcel) y al marido en víctima. Nárralo sin argumento previo, dejándote llevar por la situación y la inversión inesperada que acabo de proponerte, y preveo que te saldrá de perlas ... siempre y cuando seas sincero con la manera de hablar y comportarse de tus personajes. La sinceridad narrativa compensa muchos defectos de estilo, como demuestra la obra de escritores como Theodore Dreiser, Ayn Rand y otros prosistas acartonados, pero mentir es la falta máxima e irreparable. Está claro que los mentirosos medran, pero sólo a gran escala, no en la selva de la redacción, donde el objetivo tiene que ser primero una palabra y luego otra. Si estando en ella ya empiezas a decir mentiras sobre lo que sabes y sientes, se derrumba todo.

Cuando hayas acabado el ejercicio, escríbeme a www.stephenking.com y dime cómo te ha salido. No puedo comprometerme a poner nota a todas las respuestas, pero sí a leer con gran interés tus aventuras, aunque sólo sea una parte. Tengo curiosidad por saber qué fósil has desenterrado, y cuánto has conseguido sacar intacto de la tierra.

El primer paso de la descripción es la visualización de lo que quieras hacer vivir al lector, y el último, trasladar a la página lo que ves en tu cabeza. Fácil, lo que se dice fácil, no es. Repito mi pregunta de antes: ¿quién no ha oído un comentario así: «Fue genial [o espantoso, rarísimo, divertidísimo...]. ¡Es que no puedo describirlo!»? Si quieras ser buen escritor, estás obligado a poder describirlo, y de una manera que comunique reconocimiento al lector. Si sabes hacerlo te pagarán tus esfuerzos, y te lo habrás merecido. Si no, colecciónarás notas de devolución y es posible que te plantees hacer carrera en el fascinante mundo del telemárketing.

Una descripción insuficiente deja al lector perplejo y miope. El exceso de descripción lo abruma con detalles e imágenes. El truco es encontrar un buen punto medio. También es importante saber qué describir y qué descartar en el proceso principal que es contar algo.

A mí, la literatura que describe exhaustivamente las características físicas y la indumentaria de los personajes me deja bastante frío. (Me irrita especialmente el inventario de guardarropía. Si tengo ganas de leer descripciones de prendas ya pediré un catálogo.) No recuerdo muchos casos en que sintiera la necesidad de describir el aspecto físico de los actores de una historia mía. Prefiero dejar que les ponga cara y cuerpo (y ropa) el lector. ¿A que tienes bastante con saber que Carrie White es una alumna de instituto solitaria, con acné y un vestuario de juzgado de guardia? Del resto puedes encargarte tú, sin necesidad de que te la describa grano a grano y falda a falda. Casos de perdedores en el instituto los conoce todo el mundo; si yo describo el mío, excluyo el tuyo y pierdo una parte del vínculo de comprensión que deseo forjar entre los dos. La descripción arranca en la imaginación del escritor, pero debería acabar en la del lector. A la hora de conseguirlo tiene mucha más suerte el escritor que el cineasta, condenado eternamente a enseñar demasiado... incluido, en nueve casos de cada diez, la cremallera de la espalda del monstruo.

La descripción convierte al lector en partícipe sensorial de la historia. A describir se aprende, que es una de las razones principales de que sólo puedas hacerlo bien si lees y escribes mucho.

Resulta que no es cuestión sólo de cómo, sino de cuánto. La respuesta al cuánto te la dará la lectura, y la del cómo, páginas y páginas de escritura. Sólo aprenderás practicando.

El primer paso de la descripción es la visualización de lo que quieras hacer vivir al lector, y el último, trasladar a la página lo que ves en tu cabeza. Fácil, lo que se dice fácil, no es. Repito mi pregunta de antes: ¿quién no ha oído un comentario así: «Fue genial [o espantoso, rarísimo, divertidísimo...]. ¡Es que no puedo describirlo!»? Si quieras ser buen escritor, estás obligado a poder describirlo, y de una manera que comunique reconocimiento al lector. Si sabes hacerlo te pagarán tus esfuerzos, y te lo habrás merecido. Si no, coleccionarás notas de devolución y es posible que te plantees hacer carrera en el fascinante mundo del telemárketing.

Una descripción insuficiente deja al lector perplejo y miope. El exceso de descripción lo abruma con detalles e imágenes. El truco es encontrar un buen punto medio. También es importante saber qué describir y qué descartar en el proceso principal que es contar algo.

A mí, la literatura que describe exhaustivamente las características físicas y la indumentaria de los personajes me deja bastante frío. (Me irrita especialmente el inventario de guardarropía. Si tengo ganas de leer descripciones de prendas ya pediré un catálogo.) No recuerdo muchos casos en que sintiera la necesidad de describir el aspecto físico de los actores de una historia mía. Prefiero dejar que les ponga cara y cuerpo (y ropa) el lector. ¿A que tienes bastante con saber que Carrie White es una alumna de instituto solitaria, con acné y un vestuario de juzgado de guardia? Del resto puedes encargarte tú, sin necesidad de que te la describa grano a grano y falda a falda. Casos de perdedores en el instituto los conoce todo el mundo; si yo describo el mío, excluyo el tuyo y pierdo una parte del vínculo de comprensión que deseo forjar entre los dos. La descripción arranca en la imaginación del escritor, pero debería acabar en la del lector. A la hora de conseguirlo tiene mucha más suerte el escritor que el cineasta, condenado eternamente a enseñar demasiado... incluido, en nueve casos de cada diez, la cremallera de la espalda del monstruo.

Para que el lector se sienta dentro de la historia, concedo más importancia al escenario y el ambiente que a la descripción de personajes. Tampoco comparto la opinión de que la descripción física deba ser un atajo hacia la personalidad. Ahorradme pues, si sois tan amables, los «ojos azules e inteligentes» del protagonista, y su «barbilla pronunciada de hombre de acción». Son ejemplos de mala técnica y escritura perezosa, el equivalente de los pesadísimos adverbios.

Para mí, una descripción acertada suele componerse de una serie de detalles bien escogidos que lo resumen todo. En la mayoría de los casos serán los primeros que se le ocurran al escritor. Se trata de un punto de partida muy válido. Luego, si te entran ganas de cambiar, añadir o quitar detalles, adelante,

que para eso se ha hecho la revisión, pero creo que en casi todos los casos los detalles que se visualizan en primer lugar son los más fidedignos además de los mejores. Deberías tener presente que en la descripción es tan fácil pasarse como quedarse corto (y, si tienes alguna duda, te lo demostrarán hasta la saciedad los libros que leas). Hasta es posible que sea más fácil lo primero.

Uno de mis restaurantes favoritos de Nueva York es el Palm Too de la Segunda Avenida, especializado en carnes. Si decidiera ambientar una escena en el Palm Too, tengo clarísimo que incluiría las observaciones de mis visitas. Antes de ponerme a escribir, me tomaría el tiempo de evocar una imagen del local, recurriendo a mí memoria y llenándome el ojo mental (que es un ojo cuya visión mejora por el uso). Lo llamo ojo mental porque es la expresión que nos suena más a todos, pero mi intención real es abrir todos los sentidos. Será un rastreo en la memoria, breve, pero intenso, una especie de sesión de hipnosis. Como en ellas, cuanto más se practica más fácil resulta.

Las primeras cuatro cosas que se me ocurren al pensar en Palm Too son: *a)* la penumbra del bar y el contraste con la luz del espejo de detrás de la barra, que capta y refleja la de la calle; *b)* el serrín del suelo; *c)* las caricaturas de la pared, que tienen mucha gracia, y *d)* el olor a bistec y pescado.

Si siguiera pensando me acordaría de más cosas (y lo que no recordase me lo inventaría, porque durante el proceso visualizador se funden verdad y ficción), pero ya hay bastantes. Tampoco se trata de visitar el Taj Mahal, ni pretendo hacer propaganda de ningún restaurante. Otra cosa importante que hay que recordar es que lo esencial no es el marco, sino la historia. No es aconsejable, ni en mi caso ni en el tuyo, hacer descripciones más frondosas de la cuenta sólo porque sea fácil. No es esa la carne que hay que poner en el asador.

Teniendo presente esto último, reproduzco un ejemplo narrativo que lleva a un personaje al Palm Too:

El taxi frenó delante del Palm Too a las cuatro menos cuarto de una tarde despejada de verano. Billy pagó la carrera, se apeó y buscó a Martín con la mirada. No estaba. Dándose por satisfecho, entró.

En contraste con la luz v el calor de la Segunda Avenida, el Palm Too parecía una cueva. El espejo de detrás de la barra recogía una parte del resplandor de la calle, y brillaba en la penumbra como un espejismo. Billy tardó un poco en ver algo

más, hasta que se le acostumbró la vista. En la barra había algunos clientes bebiendo a solas. Detrás estaba el *maître* hablando con el barman. Tenía la corbata deshecha y

la camisa arremangada, con las muñecas peludas a la vista. Billy se fijó en que todavía había serrín en el suelo, como si fuera un local clandestino de los años veinte y no un restaurante de cambio de milenio donde estaba prohibido fumar, y hasta plantar un salivazo de tabaco entre los pies. Los dibujos de las paredes (caricaturas de los políticos corruptos de la ciudad, de algún periodista retirado hacia siglos o muerto de cirrosis, de algún famosillo que no acababa de reconocerse) seguían haciendo cabriolas desde el suelo al techo. Flotaban olores de bistec y cebolla frita. Todo igual que siempre.

Se acercó el *maitre*.

—¿Qué desea? La cocina no abre hasta las seis, pero el bar...

—Busco a Richie Martín —dijo Billy.

La llegada de Billy en taxi es narración, o acción, si prefieres el segundo término. Desde que entra en el restaurante predomina la descripción pura y dura. He puesto casi todos los detalles que se me han ocurrido de manera espontánea al evocar mi recuerdo del Palm Too auténtico, añadiendo algunas cosas, entre ellas lo del *maitre* entre dos turnos, que me parece acertado. Me gustan mucho la corbata deshecha, la camisa arremangada y las muñecas peludas. Parece una foto. Lo único que falta es el olor a pescado, y se debe a que era más fuerte el de cebolla.

Regresamos a la historia en sí mediante una secuencia narrativa (el *maitre* ocupa el centro *de* la escena) seguida por el diálogo. A esas alturas va vemos el escenario con claridad. Podría haber añadido un montón de detalles (como la estrechez de la sala, Tony Bennett cantando por los altavoces, el adhesivo de los Yankees en la caja), pero ¿de qué serviría? Tratándose de ambientación, y de descripción en general, un simple almuerzo equivale a un festín. Queremos saber si Billy ha encontrado a Richie Martin. Por esa historia hemos pagado veinticuatro dólares, no por lo demás. Explayarse acerca del restaurante aflojaría el ritmo de la historia, y hasta podría aburrirnos al extremo de romper el encantamiento que sabe tejer la buena narrativa. Muchas veces, cuando un lector deja un libro a medias por aburrido, el aburrimiento se debe a que el autor quedó fascinado por sus poderes de descripción, perdiendo de vista su prioridad, que es que no se pare la pelota. El lector que quiera saber algo más sobre Palm Too, que vaya en su próxima visita a Nueva York o pida un folleto por correo. Yo ya he gastado bastante tinta para insinuar que Palm Too será un escenario importante de mi historia. Si resulta no serlo, durante la revisión convendrá recortar unas cuantas líneas de la parte descriptiva. Claro

que podría conservarlas con el argumento de su calidad, pero bueno, si me pagan es que la calidad se sobreentiende. Para lo que no me pagan es para darme caprichos.

Mi párrafo descriptivo sobre Palm Too contiene descripción directa («algunos clientes bebiendo a solas») y otra un poco más poética («brillaba en la penumbra como un espejismo»). Son válidas ambas, pero tengo cierto gusto por la metáfora. El uso del símil y de otros recursos de lenguaje figurado, es uno de los grandes placeres de la narrativa, tanto para el escritor como para el lector. Cuando un símil da en e) blanco, nos procura la misma satisfacción que encontrar a un viejo amigo en una multitud de desconocidos. A veces, comparar dos objetos que no presentan ninguna relación aparente (como el bar de un restaurante y una cueva) nos permite percibir algo viejo a una luz nueva y más intensa.⁶ Tengo la impresión de que el escritor y el lector colaboran en una especie de milagro, hasta cuando el resultado es claro pero no bello. Quizá cargue un poco las tintas, pero bueno, es lo que creo.

Cuando un símil o metáfora no funciona, el resultado puede ser cómico o penoso. Hace poco leí esta frase en una novela que prefiero no nombrar: «Se quedó sentado al lado del cadáver, impasible y aguardando al forense con la misma paciencia que si esperara un sandwich de pavo.» Si hay una conexión esclarecedora, yo no la he captado. Por lo tanto, cerré el libro sin seguir leyendo. El escritor que sepa lo que tiene entre manos, que cuente conmigo para acompañarlo. El que no... Digamos que uno ya tiene más de cincuenta años, y en el mundo hay muchos libros. No puedo perder el tiempo con los que están mal escritos,

El símil zen es una trampa del lenguaje figurado, pero no la única. La más habitual (y repito que caer en ella suele deberse a falta de lectura) es el empleo de símiles, metáforas e imágenes que caen dentro del tópico. «Era hermosa como un sol», «Bob luchaba como un tigre»... No me hagas perder el tiempo (ni el de nadie) con recursos tan manidos. Quedarás como un vago o un ignorante. Ninguno de los dos calificativos será beneficioso para tu prestigio de escritor.

Ya que hablamos del tema, mis símiles favoritos proceden del género detectivesco en su vertiente dura, la que se practicaba en los cuarenta y los cincuenta, y de los descendientes literarios de los escritores de esa época. Dos ejemplos: «Estaba más oscuro que un cargamento de culos» (George V.

⁶ Aunque tampoco es exaltante lo de «parecía una cueva», porque está muy visto. Hay que reconocer que es una comparación un poco perezosa; no llega a ser un tópico, pero poco le falta.

Higgins), y «Encendí un cigarrillo que sabía a pañuelo de fontanero» (Raymond Chandler).

La clave de una buena descripción empieza por ver con claridad y acaba por escribir con claridad, mediante el uso de imágenes frescas y un vocabulario sencillo. En ese aspecto, mis primeros maestros fueron Chandler, Hammett y Ross MacDonald, y es posible que mi respeto por la fuerza del lenguaje descriptivo compacto aumentara al leer a T. S. Eliot y W. C. Williams (como en *La carretilla roja*, con su contraste entre ésta y las gallinas blancas).

Ocurre con la descripción lo mismo que con todos los aspectos del arte narrativo: que aprenderás practicando, pero la práctica, por sí sola, nunca te llevará a la perfección. ¿Por qué iba a hacerlo? ¿Qué gracia tendría? Y cuantos más esfuerzos hagas de claridad y sencillez, más aprenderás sobre la complejidad del idioma. Practica el arte, recordando en todo momento que tu oficio es decir qué ves, y sigue con la historia.

Ahora hablaremos un poco del diálogo, la parte sonora de nuestro programa. El diálogo da voz a los personajes, y es esencial para definir su manera de ser. La pega es que los actos de la gente son más reveladores que lo que dicen, y que las palabras son traidoras: lo que dicen las personas suele comunicar una imagen que a ellas se les pasa totalmente por alto.

Con la narración directa podrás contarme que tu protagonista, Mistuh Butts, fue mal alumno, y que ni siquiera se dejó ver mucho en el colegio, pero se puede indicar lo mismo a través de sus propias palabras, y con mucho más color. Además, una de las reglas cardinales de la buena narrativa es no contar nada que no se pueda mostrar:

—¿Tú qué crees? —preguntó el niño. Dibujaba en el polvo con un palo, sin levantar la cabeza. El resultado podía entenderse como una pelota, un planeta o un simple círculo— . ¿Tú crees que es verdad lo que dicen, que la tierra gira alrededor del sol?

—¿Yo? ¡Yo sé qué dicen! —contestó Mistuh Butts—. Yo no he estudiado en mi vida lo que dice tal o cual, porque nadie dice lo mismo, te acaba por dolerte la cabeza y te quedas sin amenito.

—¿Amenito? ¿Qué es? —preguntó el niño.

—¡Anda con el nene! ¡Qué preguntón! —exclamó Mistuh Butts. Le cogió el palo al niño y lo partió—. ¡El amenito es cuando tienes que comer! ¡Si no, te pones malo! ¡Y luego dice la gente que soy un inorante!

—Ah, apetito —dijo serenamente el niño, y empezó de nuevo a dibujar, esta vez con el dedo.

El diálogo bien construido indicará si un personaje es listo o tonto (Mistuh Butts no es necesariamente bobo sólo porque no sepa decir «apetito»; para llegar a una conclusión tenemos que seguir escuchándole un poco más), honrado o trámoso, gracioso o cascarrabias... El buen diálogo, como los de George V. Higgins, Peter Straub y Graham Greene, es una delicia, y el malo un muermo.

No todos los escritores dominan igual el diálogo. Es un campo donde se puede mejorar, pero, como ha dicho un gran hombre (Clint Eastwood, para más señas), «una persona tiene que ser consciente de sus límites». H. P. Lovecraft era genial escribiendo cuentos macabros, pero como dialoguista era un desastre. Debía de saberlo, porque de los millones de palabras que componen su narrativa sólo corresponden a diálogo menos de cinco mil. El siguiente fragmento de *El color surgido del espacio*, en que un granjero agonizante describe la presencia alienígena que invadió su pozo, ilustra los problemas dialogísticos de Lovecraft. Nadie habla así, ni en su lecho de muerte:

Nada... Nada... el color... quema... frío y húmedo... pero quema... vivía en el pozo... lo vi yo... como una especie de humo... igual que las flores la primavera pasada... el pozo brillaba de noche... todo vivo... le chupaba a todo la vida ... en la piedra... debió de salir de aquella piedra... no sé qué quiere... aquello redondo que sacaron de la piedra los de la universidad... era del mismo color... igual, como las flores y las plantas... semillas... esta semana lo he visto por primera vez... te machaca el cerebro, y luego te... te quema... Viene de algún sitio donde es todo de otra manera... lo dijo uno de los profesores...

Y así líneas y líneas en forma de datos sueltos, elípticos y muy meditados. ¿Qué falla? Cuesta concretarlo, aparte de lo más obvio: que es forjado, que le falta vida. Cuando el diálogo es bueno, el lector se da cuenta.

Cuando es malo, también, porque irrita al oído como un instrumento desafinado.

Todas las descripciones de Lovecraft lo presentan como alguien a la vez esnob y de una timidez enfermiza (además de furibundo racista, con cuentos llenos de africanos siniestros y judíos intrigantes como los que le daban miedo a mi tío Oren a partir de la cuarta o la quinta cerveza) . Era de esos escritores que mantienen una correspondencia voluminosa, pero que en persona no dan la talla. Seguro que hoy en día, si viviera, donde daría más de sí sería en los chats de Internet. Para aprender a escribir diálogos conviene hablar y escuchar mucho; sobre todo escuchar, y fijarse en los acentos, los ritmos, los dialectos y la jerga de varios grupos. A los solitarios como Lovecraft suele salirles mal el diálogo, o poco espontáneo, como sí no lo escribieran en su lengua materna.

Ignoro si el novelista contemporáneo John Katzenbach es un solitario, pero su novela *Hart's War* contiene algunos diálogos memorables por su mala calidad. Katzenbach es de esa clase de novelistas que exasperan a los profesores de escritura. Se trata de un narrador extraordinario, pero que se repite demasiado (defecto que tiene cura) y no tiene oído para el lenguaje oral (éste dudo que la tenga). *Hart's War* es una novela policíaca ambientada en un campo de prisioneros de la Segunda Guerra Mundial; la idea es buena, pero, en cuanto Katzenbach caldea el ambiente, surgen los problemas. Reproduzco el fragmento en que el teniente coronel Phillip Pryce habla con sus amigos, justo antes de que se lo lleven los alemanes que administran el Stalag Luft 13, y no para repatriarlo, sino, con toda probabilidad, para fusilarlo en el bosque.

Pryce volvió a darle un tirón a Tommy.

—¡Tommy —susurró—, esto no es coincidencia! ¡Aquí no es nada lo que parece! ¡Investiga más a fondo! ¡Sálvalo, chaval! ¡Estoy más convencido que nunca de la inocencia de Scott! Ahora, chicos, dependéis de vosotros mismos. ¡Y recordad que confío en que podáis contarla! ¡Sobrevivid! ¡Pase lo que pase!

Se volvió hacia los alemanes.

—Adelante, *Hauptmann* —dijo con una decisión repentina y en extremo serena—. Ya estoy listo. Háganme lo que quieran.

O Katzenbach no se da cuenta de que la intervención del teniente coronel se ajusta palabra por palabra a todos los tópicos de las películas de guerra de finales de los cuarenta, o quiere aprovechar la semejanza para despertar en sus lectores sentimientos de piedad, tristeza y quizás hasta de

nostalgia. No funciona en ninguna de las dos hipótesis. La única emoción que suscita el fragmento es de incredulidad e impaciencia. Te preguntas si lo ha leído algún corrector, y, en caso afirmativo, por qué no ha hecho ninguna enmienda. Como Katzenbach está muy bien dotado para otros aspectos de la narrativa, su fracaso tiende a reforzar mi idea de que escribir diálogos buenos es un arte en la misma medida que un oficio.

Es como si muchos escritores buenos de diálogos hubieran nacido con oído, como los músicos y cantantes que afinan de manera natural. He aquí un fragmento de la novela *Tómate lo con calma*, de Elmore Leonard; se puede comparar con los de Lovecraft y Katzenbach, y empezar fijándose en que esta vez no se trata de ningún soliloquio, sino de una conversación cabal:

Chili volvió a mirar a Tommy, que decía:

—¿Te va bien?

—¿Si ligo, dices?

—No, en el trabajo. ¿Cómo te va? Ya sé que *Atrapa a Leo* fue un éxito. ¡Qué pedazo de película! No, y que era buena, oye. Pero la segunda parte... ¿Cómo se llama? —Piérdete.

—Pues eso, que no pude ni verla porque le pasó lo mismo que en el título: desapareció.

—Como fue flojo el estreno, el estudio se desentendió.

Yo, para empezar, ni quería hacer segunda parte, pero el que lleva la producción en Tower dijo que la harían conmigo o sin mí. Y pensé que bueno, si se me ocurría un argumento interesante...

Dos personas comiendo en Beverly Hills, y enseguida vemos que es gente de cine. Quizá se trate de un par de farsantes (quizá no), pero en el contexto del relato de Leonard se imponen desde la primera palabra. Es más; los acogemos con los brazos abiertos. Se trata de un diálogo tan verosímil que una parte de lo que sentimos es el placer vergonzante de alguien captando y metiéndose en una conversación ajena. De paso se nos da a conocer a los personajes, aunque sólo sea con algunas pinceladitas. La novela acaba de empezar (de hecho es la segunda página), y Leonard es gato viejo: sabe que no tiene ninguna obligación de aclararlo todo enseguida. Aun así, ¿a que con su comentario de que *Atrapa*

a Leo aparte de un peliculón, es buena» Tommy nos dice algo sobre su manera de ser?

Podríamos preguntarnos si es un diálogo fiel a la vida o sólo a determinada concepción de la vida, a cierta imagen estereotipada de la gente

de Hollywood, los almuerzos de Hollywood y los negocios de Hollywood; es una pregunta muy lícita, y la respuesta es que quizá lo segundo, pero el diálogo sigue sonando bien. Cuando da lo mejor de sí (y *Tómate lo con calma* es entretenida, pero queda lejos de sus mejores obras), Elmore Leonard sabe crear una especie de lirismo callejero. El oficio necesario para escribir un diálogo así se consigue con muchos años de práctica. El arte procede de una imaginación creativa que trabaja duro y se divierte.

La clave de escribir diálogos buenos, como en todos los aspectos de la narrativa, es la sinceridad. Si la practicas, si pones honradez en las palabras que salen de boca de tus personajes, descubrirás que te expones a bastantes críticas-En mi caso no transcurre una semana sin que reciba como mínimo una carta (suelen ser más) acusándome de malhablado, de intolerante, de homófobo, de sangriento, de frívolo, o directamente de psicópata. En la mayoría de los casos, lo que sulfura a mis correspondientes tiene que ver con el diálogo: «¡Coño, que te vayas de Dodge», o «aquí no nos gustan mucho los negros», o «¿de qué vas, maricón de mierda?»

Mi madre, que en paz descansó, no veía los tacos con buenos ojos. Decía que eran «el lenguaje de los ignorantes», pero eso no le impedía gritar «¡Joder!» cuando se le quemaba la carne o se daba un martillazo en una uña queriendo colgar un cuadro. Tampoco a la mayoría de la gente, cristiana o no, la inhibe de soltar algún exabrupto por el estilo (o peor) cuando les vomita el perro en la alfombra. Es importante decir la verdad. ¡Depende tanto de ella, como casi dijo W. C. Williams cuando escribía sobre la carretilla roja! A la Legión de la Decencia no le gustará la palabra «cagar», y puede que a ti tampoco mucho, pero hay veces en que no hay otra salida. Nunca se ha visto a un niño que vaya corriendo a ver a su madre y le diga que su hermana pequeña acaba de «defecar» en la bañera. Tendrá algún eufemismo a su disposición, pero mucho me temo que se le ocurra primero «cagar».

Decir la verdad es fundamental para que el diálogo posea la resonancia y el realismo de cuya ausencia, por desgracia, adolece *Hart's War*, por lo demás una buena novela. El principio se aplica a todo, hasta a lo que dice la gente cuando se da un martillazo en el pulgar. Sí, pensando en la Legión de la Decencia, pones «¡caray!» en vez de «¡joder!», infringes el contrato tácito que hay entre el lector y el escritor: la promesa de que expresarás verazmente los actos y palabras de tus semejantes por el canal de una historia inventada.

Por otro lado, cabe la posibilidad de que uno de tus personajes (como la tía solterona de la protagonista) diga «caray», y no «joder», en el momento del famoso martillazo. Si conoces a tu personaje también sabrás cuál de los dos usar, y nos enteraremos de algo sobre la persona que habla que la hará más

viva e interesante. Se trata de dejar que hablen libremente todos los personajes, sin prestar atención a los criterios de la Legión de la Decencia o el Círculo de Lectoras Cristianas. Lo contrario, además de falso, sería cobarde, y te aseguro que hoy en día, a las puertas del siglo veintiuno, escribir narrativa no tiene nada que ver con la cobardía intelectual. Los aspirantes a censores son legión, y aunque no coincidan todos en sus prioridades, a grandes rasgos quieren todos lo mismo: que veas el mundo como ellos... o, como mínimo, calles lo que ves diferente. Son agentes del orden establecido; no tienen por qué ser mala gente, pero sí peligrosa para el adepto a la libertad intelectual.

La verdad, y que nadie se sorprenda, es que coincido con mi madre: los tacos y la vulgaridad son el lenguaje de la ignorancia y la limitación verbal. Al menos como regla general, porque hay excepciones, entre ellas ciertas palabrotas y aforismos muy pintorescos y con mucha fuerza- Expresiones como «tener más trabajo que un cojo en un concurso de patadas en el culo» no son para una puesta de largo, pero hay que reconocer que tienen pegada. O léase el siguiente fragmento de *Brain Storm*, de Richard Dooling, donde la vulgaridad se convierte en poesía:

Prueba A: un pene grosero y testarudo, coñívoro bárbaro sin mota de decencia. El bergante más tunante que ha habido hoy y antes. Un sucio y vermiforme gañán con brillos serpentinos en su único ojo. Un exaltado, un soberbio que ataca en las cavernas oscuras de la carne como un relámpago peniano. Un bellaco voraz en busca de sombras, húmedas grietas, éxtasis de almejar, y sueño...

Aunque no se presente como diálogo, me apetece reproducir otro fragmento de Dooling porque es un ejemplo de lo contrario: de que se puede ser explícito hasta extremos admirables sin recurrir en absoluto a la vulgaridad ni al lenguaje soez.

Ella se sentó a horcajadas y se dispuso a efectuar la conexión de los puertos necesarios, con los adaptadores masculino y femenino a punto, el I/O activado, servidor/cliente, maestro/satélite. Dos máquinas biológicas de última generación haciendo los preparativos para acoplarse con módems de cable y acceder a los procesadores frontales respectivos. Nada más.

Si yo fuera un literato a la usanza de Henry James o Jane Austen, si sólo escribiera sobre pijos o universitarios de familia bien, casi no tendría que emplear palabrotas. Quizá no me hubieran prohibido ningún libro en las bibliotecas escolares de Estados Unidos, ni hubiera recibido cartas de fundamentalistas serviciales con ganas de informarme de que arderé en el infierno, donde todos mis millones no me servirán para comprar ni un simple trago de agua. El caso, sin embargo, es que no me crié en ese sector de la sociedad, sino como integrante de la clase media-baja de Estados Unidos, que es de lo que puedo escribir con mayor sinceridad y conocimiento. O sea, que cuando mis personajes se dan un martillazo en el dedo dicen más a menudo joder que caray, pero ya me he acostumbrado a la idea. De hecho, nunca me había dado grandes quebraderos de cabeza.

Cuando recibo una carta de éas, o cuando leo la enésima crítica donde se me acusa de vulgar y poco intelectual (lo cual, en cierta medida, sí es cierto), me consuelo con las palabras del realista social de principios de siglo Frank Norris, entre cuyas novelas figuran *Octopus*, *The Pit* y *McTeague*, gran libro. Los personajes de Norris pertenecían a la clase trabajadora, y su vida se desarrollaba en granjas, talleres y fábricas. McTeague, que es el protagonista de su obra magna, es un dentista sin formación. Los libros de Norris produjeron gran escándalo, pero él reaccionó con frialdad y desdén: «¿A mí qué más me da lo que piensen? Nunca he hecho concesiones. He contado la verdad.»

Ya se sabe que hay gente que no quiere oírla, pero no es problema tuyo. Lo sería querer ser escritor sin estar dispuesto a apuntar al blanco. El diálogo siempre es indicativo de la personalidad, aunque el que hable sea feo o guapo. También puede ser un soplo de aire fresco y refrescante en una sala donde cierta gente preferiría no abrir las ventanas. Al fin y al cabo, lo importante no es que el diálogo de tu relato sea culto o vulgar, sino cómo suene en la página y al oído. Si pretendes que parezca real, habla tú. Y más importante todavía: quédate callado y escucha a los demás.

Mi párrafo descriptivo sobre Palm Too contiene descripción directa («algunos clientes bebiendo a solas») y otra un poco más poética («brillaba en la penumbra como un espejismo»). Son válidas ambas, pero tengo cierto gusto por la metáfora. El uso del símil y de otros recursos de lenguaje figurado, es uno de los grandes placeres de la narrativa, tanto para el escritor como para el lector. Cuando un símil da en e) blanco, nos procura la misma satisfacción que encontrar a un viejo amigo en una multitud de desconocidos. A veces, comparar dos objetos que no presentan ninguna relación aparente (como el bar

de un restaurante y una cueva) nos permite percibir algo viejo a una luz nueva y más intensa.⁶ Tengo la impresión de que el escritor y el lector colaboran en una especie de milagro, hasta cuando el resultado es claro pero no bello. Quizá cargue un poco las tintas, pero bueno, es lo que creo.

Cuando un símil o metáfora no funciona, el resultado puede ser cómico o penoso. Hace poco leí esta frase en una novela que prefiero no nombrar: «Se quedó sentado al lado del cadáver, impasible y aguardando al forense con la misma paciencia que si esperara un sandwich de pavo.» Si hay una conexión esclarecedora, yo no la he captado. Por lo tanto, cerré el libro sin seguir leyendo. El escritor que sepa lo que tiene entre manos, que cuente conmigo para acompañarlo. El que no... Digamos que uno ya tiene más de cincuenta años, y en el mundo hay muchos libros. No puedo perder el tiempo con los que están mal escritos,

El símil zen es una trampa del lenguaje figurado, pero no la única. La más habitual (y repito que caer en ella suele deberse a falta de lectura) es el empleo de símiles, metáforas e imágenes que caen dentro del tópico. «Era hermosa como un sol», «Bob luchaba como un tigre»... No me hagas perder el tiempo (ni el de nadie) con recursos tan manidos. Quedarás como un vago o un ignorante. Ninguno de los dos calificativos será beneficioso para tu prestigio de escritor

12

El Lector Ideal también es la mejor manera de calibrar si el relato posee el ritmo correcto, y si has introducido los precedentes de manera satisfactoria.

El ritmo es la velocidad con que progresá la narración. En círculos editoriales corre la idea tácita (y por lo tanto, ni justificada ni analizada) de que las historias y novelas de mayor éxito comercial tienen un ritmo rápido. La premisa, imagino, es que hoy en día la gente está muy ocupada, y se distrae tan fácilmente de la letra impresa que la única manera de no perderla es convertirse en una especie de cocinero de *fast food* que vende hamburguesas y patatas a todo trapo, recién salidas de la freidora.

Al igual que muchas ideas del mundo editorial que no han sido sometidas a ningún análisis, la que nos ocupa tiene mucho de chorrada. Por eso se quedan de piedra las editoriales ante fenómenos de ventas como *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, o *Monte frío*, de Charles Frazier. Sospecho que la mayoría de los editores atribuyen el éxito de esos libros a caídas imprevisibles y lamentables en el buen gusto por parte del público lector.

Y no es que las novelas de ritmo rápido tengan nada de malo, ¿eh? Hay escritores bastante buenos (Nelson DeMille, Wilbur Smith y Sue Grafton, por citar tres ejemplos) que han ganado millones escribiéndolas. Aun así, la velocidad puede llevar al exceso. Yendo demasiado deprisa te arriesgas a dejar rezagado al lector, por confusión o agotamiento. En cuanto a mí, prefiero ritmos más lentos y estructuras más ambiciosas. El lujo de deleitarse con

novelas largas y absorbentes como *Pabellones lejanos* o *Un buen partido* ha sido uno de los atractivos principales de esta modalidad literaria desde sus primeros exponentes, relatos epistolares interminables y de muchas partes, como *Clarissa*. En mi opinión, debería dejarse que cada historia se desarrollara a su propio ritmo, que no siempre es trepidante. Pero ojo: si reduces demasiado la velocidad, corres el riesgo de poner nervioso hasta al lector más paciente.

¿Que cuál es la mejor manera de encontrar el punto medio? El Lector Ideal, cómo no. Procura imaginar si se aburrirá con tal o cual escena. Si conoces los gustos de tu L. I., aunque sólo sea la mitad de bien que yo los del mío, no debería costarte mucho. ¿Le parecerá que en tal pasaje hay demasiado diálogo que no aporta nada? ¿Que sólo has explicado a medias una situación...

o te has excedido en describirla, que es uno de mis defectos crónicos? ¿Que se te ha olvidado atar un cabo importante de la trama? ¿O todo un personaje, como le pasó a Raymond Chandler? (Cuando le preguntaron por el chofer asesino de *El sueño eterno*, Chandler, que se tomaba sus cepitas, contestó: «¡Ah, ése! Es que se me olvidó.») Deberías tener presentes esas preguntas hasta con la puerta cerrada. Y cuando esté abierta (cuando tu Lector Ideal haya leído el original), deberías formularlas en voz alta. Por otro lado, y al margen de lo inseguro que se pueda ser, es normal tener ganas de observar al L. I. y ver cuándo deja el original para dedicarse a otra cosa. ¿Qué escena leía? ¿Qué le costaba tan poco dejar?

Yo, cuando pienso en el ritmo, suelo acudir a Elmore Leonard, que lo explicó a la perfección diciendo que quitaba las partes aburridas. La frase sugiere recortes para acelerar el ritmo, que es lo que acabamos teniendo que hacer casi todos (mata a tus seres queridos; mátalos aunque se te rompa tu corazoncito egocéntrico de plumífero).

De adolescente, cuando enviaba cuentos a revistas como *Fantasy and Science Fiction* y *Ellery Queen's Mystery Magazine*, me acostumbré a la típica nota de devolución que empieza por «Querido colaborador» (podrían ahorrárselo). Me acostumbré tanto que acabé agradeciendo cualquier frase un poco personal. Eran tan escasas como espaciadas, pero recibirlas siempre me alegraba el día y me hacía sonreír.

En primavera de mi último curso en el instituto de Lisbon (o sea, en 1966) recibí un comentario manuscrito que cambió para siempre mi manera de enfocar las revisiones. Debajo de la firma del director, reproducida a máquina, figuraba a mano lo siguiente: «No es malo, pero está hinchado. Revisa la extensión. Fórmula: 2da versión = 1ra versión - 10%. Suerte.»

Ojalá me acordara del autor del ingenioso comentario. Quizá fuera Algys Budrys. En todo caso me hizo un gran favor. Copié la fórmula en un

trozo de cartón de camisa, la enganché con celo al lado de mi máquina de escribir y no tardaron en pasarme cosas buenas. No es que de repente me hiciera de oro vendiendo cuentos a revistas, pero el número de comentarios personales en las notas de devolución aumentó deprisa. Hasta recibí una de Durant Imboden, el responsable literario de *Playboy*. El mensaje estuvo a punto de provocarme un infarto. *Playboy* pagaba dos mil dólares o más por cada cuento, y dos billetes representaban la cuarta parte de lo que ganaba al año mi madre en el Pineland Training Center.

Es probable que la «fórmula de revisión» no fuera el único motivo de que empezara a obtener resultados. Sospecho que había llegado mi hora, la hora tan esperada. A pesar de ello, no cabe duda de que la fórmula influyó. Antes de ella, si la primera versión de un relato rondaba las 4.000 palabras, la segunda tenía a las 5.000. (Hay escritores que quitan; yo temo ser, y haber sido siempre, un añadidor nato.) La fórmula lo cambió. Todavía hoy, si tengo una primera redacción de 4.000, me impongo el objetivo de que la segunda no pase de 3.600. Y si la primera versión de una novela tiene 350.000 palabras, me desviviré por redactar una segunda versión de como máximo 315.000, y si es posible de 300.000. Suele serlo. Lo que me enseñó la fórmula es que todos los relatos y novelas, en mayor o menor medida, son plegables. Si no puedes quitar el diez por ciento y conservar lo esencial de la historia y el ambiente, es que no te esfuerzas bastante. El efecto de una poda sensata es inmediato, y a menudo asombroso: un Viagra literario. Lo notarás tú, y lo notará tu L. I.

Los precedentes, o historia de fondo, son todo lo que ocurre antes del inicio de tu relato pero que tiene impacto sobre la historia principal. Contribuyen a definir a los personajes y establecer motivaciones. Yo considero importante introducir los precedentes con la mayor rapidez, pero también es importante hacerlo con cierta elegancia. He aquí la intervención de un personaje como ejemplo de falta de ella:

—Hola, ex mujer —dijo Tom a Doris, que entraba en la cocina.

El hecho de que Tom y Doris estén divorciados puede ser importante para la historia, pero seguro que hay una manera mejor que la de arriba, que tiene la elegancia de un asesino con hacha.

.He aquí una propuesta:

—Hola, Doris —dijo Tom. Su voz sonaba natural (al menos a sus propios oídos), pero los dedos de su mano derecha reptaron

hacia donde había tenido su anillo de casado hasta hacía seis meses.

Sigue sin ser de premio Pulitzer, y es bastante más largo que «hola, ex mujer», pero ya he intentado aclarar que se trata de algo más que de simple rapidez. Y si crees que sólo es cuestión de informar, mejor que renuncies a la narrativa y te busques un trabajo de redactor de manuales de instrucciones. Te está esperando el cubículo de Dilbert.

Seguro que has oído la expresión *in medias res*, que significa «en medio de las cosas». Se trata de una técnica antigua y respetable, pero a mí no me gusta. Requiere *flashbacks*, que me parecen una cosa aburrida y hasta vulgar. Siempre me recuerdan aquellas películas de los cuarenta y los cincuenta, cuando se pone borrosa la imagen, dan eco a la voz y de repente hemos retrocedido dieciséis meses y el preso manchado de barro a quien acabábamos de ver huyendo de los perros es un abogado joven y prometedor que todavía no ha sido detenido como sospechoso de haber asesinado al comisario corrupto.

Como lector, me interesa más lo que va a suceder que lo que ya ha sucedido. Reconozco que hay buenas novelas que van a contrapelo de esta preferencia (¿o hay que llamarlo prejuicio?): una es *Rebeca*, de Daphne du Maurier; otra *A Dark-Adapted Eye*, de Barbara Vine. A mí, no obstante, me gusta empezar en la primera casilla, empatado con el escritor. Prefiero no mezclar las cosas. En eso soy muy clásico. Que me sirvan primero el aperitivo, y que sólo me traigan el postre cuando me haya comido el segundo plato.

Aunque cuentes la historia de la manera directa a la que me refiero, descubrirás que siempre hay que incluir algunos precedentes. Todas las vidas participan del *in medias res*, y lo digo en el sentido más real. Sí en la primera página presentas como protagonista a un hombre de cuarenta años, y si se desencadena la acción por irrumpir en el escenario de su vida alguna persona o situación nueva (digamos que un accidente de tráfico, o hacerle un favor a una mujer guapa que siempre mira seductoramente por encima del hombro [¿te has fijado en el horrendo adverbio que hay en la frase, y que no he logrado matar?]), seguirás teniendo que enfrentarte con los primeros cuarenta años de vida del protagonista. La medida en que trates de esos años y el acierto con que lo hagas influirán mucho sobre el éxito que logre tu relato, y en que los lectores opinen que «vale la pena leerlo» o es «una paliza». Hoy en día, en cuestión de precedentes, el premio es probable que se lo lleve J. K. Rowling, la autora de las novelas de Harry Potter. No es ninguna tontería leerlas y fijarse en la naturalidad con que cada libro recapitula los anteriores.

(Las novelas de Harry Potter, por otro lado, son pura diversión, pura historia de cabo a rabo.)

El Lector Ideal puede ser de grandísima ayuda para averiguar si has acertado mucho o poco con los precedentes, y qué añadir o sustraer en la siguiente versión. Hay que escuchar con gran atención lo que no ha entendido el L. I., y luego preguntarte si tú lo entiendes. Si la respuesta es que sí, pero no has logrado transmitirlo, te corresponde aclararlo en la segunda redacción. Si no, si a ti también te parecen confusas las partes de la historia de fondo que ha puesto en tela de Juicio tu Lector Ideal, es que tienes que reflexionar más a fondo sobre los acontecimientos del pasado que aclaran el comportamiento presente de tus personajes.

También debes prestar mucha atención a lo que tu Lector Ideal haya encontrado aburrido en la historia de fondo. En *Un saco de huesos*, por ejemplo, el protagonista, Mike Noonan, es un escritor de cuarenta y tantos años cuya mujer acaba de morir de un aneurisma cerebral. La novela empieza el día de la muerte de ella, pero quedan muchos precedentes, muchos más de lo habitual en mi narrativa. Está el primer empleo de Mike (periodista), la venta de su primera novela, sus relaciones con la nutrida familia de su difunta esposa, su historia! de publicaciones, y sobre todo la cuestión de su casa de verano al oeste de Maine: cómo y por qué la compraron, y parte de su historia antes de ser adquirida por Mike y Johanna. Tabitha, mi Lectora Ideal, lo leyó todo con cara de disfrutar, pero había una parte de dos o tres páginas sobre el voluntariado de Mike durante el año posterior a la muerte de su esposa, año en que acrecienta su dolor un caso grave de bloqueo de escritor. A Tabby no le gustó lo del trabajo social.

—¿A quién le importa? —me preguntó—. Yo quiero saber más de sus pesadillas, no sí acudió al ayuntamiento para ayudar a que no durmieran en la calle los alcohólicos sin techo.

—Ya, pero es que está bloqueado —dije yo. (Cuando a un escritor le cuestionan algo que a él le gusta mucho, las primeras dos palabras que salen de su boca casi siempre son «ya, pero»)—. Le dura un año o más. De alguna manera tiene que aprovechar el tiempo, ¿no?

—Supongo —dijo Tabby—, pero tampoco hace falta aburrirme, ¿no? ¡Uf! Juego, set y partido. Tabby es como casi todos los buenos L. I.: si tiene razón puede llegar a ser cruel.

Conque podé las obras de beneficencia de Mike, reduciéndolas de dos páginas a dos párrafos, y resultó que tenía razón Tabby. Me di cuenta al verlo impreso. *Un saco de huesos* ha tenido unos tres millones de lectores, yo he recibido cuatro mil cartas o más sobre el libro y de momento no me ha dicho

nadie: «¡Eh, inútil! ¿Qué voluntariado hacía Mike durante el año en que no podía escribir?»

Sobre la historia de fondo, lo más importante para recordar es que *a)* historia la tiene todo el mundo, y *b)* en general no es muy interesante. Cíñete a las partes que lo sean y no te dejes llevar por el resto. Contarle la vida a alguien, y que te escuchen, sólo se hace en los bares. Se hace, además, una hora antes de cerrar, y a condición de que consumas.

Listo. Ahora hablaremos de las revisiones. ¿Cuántas? ¿Cuántas versiones? En mi caso, la respuesta siempre ha sido dos versiones y una última mano. (Desde que existen los procesadores de textos, pulir se parece mucho a escribir la tercera versión.)

Ten presente que sólo hablo de mi manera de trabajar. De hecho, el proceso de reescritura cambia mucho de escritor a escritor. Kurt Vonnegut, por ejemplo, reescribía cada página de sus novelas hasta obtener punto por punto lo que quería. El resultado es que había días en que sólo terminaba una o dos páginas (y la papelera acababa llena de páginas setenta y uno y setenta y dos en forma de bolas), pero cuando estaba acabado el original también lo estaba el libro. Ya se podía componer. Aun así, creo en la existencia de una serie de verdades que se aplican a casi todos los escritores, que son las que

quiero abordar. Si ya hace tiempo que escribes, los consejos de esta sección te harán poca o ninguna falta, porque ya tendrás hecha tu rutina personal. En cambio, si eres un principiante, permíteme el siguiente consejo: no bajes de dos versiones, una con la puerta del estudio cerrada y otra con la puerta abierta.

En mi caso, cuando está cerrada la puerta y vierto directamente en la página lo que tengo en la cabeza, escribo todo lo deprisa que puedo pero sin agobiarme. Escribir narrativa, sobre todo larga, puede ser un trabajo difícil y solitario. Es como cruzar el Atlántico en bañera. Surgen muchas oportunidades de dudar de uno mismo. Si escribo con rapidez, desgranando la historia tal como acude a mi mente y retrocediendo lo justo para verificar los nombres de los personajes y las partes relevantes de sus antecedentes, consigo dos cosas: ser fiel al entusiasmo inicial y superar la duda que siempre está al acecho.

Esta primera versión, la que se centra exclusivamente en la historia, debería escribirse sin la ayuda (ni intromisión) de nadie.