paidós *manuales de escritura* 02

escribir ficci!n

rona randall

Escribir ficción

Rona Randall

Sumario

Agradecimientos

1. El camino del escritor
2. Crear una historia
3. Tener ideas
4. El cuento
5. Caracterización
6. Motivación
7. El diálogo
8. Estilo y punto de vista
9. La construcción
10. Vencer el bloqueo
11. Sagas, secuelas y escenarios
12. Llegar a la imprenta
13. Agentes literarios

14. Otros canales de publicación

Agradecimientos

Al renombrado editor Harold Snoad y a su editora literaria, la legendaria Dorothy Sutherland, cuya fe en mí —y cuyos ánimos— me permitieron desarrollar una larga carrera como escritora.

1. El camino del escritor

Avisos y consejos

Este libro se dirige a aquellos que quieren convertirse en escritores pero no saben por dónde empezar; a aquellos que ya lo están intentando pero están perdiendo el ánimo; los que han sido desalentados por el rechazo; los que han seguido clases y las han abandonado disuadidos o desmoralizados por creer que la culpa es suya, que en realidad no «han nacido» para ser escritores; a los que, por el contrario, creen que la asistencia a un curso de escritura creativa garantiza por sí misma la publicación inmediata; y a los que han saboreado un éxito modesto, han deseado mejorar pero por alguna razón se han estancado.

También se dirige a los que creen que este trabajo es sencillo y un modo infalible de ganar mucho dinero rápidamente. También éstos tienen mucho que aprender.

Después de pasar prácticamente toda mi vida adulta dedicada ininterrumpidamente a la escritura profesional para un público que cambia de gustos constantemente, creo que los aspirantes a escritores pueden recibir ayuda para dominar la técnica, pero que no pueden ser enseñados del mismo modo que en otras profesiones. Ninguna forma de escritura, y mucho menos la ficción, es un proceso científico o matemático que, una vez aprendido, colocará por sí mismo una letra tras otra bajo el nombre del autor. Escribir es una capacidad que se puede aprender a lo largo de toda la vida, pero hay algunas líneas maestras que pueden ayudarle a mantenerse en el camino correcto y a persistir.

Las líneas maestras que yo ofrezco en este libro deberían allanar y guiar su camino hacia el éxito, siempre y cuando usted quiera realmente alcanzarlo.

No ofrezco fórmula milagrosa alguna, porque no existen. En última instancia, es usted, el aspirante a escritor, quien maneja la varita mágica. La imaginación, el amor por las palabras, el impulso creativo, el deseo, la diligencia, la dedicación —y la disciplina— son suyas. Éstas son las herramientas que necesita: debe utilizadas y jamás descuidarlas. Mi intención es mostrarle *cómo* utilizarlas, y convencerle de que *puede* hacerlo incluso cuando tenga la esperanza por los suelos.

Hay otra herramienta crucial que todo aspirante a escritor necesita. El entusiasmo. Sin él, ninguna obra de ningún escritor puede alcanzar la popularidad, porque el entusiasmo es contagioso: el lector lo detecta y espera con ansiedad su próximo libro. Así es como se crea y mantiene un grupo de lectores. Pierda ese entusiasmo y perderá a sus lectores y, en consecuencia, a sus editores.

Pero esto no va a sucederle, porque si careciera de entusiasmo no estaría leyendo este libro.

Junto a esta cualidad esencial, existe otra en la que pocos aspirantes a escritor piensan. La honestidad. Con ello me refiero a la necesidad de que reconozca cuál es su verdadera motivación personal. Pregúntese *por qué* quiere escribir. Si su única respuesta es «¡Dinero!», es que no es un escritor compulsivo. Aunque consiga vender sus obras, es poco probable que siga con la escritura, porque cuando descubra que este trabajo es tan impredecible como cualquier otro empleo por cuenta propia, abandonará y buscará un empleo más estable.

«Pero», me responderá, «¡mire las inmensas sumas que cobran los autores de *best-seller*s!».

Por desgracia, eso es lo que cree el público general, porque es la única parte que atrae la atención de la prensa. La cantidad de trabajo que realizan los autores a tiempo completo, que son la mayoría en esta profesión, nunca recibe la misma publicidad, pero estos autores no cambiarían su trabajo por ningún otro porque escribir es el motor de su vida y, a pesar de las exigencias de tiempo y el sacrificio por un exceso de vida social (las semanas laborales de cinco días son prácticamente desconocidas por los escritores a tiempo completo), no seguirían ninguna otra carrera porque ésta les da la mayor sensación de realización, que es la razón por la que escribe todo autor de verdad. Puede considerarlo un intento de agasajar su ego. Los escritores *deben* escribir o quedan mentalmente anulados.

Esto es aplicable a todas las facetas creativas. Sólo tiene que asomarse a las vidas de los escritores, artistas o músicos del pasado para descubrir un sinfín de ejemplos. ¿Qué empujaba a Van Gogh o Gauguin a seguir pintando a pesar de sus sufrimientos? ¿Qué empujaba a Beethoven a componer si no podía escuchar ni una sola nota de música? ¿Y a las hermanas Brönte a escribir a pesar de que la publicación parecía apenas un sueño imposible? Esta apasionada necesidad de expresarse existe en todo escritor que desee hacer de la escritura su carrera, sea a un nivel intelectual o no.

Con ello no quiero decir que el dinero no ejerza como estímulo para la creación, pero su valor para los escritores es la libertad que les otorga para trabajar a su manera, para disfrutar de su tiempo, para dedicarse al oficio que más les gusta. Dar en la diana es verdaderamente excitante, pero muchos autores que han tenido una carrera tranquila, bien pagada y muy satisfactoria no han experimentado éxitos fulgurantes. Yo era una escritora que vendía a un ritmo estable y publicaba en tapa dura en una gran editorial británica antes de que dos ofertas muy favorables de Nueva York por dos de mis títulos —*Dragonmede* y *The Watchman's Stone*— revertieran en un gran aumento de ventas en todo el mundo. Desde entonces, se han pagado sumas mucho mayores, algunas merecidas y otras no, por materiales que ningún escritor que se respete debería querer publicar. Las editoriales han experimentado las desastrosas consecuencias de ello. Cuando sucede algo así, los profesionales de verdad se mantienen con los pies en el suelo y siguen escribiendo con resolución.

A veces me he preguntado si, en caso de no haber pasado por esta experiencia, no me habría ahorrado mucho estrés. A pesar de ello, mi valoración como escritora subió, al igual que las ofertas de las editoriales. Pero la presión para que repitiera un mismo esquema no era para mí. Esto plantea una cuestión: ¿es mejor aferrarse a un género en particular, o diversificarse, escribiendo distintos tipos de ficción bajo distintos nombres (así lo hacen muchos escritores)? Una vez esté en el mercado, la decisión es suya.

En mi caso sucedió que, debido al carácter impredecible del mundo de la edición, las tendencias de la ficción cambiaron y la popularidad del género gótico, que era en el que yo había conseguido el éxito, fue desvaneciéndose. Me alegré de haber seguido mi instinto y haber continuado escribiendo lo que me venía en gana. Seguí teniendo un lugar en el mercado, bajo mi propio nombre, con novelas de época como *The Mating Da*nce, *The Ladies of Hanover Square* y *The Drayton Legacy*. Cuando se encuentre en una situación parecida, si es que lo hace alguna vez, debe decidir si quiere seguir la corriente o continuar escribiendo sólo lo que usted quiere escribir, y lo que sabe que escribe mejor.

Tendencias de la ficción

Es sorprendente descubrir que las modas de la lectura pueden cambiar. Hay varias razones que lo explican. Los nuevos culebrones televisivos, que pueden marcar nuevas tendencias, es una de ellas. Un gran bombo publicitario por parte de una editorial de un nuevo tipo de historia escrita por un nombre nuevo puede ser otra razón. O, como en el género gótico —un género que nació con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole en 1746 y fue resucitado por Charlotte Brönte en 1847 con *Jane Eyre*—, el mercado puede estar saturado de imitaciones mal escritas, mal construidas y mal narradas publicadas por editores especulativos que pretenden subirse al carro. En estos casos, el interés del público es saciado, las ventas descienden y el mercado desaparece.

Actualmente, esto ha sucedido con las novelas históricas a pesar de la recuperación en televisión de clásicos como *Orgullo y prejuicio*. Escrita antes de que existiera el *copyright*, su primer editor compró la novela por 100 libras, y muchas personas se han enriquecido gracias a ella desde entonces.

Ello, a pesar del descenso de ventas de novela histórica, es consecuencia del resurgimiento de dramatizaciones teatrales o televisivas de obras. El hecho de que muchas editoriales importantes hayan dejado de publicar este género, y de que los agentes hayan dejado de representarlo, habla por sí mismo, como lo hace el crecimiento de préstamos de vídeos en las bibliotecas y el descenso de préstamos de libros de ficción: ello confirma que se lee menos y se presta más atención a la pantalla. Esto es positivo para los guionistas televisivos, pero no para los demás.

Por suerte, estas tendencias pueden invertirse con la misma rapidez que todas las modas, y la decadencia de un género siempre parece estar equilibrada por el auge de otro. Sólo la novela contemporánea parece no perder nunca el favor, de modo que si está en armonía con el presente y puede escribir sobre él con autenticidad y placer, no debe temer a las dificultades.

Paralelamente, existe un mercado para los temas históricos. La editorial en tapa blanda Harlequin Mills & Boon tiene, entre su abultado catálogo, una colección de breves novelas históricas, de modo que si quiere afinar su pluma mientras espera que cambie la marea, no le vendría mal estudiar las líneas editoriales de estos editores tan importantes.

Pero, ¿son sus objetivos más ambiciosos? Bien. Tenga siempre objetivos elevados, pero no se culpe si tiene que avanzar paso a paso, y no se sienta obligado a pedir disculpas si su único objetivo es entretener. En un mundo cada vez más lleno de estrés, dolor y crueldad, ¿qué mejor ocupación puede existir que la de dar placer a miles de personas? Recibí una de mis mayores recompensas hace unos años. Se trataba de un sobre remitido a mis editores con sello de Glasgow. Contenía un pedazo de papel en el que alguien había escrito, con la mayor simplicidad: «Gracias por todo el placer que sus libros me han dado». No llevaba dirección ni firma, y estaba acompañado por un billete escocés de una libra. Nunca me he desprendido de él. He guardado este amable gesto como un talismán desde entonces. Lo único que lamento es no poder haberle dado las gracias a mi lector desconocido.

Los primeros pasos

Existe una línea de pensamiento que insiste en que los escritores no se hacen sino que nacen, en que no todo el mundo puede convertirse en un autor de éxito estudiando libros o asistiendo a clases de escritura creativa, en que todo escritor debe ser su propio profesor, aprendiendo sobre la marcha (lo cual significa aprender mientras se escribe y se escribe). He puesto estos paréntesis porque sé que la escritura constante conlleva el aprendizaje constante, pero el resto lo considero un escepticismo excesivo.

Como era de esperar, esto lo afirman los pseudointelectuales, pero puede acabar con la confianza y posible carrera de un aspirante a escritor. Ante esta opinión sesgada, le recomiendo que haga oídos sordos, a pesar de que yo soy la primera en reconocer que una persona que carezca totalmente de imaginación podría lograr mayores éxitos en otros campos (que tal vez también estaría dispuesta a explorar).

Nunca he asistido a clases de escritura, pero he tenido la suerte de poder gozar durante cuatro años de un empleo en una revista mensual bien establecida y de gran calidad, *Woman's Journal*, primero como secretaria de su distinguido editor, y después en un puesto superior con tareas editoriales y periodísticas. Durante esos años, el *Journal*

estaba relacionado con otras tres publicaciones, dos semanarios femeninos y una revista literaria mensual muy bien considerada llamada *Argosy*, dedicada enteramente a los mejores cuentos.

Parte de mi formación ha estado consagrada al campo de la ficción: aprendí qué necesitaban estas revistas, qué era publicable y qué no, qué gustaría a los lectores y qué no (y por qué), aprendí a leer los manuscritos que recibía, a criticarlos, a escribir informes para un exigente editor de ficción y a enfrentarme a las reprimendas si mi criterio resultaba ser equivocado.

También ejercí de asistente de edición de cuentos y seriales, entre los que había trabajos de muchos escritores ya establecidos. Este aprendizaje me enseñó el valor de la economía y a recortar el material superfluo. Ésta fue mi formación pero, según descubrí después, fue en realidad sólo mi educación básica. Tratar de editar historias publicables estaba lejos de mi deseo de escribir. La parte más dura vino después: el trabajoso, estimulante, descorazonador y desafiante trabajo de escritor *freelance* que, según pronto descubrí, requiere unas habilidades muy distintas del periodismo o la edición. Sólo entonces —escribiendo, escribiendo, escribiendo— empezó mi verdadero aprendizaje.

La primera lección saludable que aprendí fue que la escritura, como cualquier trabajo realizado individualmente, es un oficio solitario. Después de la estimulación y el trabajo en equipo de una atareada oficina editorial, trabajar a solas requería mucha disciplina. El trabajo en casa rivalizaba con la nostalgia de Fleet Street, en aquel momento el corazón de las editoriales de periódicos y revistas, pero pronto me di cuenta de que ser *freelance* era mucho mejor: trabajar en casa con el horario que yo deseara, evitar los desplazamientos y las horas perdidas, combinar la escritura con la vida marital, y por lo tanto poder realizar mi ambición de convertirme en escritora. Para cualquiera que comparta esta ambición, la soledad es algo a lo que debe enfrentarse con gratitud. Éste es otro consejo al que se debe prestar atención.

De modo que si considera este camino muy duro, recuerde que yo (y otros) hemos pasado también por él. Y si las clases de escritura creativa y los libros le ayudan, y puede que así sea, no escuche a los que no tienen fe en ellos. En especial, no escuche a aquellos —normalmente parientes, pero muchas veces supuestos amigos— que consideran su escritura como un mero pasatiempo, y no mucho más que eso. («¿Cuándo vas a buscar un trabajo de verdad? ¡Escribiendo nunca ganarás ni un duro!») Del mismo modo, no preste demasiada atención, a pesar de lo tentador que pueda ser, a los que dicen que siempre supieron que usted era un escritor nato. Las alabanzas excesivas pueden ser tan peligrosas como la irrisión, y pueden convencerle de que cualquier error que cometa es culpa de los demás, nunca suyo.

Evitar el desaliento

Tengo mucho respeto por la capacidad de los profesores de escritura creativa de comentar y analizar las técnicas literarias, pero el corazón y la imaginación de un escritor sólo despegan cuando está a solas con su bolígrafo y un montón de folios en blanco. Si es dirigida en otra dirección por otra persona, la imaginación puede retraerse, en parte por la exigencia de uno mismo, pero también por el miedo a no cumplir las expectativas del profesor o igualar el éxito de los compañeros de clase. Y si a esto se suma la crítica de los compañeros, esta sensibilidad puede verse acentuada. Por eso dudo que sea útil que los estudiantes lean en voz alta ante la clase. Cuando los compañeros son convertidos en un jurado su veredicto puede ser, en el mejor de los casos, poco fiable, y en el peor, perjudicial.

En una ocasión observé la reunión de un grupo de escritores en el momento en que los textos en competición eran leídos en voz alta y después votados por los miembros. Como nunca he pertenecido a ningún grupo de escritores, me sorprendió ver que se realizaba esta práctica. Les habían pedido que escribieran un cuento sobre una silla. Inevitablemente, había historias sobre la silla del abuelo (con excesiva claridad plagiadas de la vieja canción de cuna sobre su reloj), sobre sillas antiguas, sobre mecedoras, sillas de niños, incluso una vieja silla de cocina que en realidad era, supuestamente, la que contaba lo poco que tenía que contar.

Pero un texto aportaba algo distinto: la silla eléctrica y los pensamientos del hombre condenado a sentarse en ella. Estaba tan bien escrita que no fue hasta el final cuando me di cuenta de lo que era la silla o hacia dónde llevaba el camino de salvación del hombre. Todavía más perspicaz era la nota de esperanza que recorría la narración. Era conmovedora, pero en absoluto depresiva. Cuando recibió unánimemente la puntuación más baja —un punto— me quedó claro que la excelencia de la escritura, la originalidad de la idea, la profunda compasión y la habilidosa forma en que se evitaba todo apunte de desesperanza habían sido ignorados por los rivales de la autora.

Pedí que se me presentara a la escritora y no me sorprendió que ocultara con valentía su decepción. Convencida de que su historia merecía la publicación, le pedí que la mandara a uno o dos posibles interesados y me alegró, pero de nuevo no me sorprendió, que fuera finalmente publicada. Dudo seriamente que el texto ganador —un amanerado cuento sobre la silla preferida de un gatito— fuera jamás publicado.

Aunque a veces puede ser de gran ayuda recibir una opinión independiente acerca de una obra, y todavía más si esa opinión es la de un profesional, no me gusta la práctica de exponer el trabajo de un principiante a la crítica de otros autores que carecen igualmente de experiencia. Dorothea Brande, en su excelente libro *Becoming a Writer*, incluye una nota a pie de página, destinada a los profesores, en la que condena esta práctica como perniciosa, una experiencia penosa que podría apartar a un escritor sensible de su camino. Cuando un principiante es juzgado de este modo, sus críticos parecen ansiosos de demostrar que a pesar de que ellos no escriben perfectamente,

pueden ver todos los defectos de una historia y «saltar sobre ella sin compasión». Esto es lo que sucedió aquella noche.

Todo aspirante a escritor crecerá a su ritmo, a su tiempo y a su manera si su confianza en sí mismo no es herida por la crítica realizada por personas no calificadas, como pueden ser con frecuencia otros aspirantes a escritor. La crítica puede y debe ser constructiva, nunca destructiva. El escritor se dará cuenta de ello cuando un editor se interese en su trabajo y le sugiera formas para mejorarlo. Esto es parte del trabajo de un editor, y escuchar es parte del trabajo de un escritor.

Siga su propio criterio

Recomiendo encarecidamente que no comente con nadie la obra en la que esté trabajando. Yo misma lo hice en el pasado, y me arrepiento. En una ocasión memorable, una autora en ciernes de la que me había hecho amiga me preguntó el tema de mi siguiente novela, y yo se lo conté alegremente. Apenas estaba a la mitad del primer borrador. Se trataba de una narración sobre los Owler de Rommey Marsh. Ella nunca había oído hablar de esta conocida banda de ladrones y me pidió más información con entusiasmo. Yo, estúpidamente, se la di. Incluso le conté el argumento básico de mi novela, y me alegró contar son sus halagos. Di todavía un paso más y se la presenté a mi agente. Después de aquello no volví a saber nada de ella.

Quizás usted haya intuido el desenlace, pero yo jamás pensé en ello. Para mi sorpresa, recibí por correo una novela breve situada en el mismo lugar, en la misma época, en la misma conocida banda y con ecos muy familiares. Mientras, mi libro, de mayor longitud, todavía no estaba ni mucho menos terminado.

Pero no supe nada de todo ello hasta que su libro estuvo impreso, momento en el que podía ser acusada de plagio si publicaba el mío. El plagio es un delito muy grave y puede poner en serios problemas a un escritor. No tenía otra opción que abandonar un manuscrito que me había llevado más de un año y pedirle a mi editor que esperara el próximo. Nunca tuve el deseo ni la inclinación de rehacer mi historia para evitar coincidencias con la suya: no habría funcionado. Mi entusiasmo y mi libro habían recibido un golpe mortal de necesidad.

Por suerte, estos sucesos no son frecuentes. Es mucho más habitual que un autor, en respuesta al genuino interés de los demás, empiece a hablar de su obra en marcha y descubra que parece intrascendente y aburrida, sobre todo cuando esto se ve confirmado por la actitud de los interlocutores. *Pen to Paper* de Pamela Frankau ofrece un buen ejemplo de esta experiencia. La autora tenía el tema de su próxima novela «a buen recaudo en su cabeza» después de semanas de una meticulosa planificación y mucho más tiempo de investigación. Fue a una fiesta sintiéndose muy satisfecha por ello. Al

confesar el motivo de su excitación a otra invitada, la mujer le pidió reiteradamente que se lo contara todo.

La autora prosiguió, pero descubrió que cada palabra que decía perdía su magia, que los personajes parecían de cartón piedra, que todas las situaciones eran artificiosas. La reacción de su interlocutora hablaba por sí misma. Al hablar del libro, éste murió antes de nacer.

Cito estos ejemplos a modo de aviso, para aconsejarle que proteja sus buenas ideas. Tenga siempre en mente que sólo cuando un escritor está sólo con el bolígrafo y el papel, sintiendo el acuciante deseo de escribir lo que *quiere* escribir, aparecen las mejores obras. Guárdelas antes de mostrarlas o comentarlas con otros.

Incluso cuando el libro está terminado puede sobrevenir el desaliento. Así fue mi experiencia con *Dragonmede*. Leído en primera instancia por una nueva editora de mi editorial británica —una antigua editora de seriales en revistas que había cambiado al muy distinto ámbito del libro—, no recibió su aprobación porque, según ella, había demasiados personajes. En consecuencia, toda la trama debía ser recortada drásticamente y reformulada.

«Recuerde», escribió, «que ninguna novela larga debería tener más de seis personajes...», y me sugirió que matara a la mitad del reparto (entre la que se encontraba el personaje principal de un asesinato vital para el argumento) y, por lo tanto, que eliminara la mitad de la acción y todas mis convicciones. No respondí la carta hasta que, un mes después, me escribió preguntando hasta qué punto había progresado en la «muy necesaria reformulación». Le respondí esbozándole lo que sucedería a la historia con tales alteraciones: se vendría abajo.

Me faltó coraje para decide que estaba leyendo la novela en clave de serial de revista, pero gracias a mi propia experiencia editorial, sabía que esto era lo que estaba sucediendo. Su referencia a una «novela larga», en esos momentos un concepto editorial muy utilizado para distinguir a los seriales de los cuentos, revelaba que no había podido sacudirse las convenciones del mundo de las revistas. Esto también se vio confirmado por su petición de sólo seis personajes, que por aquel entonces era la cifra adecuada para los seriales porque las limitaciones de las entregas a plazos exigía que el reparto reapareciera en cada entrega mensual o semanal. Dejarlos de lado durante más tiempo, «dejados de la mano de Dios», podía provocar que los lectores los olvidaran a ellos y el papel que originalmente representaban. Me atreví a señalarle que una novela, libre de restricciones de espacio de esta naturaleza, dispone de un lienzo inmenso y de una esfera de acción proporcional, que los personajes pueden entrar y salir y volver a entrar sin ninguna necesidad de volver a ser presentados porque el lector tiene el volumen entero en sus manos. Ella no se convenció y me contestó que hablaría conmigo del asunto una vez regresara de sus vacaciones.

Durante su ausencia, la representante americana de mi agente vendió los derechos en tapa dura para Norteamérica a una importante editorial de Nueva York sin que se me pidiera cambio alguno. También mereció la Selección Alternativa del Gremio Literario de

Estados Unidos, una Selección Exclusiva del Club del Libro Doubleday, más selecciones de clubes del libro en Europa, Australia, Escandinavia y el Reino Unido, además de importantes contratos para la edición en tapa blanda en Estados Unidos y la reiterada publicación en ediciones de bolsillo durante años. Su vida fue larga y lucrativa. Incluso hoy los derechos de autor llegan sin que yo lo espere de distintos puntos del planeta. En total, su vida cubre ya más de veinticinco años.

Así que hágase fuerte y no abandone la esperanza. Puede ser que sus críticos no tengan siempre la razón.

Pero si cree que sí la tienen, aunque sea sólo parcialmente, preste atención.

El mejor aliado del escritor

No es sorprendente que los escritores sensibles se batan en retirada a causa de una crítica cruel o sin fundamentos, pero si se retiran para replegarse a su propio criterio y seguirlo al pie de la letra, hacen bien. No sólo el corazón y la imaginación despegan cuando nadie nos está mirando por encima del hombro, sino que también lo hace el subconsciente.

Y de este modo llegamos a otro consejo. El mejor amigo de un escritor es su subconsciente. En la primera edición de este libro utilicé la palabra que prefieren los perfeccionistas, «inconsciente», a pesar de que hay argumentos a favor y en contra. En esta ocasión opto por la palabra mayoritaria «subconsciente». Pero sea cual fuere el nombre, esta persistente herramienta mental nos ayuda incluso cuando nuestra mente consciente está ocupada en las exigencias cotidianas. Trabaja incluso cuando dormimos. Despertarse en la noche, habiendo encontrado súbitamente una solución para una situación comprometida, o un título revelador, es una experiencia habitual de los escritores. Por eso una libreta y un bolígrafo junto a la cama del escritor son herramientas prácticamente indispensables. Se lo recomiendo a todos los principiantes.

Pero todavía se puede hacer más matando el fantasma del desaliento. Si, por ejemplo, asiste a clases de escritura creativa pero no se siente capaz de crear lo que su profesor busca mientras otros estudiantes lo hacen con aparente facilidad, no se abandone a la desesperación o, peor todavía, decida abandonar.

Los profesores de escritura pueden ser de una inmensa importancia para los principiantes, a los que pueden ofrecer inspiración y aliento enseñándoles las estructuras básicas de la ficción, recomendándoles lecturas provechosas, y haciendo hincapié en la gramática, la composición, la sintaxis y el estilo, pero en este punto algunos aspirantes a escritores pueden decidir que carecen de lo necesario porque sus notas son cada vez más bajas y su profesor ha empezado a sugerirles, con toda amabilidad, que quizá no le

están escuchando o concentrándose. He oído decir de profesores que sugerían a los estudiantes que probaran otras formas de expresión artística (y escribir es una forma de expresión artística, no importa cómo lo califiquen los que no escriben). O quizás el profesor parece verdaderamente decepcionado, lo cual hace que el principiante se sienta culpable y, aún peor, un fracasado. Y la sensación de fracaso es el fantasma que quiero ayudarles a superar.

El primer paso es recordar que los profesores de cualquier disciplina creativa no son adivinos. Por más sinceras que sean sus intenciones o por mucho que sus compañeros de clase parezcan gustarle, recuerde que la evaluación por parte del profesor de qué es bueno o no es siempre debida a su juicio personal. Puede ser que tenga muy buen gusto, pero sigue siendo una elección individual. Si resulta que coincide con la del estudiante, mejor que mejor. Al estudiar el estilo y el punto de vista o cualquier otro aspecto del modelo elegido, un aspirante a escritor puede aprender mucho, pero, de nuevo, debe ir con cuidado con la imitación servil. Tener un modelo para su estilo y punto de vista puede retrasar su desarrollo como escritor. Debe hablar con su propia voz.

Salvar los obstáculos

Las dificultades iniciales que acosan a muchos nuevos escritores no son insuperables a menos que se las considere insuperables. El mero hecho de que usted quiera escribir puede ayudarle a superadas.

Es muy común la dificultad de encontrar un principio. En la mayoría de ocasiones eso es debido al miedo: el miedo de no ser capaz de expresarse, el miedo a la página en blanco, el miedo a llenarla de mala prosa, el miedo a seguir ante esa blancura después de una larga y estéril sesión dedicada a observar el folio impoluto, que parece negarse a ser llenado.

Es una sensación terrible, pero usted no es el único que la ha experimentado y hay un modo pragmático de superarla.

Se ha dicho que lo más valiente que puede hacer un escritor es escribir la primera palabra. Eso es precisamente lo que usted *debe* hacer, pero no tiene la menor idea de cómo hacerlo. Deje de buscar frenéticamente un inicio o alguna frase sobrecogedora que se desarrolle de un modo arrollador, deje de estrujarse los sesos en busca de la palabra adecuada, porque de este modo ninguna palabra le parecerá bien. Una palabra lleva a otra, lenta y quizá trabajosamente, pero en su momento adecuado. Escriba cualquier cosa y siga según le dicten las palabras. Deséchelas si le parece necesario, pero si lo hace *deberá volver a empezar inmediatamente*.

Es algo muy parecido al viejo juego de las consecuencias, a escribir una frase y pasársela a otra persona para que escriba otra frase, pero en este caso el juego se juega

a solas, con el resultado de que algunas frases adquieren sentido y la página inmaculada se cubre de tinta para demostrarle que *puede* hacerlo, que *puede* crear frases y párrafos y capítulos. Le recomiendo este ejercicio cada vez que dude de sí mismo. Se sorprenderá por el resultado, y especialmente por la forma en que brotan las ideas. Y cuando las ideas empiezan a adquirir forma, la página siguiente empieza a adquirir un propósito determinado y una dirección.

Otra dificultad, especialmente aterradora, puede ser la capacidad para igualar los éxitos. Ha vendido su primer cuento o novela y el editor le ha pedido otra, pero su mente se queda en blanco. De nuevo aparecen las dudas sobre su capacidad, después el pánico, después la convicción de que está «acabado», de que es incapaz de crear más. Se obliga a sí mismo, pero crea un material muy inferior que le persuade de que su convicción está justificada. Tiene un manuscrito rechazado que lo demuestra, y cuando sigue siendo rechazado se aparta de su grupo de escritores o cenáculo literario porque cree que todo el mundo espera oír algo acerca de su nuevo éxito. El fracaso le avergüenza e incluso le humilla, de modo que abandona.

Este problema psicológico es más difícil de superar que el anterior porque no le salen las palabras que puedan rescatarle. Sólo puede hacer una cosa: deje de buscar, y deje de preguntarse si su solitario éxito puede haber sido solamente una llamarada en la oscuridad. Recuerde sus logros y reconozca que nunca los habría logrado si no tuviera talento. Demuéstrese que su *capacidad* para escribir está ahí, mirándole a la cara.

Así que, ¿por qué no puede repetirlo? La respuesta es sencilla. Se está exigiendo demasiado, tiene demasiadas prisas, está demasiado impaciente, demasiado ansioso. Debe relajarse y renovar sus capacidades mediante la lectura, que seguramente ha olvidado mientras se obligaba a repetir su éxito con la mayor rapidez posible.

Un respetado escritor y crítico, Thomas Rinde, me señaló en una ocasión que «si un escritor no escribe es porque no lee». Tenía razón. Éste es el momento en el que en lugar de escribir, escribir y escribir, debe empezar a leer, leer y leer. No se trata de copiar, sino de absorber.

Empápese de la obra de otros, pero no necesariamente del género al que usted se dedica específicamente porque el riesgo sería, de nuevo, el del mimetismo inconsciente. Lo más fácil del mundo, casi inevitable, es que cuando haya terminado de leer a un autor en concreto cuya escritura le subyugue, usted, inopinadamente, empiece a acercarse a su estilo, aun cuando ese estilo no sea el adecuado para usted, porque usted es otro escritor, una persona distinta con otra voz. De ahí la necesidad de impregnarse de una amplia y variada literatura, de absorber el *sentir* de las palabras como cuando, escuchando buena música, absorbe el flujo, el fluir de un sonido.

La importancia de leer los libros de otros autores no debe ser excesivamente estresante. A través de la lectura adquirirá una suerte de retroalimentación literaria que puede agitar su propia creatividad. Cuando esto sucede, la necesidad de expresarse puede volverse insistente, pero no se deje atrapar por las prisas. He leído la historia de

muchos autores prometedores que se han apresurado demasiado y han arruinado su carrera.

Conozco una persona en concreto que se queja de que sus novelas son rechazadas porque los editores y agentes las infravaloran. También se enorgullece de la velocidad con la que lee, y sus cuentos inéditos parecen demostrar que han sido escritos con la misma rapidez. Muchas veces sucede que un lector demasiado rápido escribe demasiado rápido, lo cual me lleva a un último consejo acerca de la forma de leer y la forma de conseguir el mayor provecho de la lectura.

Releer

Descubrirá, a medida que progrese como autor, que lo lee todo con un punto de vista más crítico del que emplearía si no fuera escritor. También prestará atención, del mismo modo, a todas las líneas de un diálogo en una obra radiofónica o televisiva. Esto es bueno, y así es como tiene que ser, pero a veces hago enfurecer a mi marido diciendo en voz alta la siguiente intervención de un actor (esto resulta fácil con un diálogo predecible, pero no tanto si está bien escrito). Pero por lo que respecta a la lectura, releo todo lo que me ha gustado. Es posible que con el tiempo usted haga lo mismo porque ya no va a seguir leyendo como un lector de biblioteca que se enfrasca en el libro solamente por entretenimiento o relajación.

Si teme que un exceso de placer le hará aborrecer la lectura porque significa que ha dejado de ser crítico, pruebe mi sistema que, estoy segura, es muy semejante al de otros escritores. Primero lea un libro como lo haría en circunstancias normales, de un modo relajado y receptivo. Seguro que podrá hacerlo con los escritores que le gustan y también con cualquier autor al que está leyendo por primera vez pero cuyo libro, si no le gusta, abandonará (a pesar de que el desarrollo de sus propias capacidades como escritor será más analítico si busca las razones por las que no le gusta).

Ahora, lea el libro de nuevo, pero desde un punto de vista distinto. En esta ocasión va a descubrir por qué le gusta este escritor en concreto, o por qué no merece la pena dedicarle su tiempo. Preste atención a la construcción de la novela, a la forma en que se tratan los problemas, a la forma en que un problema lleva a otro o se desarrolla a partir de otro; preste una atención especial al factor tiempo y a cómo el autor mueve a sus personajes de un lugar a otro o de una escena a otra sin interrumpir el desarrollo o el ritmo de la historia, y atienda igualmente a los personajes, a su comportamiento, sus diálogos o la habilidosa forma en que son retratados, porque son los personajes los que dan vida a una historia.

Su análisis será más profundo si hace un esbozo del libro o, si lo prefiere, se limita a resumirlo. Tome nota de las preguntas y las respuestas. ¿Por qué me ha gustado tanto?

¿Es a causa de la acción o a la caracterización, a la puesta en escena o a la sutileza de la atmósfera, al ritmo y al estilo? Después analice estas cuestiones con mayor atención, estudie la apertura y la conclusión de los capítulos y la forma en que se alza y corre el telón de las escenas hasta su conclusión final.

Si teme que este punto de vista analítico le destrozará la novela, que le distanciará del libro o le viciará su recuerdo de él, déjese abordar por la sorpresa. Se sentirá más cerca de él que antes, como si de algún modo hubiera participado en su construcción. ¡No sabe hasta qué punto habrá aprendido en este proceso crítico! Tanto que no podrá esperar a coger su bolígrafo y a enfrentarse a ese montón de páginas en blanco.

Y ahora... a por ello.

2. Crear una historia

Empezar

En la literatura popular caben muchos rostros y muchos nombres: crimen, *thriller*, misterio, romance, suspense, espionaje, *western*, gótica, romántica-suspense, histórica, ciencia ficción, fantasía, terror, humor, ocultismo, y ahora erótica, considerada por algunos el nombre bajo el que las editoriales pretenden hacer parecer respetable el porno.

Estas categorías son aparentemente infinitas, pero todas —excepto quizá la última, que tiene sus propias reglas— tienen las mismas exigencias básicas: buena caracterización, un buen argumento y el entusiasmo genuino del autor por el género que desea emprender. La sinceridad es vital. Cualquier texto escrito con escepticismo será rápidamente detectado por cualquier redactor o editor experimentado. Toda obra literaria debe ser escrita porque el escritor quiere escribirla, porque no está tranquilo hasta que la escribe, porque el rechazo se convertirá en un reto y el reto estimula una mente que pretende alcanzar un objetivo en concreto.

Así que después de la amarga decepción inicial, el autor con la apasionada necesidad de escribir dejará de lado una novela rechazada y empezará otra. Quizás incluso empezará un nuevo proyecto antes de recibir un veredicto sobre el primero, y cuando regrese a ese texto rechazado después de terminar el segundo verá cómo se enfrenta a él con mayor perspectiva y un ojo más crítico y penetrante.

Por muy fuerte que sea la tentación, recomiendo a todos los aspirantes a escritores que nunca cometan el error de desechar un manuscrito rechazado disgustados, o incluso

dudando de sí mismos, ni que lo manden inmediatamente a otro editor sin antes releerlo para evaluar si su rechazo estaba justificado y por qué razón. Lo más probable es que detecte errores inesperados, especialmente si ha pasado mucho tiempo desde la última vez que repasó el manuscrito.

No hay razón por la que un rechazo, o incluso varios, le hagan perder la esperanza. Las historias de libros publicados después de una gran cantidad de rechazos son numerosas. Un caso notable fue el de *Adiós, señor Chips* de James Hilton, que fue rechazado por catorce editoriales antes de que una revista americana lo publicara completo (como un pequeño suplemento al final de la revista). Fue tan popular que los editores de libros británicos compitieron por conseguir sus derechos, y todos sabemos el éxito que alcanzó después.

En muchos casos, los libros publicados después de una serie de rechazos han sido reescritos y reformulados, la mayoría de las veces a partir de las sugerencias de un editor, pero a veces después de que el escritor se mostrara predispuesto a asumir el reto del rechazo, y a aprender de él.

Otra cosa importante que se debe tener en cuenta es que en el rechazo no hay nada personal. «¡No gusto a los editores!», se lamentaba una autora sin éxito a la que conocí. A pesar de que le señalé que ninguna editorial o editor podían tener prejuicio personal alguno contra alguien a quien no conocían, ella siguió sin convencerse de que se podía rechazar un manuscrito por muchas razones: porque había muchas obras del mismo género en las estanterías del editor (una razón que difícilmente se puede aplicar a las colecciones específicas en las que se especializa una editorial, como las de novelas de crímenes) o porque, en aquel momento, no iban a publicar más novelas por razones económicas, o porque se trataba del tipo de libro que precisamente jamás publicarían, tal y como la autora habría descubierto estudiando los anaqueles de una biblioteca y comprobando la especialización de las editoriales.

Cuando un autor empieza a creer que el rechazo es debido a un prejuicio personal, debe encenderse la luz de alarma. Si permite que esa idea persista, puede convertirse en su peor enemigo.

Tres ingredientes vitales

Además de entusiasmo por la historia, un autor necesita dos cuestiones esenciales a las que ya nos hemos referido: unos buenos personajes y un buen argumento. Estos tres requisitos son predominantes en cualquier tipo de literatura popular porque su objetivo es el mismo: contar una historia con un principio, un desarrollo y un desenlace. Las variaciones (las exigencias individuales de trasfondo, tiempo, lugar, tema y género) se desarrollarán a partir de esto. Recuerde que la construcción de una novela romántica o

una novela de crímenes o cualquier otra obra de ficción difiere de las otras categorías sólo en parámetros particulares.

¿Pero *cómo* empezar? ¿Cómo crear el argumento y personajes creíbles?

¿Qué es primero, el argumento o los personajes?

Existe la creencia habitual de que el primer paso para escribir ficción es trazar un argumento, y el segundo dibujar algunos personajes. Es fácil, se cree: se esboza una historia y se crea una situación tras otra, una acción tras otra, y listo.

¿Eso es todo? Piénselo de nuevo. ¿Conoce a las personas que espera que encajen con tanta facilidad en su plan preconcebido? ¿Cómo piensan, sienten, reaccionan? ¿De dónde son? ¿Dónde han crecido? ¿Qué influencias han moldeado sus formas de ser? ¿Son ese tipo de personas que siempre están dispuestas a hacer lo que usted quiera? ¿No prefieren tomar las decisiones por sí mismas? Y, como seres humanos, ¿no cortarían los hilos que mueven su trama y le dejarían sumido en la más absoluta confusión?

Desde mi punto de vista, insertar personajes en un argumento ya completo es como colocar figurillas de cartón sobre un mapa. Existe el riesgo de que la historia sea tan artificial que no convenza a nadie.

Estoy seguro de que Humbert Wolfe hablaba con conocimiento de causa cuando afirmó que en la buena literatura no se puede armar una trama y después meter en ella a los personajes, que la trama —la *historia*— sólo puede crearse a partir de los personajes. Somerset Maugham afirmó lo mismo, y el historiador Edward Gibbon lo ratificó al decir que la historia es poco más que un registro de los crímenes, locuras y desgracias de los seres humanos. Coja cualquier periódico y verá que los tres tenían razón.

Las *personas* crean los argumentos, las *personas* que exigen un rescate para liberar a sus rehenes, los reyes destronados, los niños secuestrados, los políticos intrigantes, los que cometen asesinatos, violaciones y robos, los que mantienen a las esposas, los maridos, los padres, los niños y los amantes en la esclavitud emocional o, por el contrario (cosa que omite la lista de Gibbon), consiguen grandes cosas, realizan actos heroicos, románticos y desinteresados. Con este material y estas personas se hacen las historias.

Mire su propia vida. ¿Hasta qué punto ha sido usted responsable de ella? ¿Cuántas decisiones ha tomado y se ha aferrado a ellas porque creía que eran las adecuadas, independientemente de la opinión de las demás? ¿Cuántas cosas ha decidido hacer deliberadamente y cuáles fueron los resultados? ¿Y con qué frecuencia ha dicho:

«Ojalá hubiera hecho esto... o aquello...» y después ha tratado de visualizar los resultados de todas las posibilidades, comparándolos con los de su decisión real?

Es innegable que la mayoría de la gente, intencionadamente o no, es responsable de muchos sucesos de su vida. No todos los cambios y giros pueden ser atribuidos meramente al destino. Tomamos decisiones, a veces acertadamente y a veces con irresponsabilidad, pero la cuestión es que las tomamos. Dentro de nuestras limitaciones y de las circunstancias en las que nacemos, somos responsables de una buena parte de nuestros destinos, y en consecuencia muchos nos sobreponemos a nuestras limitaciones o circunstancias. Lo mismo les sucede a los personajes de ficción. Si usted vive con ellos, les deja cocerse a fuego lento en su mente hasta que los *conozca* de verdad, les comprenderá, simpatizará con ellos y les dará una personalidad. Entonces descubrirá que aquello que los escritores repiten con frecuencia, que los personajes «cobran vida propia», no está lejos de la verdad.

La idea básica de la historia será suya, pero el desarrollo de la acción dependerá de los personajes. La acción debe siempre permitir que mantengan su naturaleza, porque surge de sus naturalezas. Así que aunque usted tenga el control, debe dejar que sus personajes tomen parcialmente las riendas, porque de otro modo tirarían en una dirección contraria a la de usted y su historia podría verse en dificultades. Debe hacerse constantemente preguntas como: «¿*Haría* él algo así? ¿Estaría una mujer como *ella* contenta y tranquila en una situación como ésta? ¿Se *comportaría* una pareja como ésta así? ¿Sería esta actitud *natural* en este hombre?

Pero a pesar de que creo firmemente que los personajes son lo primero, Elizabeth Jane Howard afirma categóricamente que el primer paso es el tema. Jamás se me ocurriría discutir con una escritora tan distinguida, pero, como muchos otros, considero que el término «tema» es un tanto vago, y que alberga aspectos oscuros que sólo pueden cobrar vida por medio de los personajes. Si, por ejemplo, usted decide que su tema será el nepotismo, ello puede sugerirle una empresa familiar con resentimiento y celos entre los empleados. Sin estos personajes esenciales que esperan poner de manifiesto estas emociones y desencadenar una acción consecuente, la historia tardará en despegar.

El desarrollo de la historia

Muchos escritores conocen el clásico ejemplo de la necesidad de conocer primero a los personajes que aparecen en el libro de Pamela Frankau *Pen to Paper*, pero vale la pena repetirlo porque surge de su experiencia personal.

Mientras daba clases de inglés en la Escuela de Educación del Ejército de posguerra, propuso un día a sus alumnos que escribieran un cuento. Preguntó dónde empezarían y qué buscarían en primera instancia, y recibió una respuesta unánime: «El

argumento». Los personajes, le dijeron, podían crearse después, de modo que acordaron que ella plantearía la historia y ellos crearían los personajes.

El argumento incluía a un asesino que invita a sus dos víctimas a cenar. Decide matarlas derrumbando el techo del comedor sobre ellas, aplastándolas hasta la muerte, pero en el último momento, las víctimas se salvan porque el suelo se derrumba y caen muy cerca, en un sótano, donde quedan a salvo.

Los estudiantes aceptaron el argumento unánimemente y se pusieron a trabajar en la confección del personaje principal, el asesino. Le dieron muchas vueltas y, mientras lo creaban, fueron anotando en la pizarra sus características.

Decidieron hacerle funcionario del estado, tímido y de mediana edad. Por descontado, su esposa era tímida y de mediana edad. Hacía bien su trabajo, nunca llegaba tarde a la oficina, siempre cogía los mismos trenes, por la mañana y por la tarde, y no sabía conducir ni coches ni motos. Le gustaba la jardinería, cada año iba de vacaciones al mismo sitio en la costa, era prácticamente abstemio, mal navegante, y pagaba sus facturas con puntualidad. No era muy lector, y jamás cogía una novela o un libro de poemas. Era, a su manera, un buen tipo. Bastante retraído, incapaz de hacer amigos íntimos, pero siempre agradable y educado.

En la pizarra había un personaje completo y creíble. Entonces, había que introducirle en el argumento. Ella hizo un breve resumen del personaje. Un tipo agradable, tímido, nada aventurero, rutinario y pacífico, sin descontentos especiales, sin otro pasatiempo que su jardín, sin conocimientos mecánicos ni habilidades especiales. La temperatura empezó a descender, de modo que ella fue un poco más allá. A pesar de que no sabía conducir coches ni tenía moto, ¿tendría unos conocimientos técnicos suficientes para preparar el derrumbe del techo para cometer su asesinato? ¿Y quién eran los enemigos de ese hombre templado, responsable y amante de los jardines? ¿Cuáles eran sus motivaciones? De repente, el argumento se vino abajo.

Así que volvemos a mi regla de oro. Ubique primero los personajes, *puesto que se ha tomado muchas molestias en conocerlos bien*. Ello significa vivir con ellos, dejarlos dominar su mente y ocupar sus pensamientos sin nunca darles prisas. Nunca apresure ni fuerce nada cuando escriba ficción o se tropezará tarde o temprano. Cuando llegue el momento de poner el bolígrafo sobre el papel o los dedos sobre el ordenador, sabrá cómo empezar porque nada le detendrá. Los personajes estarán palpitando en su mente, junto a las situaciones y desarrollos que se le ocurrirán gracias a conocerlos tan bien.

Otro factor relevante es que son criaturas de su invención, nacidas de su imaginación, y usted puede favorecer su desarrollo mediante más esfuerzos. Como ejemplo, empecemos con el hombre templado y aficionado a la jardinería creado por esos ya lejanos estudiantes y veamos qué desarrollo nace de nuestra imaginación.

Variaciones sobre un tema

Tomemos a un hombre con similares características —le haremos profesor retirado y le llamaremos Horace— y pensemos cómo alguien como él *cometería* un asesinato y a quién podría querer matar.

Como no tiene enemigos y es un hombre tranquilo y reservado sin amistades, ¿no podría su vida estar fuertemente ligada a la de su esposa? ¿Acaso los hombres más templados no se han visto abocados al asesinato a lo largo de la historia? Podemos imaginar a este hombre manso, responsable y rutinario calentarse lentamente, acercándose al punto de ebullición, durante un largo período de tiempo, y después estallando por su resentimiento hacia su mujer por encarcelarlo en esta monotonía, sintiéndose engañado por ella por no seguir siendo la mujer deseable que antes había visto en ella, sin pensar que *él* ha dejado de ser deseable para *ella*...

En un hombre así, los resentimientos también habrían podido estar alimentados por el éxito de sus compañeros de trabajo, dejándole repetidamente fuera del cargo de director que siempre había deseado y que, aparentemente, conlleva todo lo que él considera las recompensas del éxito: una casa mejor, un jardín más grande, vacaciones en el extranjero y no en Skegness, atado a las faldas de su mujer. Pero el asesinato que el pobre Horace cometería sería tan poco imaginativo que no necesitaría una habilidad propia de James Bond. Lo más probable es que se tratara de un asesinato tranquilo y lento, revelador de lo sorprendentemente taimadas que pueden ser las personas tranquilas y lentas.

Y podría ser el que, obviamente, cualquier escritor ante este personaje escogería como primera opción. Como el hombre es un buen jardinero, tendría acceso a un herbicida, la compra del cual es legal y, por lo tanto, no despertaría ningún comentario ni curiosidad, especialmente en el centro de jardinería local, en el que le conocen como cliente habitual. También sabría, como saben los jardineros, que ciertos herbicidas contienen arsénico y, siendo como es lo suficientemente inteligente para llevar a cabo su trabajo adecuadamente, sería lo suficientemente inteligente para descubrir los efectos del arsénico en el cuerpo humano mediante un libro de referencia en la sala de lectura de la biblioteca local, porque no sería tan estúpido como para comprar libros sobre venenos y tenerlos en las estanterías o escondidos en algún lugar de la casa.

Sabría, pues, que el arsénico no huele y apenas tiene sabor, especialmente si es administrado en pequeñas dosis durante un cierto período de tiempo, administrado, supongamos, en una buena taza de té que le prepara cada mañana a su mujer a primera hora (es un marido amable y devoto). «Cuatro terrones como siempre, querida Ethel. ¡Tanto azúcar te va a matar en cuatro días!» Me imagino a este hombre tranquilo y educado disfrutando de esa pequeña broma y a su mujer no entendiéndola.

Y no haría ninguna visita especial a la biblioteca para hacer sus investigaciones. Hombre rutinario, las haría cuando fuera a devolver sus libros y los de su esposa, como

había hecho todas las semanas de su matrimonio, y si regresaba un poco más tarde de lo habitual una noche podría fácilmente inventarse la excusa de que, en estos días, no era fácil encontrar la bella novela romántica de su novelista preferida que ella quería leer. Pero lo más probable es que no hiciera falta ninguna excusa porque aquella mujercita insípida y tímida se habría quedado dormida ante la televisión y ni siquiera hubiera notado su ausencia.

Pero como se sabe que el veneno es sobre todo un recurso femenino, se podría inventar otra forma de asesinato. Podría montar en cólera y matar a su esposa con un hacha O un cuchillo de trinchar, explotando después de años de odio reprimido y lentamente corrosivo. Esto sería dramático pero no conllevaría tanto suspense como un asesinato ingenioso y lento, porque un crimen de esta violencia no podría ser disimulado ni parecer una muerte natural. También centraría las sospechas en él por mucho que intentara explicar que el asesino había irrumpido en la casa, mientras que un historial de desórdenes estomacales y períodos de enfermedad durante algún tiempo podrían crear un perfil de mala salud y apenas despertarían los comentarios, porque él habría llamado al doctor infatigablemente cada vez que su mujer tuviera «uno de sus ataques biliosos».

De este modo, ¿cómo viviría el proceso? ¿Se saldría con la suya? ¿Cómo se descubriría la verdad y cuándo se le llevaría ante la justicia? Éste es el ejercicio en el que debemos trabajar ahora, teniendo en mente que si queremos que la historia sea convincente y no artificial, todas estas acciones deben salir del propio personaje.

Encontrar alternativas

Estas azarosas ideas colocan esta historia en el género de la ficción criminal, pero este profesor retirado y su mujer ofrecen otras posibilidades, lo cual nos lleva al segundo ejercicio: introducirlos en otro género.

Imaginémoslos como dos prototípicos Darby y Joan, celebrando sus bodas de oro o de diamantes, una situación que podría colocarles en la esfera del romance, que de ningún modo se limita a la historia en la que un chico conoce a una chica. Estaríamos ahora ante otros caminos y en el mundo de los sentimientos. La historia de amor de esta vieja pareja estaría preparada para ser revivida con todos sus problemas y pasiones, sus triunfos y sus desastres. Ello significa que la personalidad y el carácter de la mujer debe ser desarrollado con la misma vivacidad que los del marido, porque tendrá un papel importante. También significa que la historia puede ser escrita desde el punto de vista de cualquiera de los dos.

También, todavía en el mundo de los sentimientos pero no escribiendo retrospectivamente, podemos introducir en la celebración familiar a los hijos y nietos que han llegado de cerca o de lejos. Pero, en cualquier caso, esto sólo enmarca la escena.

¿Qué hay de la trama? ¿Qué hay de su desarrollo? En este tipo de ficción, el tema debe ser completamente emocional y, de nuevo, estará dictado por los propios personajes, por la profundidad de los lazos familiares, por la devoción filial o su ausencia, por celos y amores, por esperanzas y sueños.

En el siguiente paso podríamos meternos en el campo de la ficción de revistas, buscando un mercado que publica historias de significado social o interés psicológico. Podemos escribir desde el punto de vista de la mujer que, después de cincuenta años de silenciosa y abnegada devoción, se ve impelida a quitar el velo que cubre los ojos de su marido revelándole sus sentimientos, reprimidos durante mucho tiempo, de resentimiento, frustración y arrepentimiento, porque ha permanecido fiel a él y su familia y resistido la tentación de escapar con otro hombre. y ahora es demasiado tarde. ¿Acaso sus pensamientos, largamente meditados, la llevan a rectificar? Y si es así, ¿cómo? ¿Y cuál es el resultado?

Una situación así tiene posibilidades ilimitadas. Puede ser dura emocionalmente o incluso divertida si lo único que ella puede hacer para celebrar la ocasión es romperle un florero en la cabeza a su marido. O, en un giro siniestro, ¿qué tal algo más contundente? De pronto, su mente de narrador se está preguntando, «¿y qué pasó entonces?, ¿cómo se comportaría una mujer como ella *después*?».

¿Y qué le parece escribir desde el punto de vista de su familia? Imaginemos al tipo de hijos y nietos que esta anciana pareja tendría y la forma en que ellos, en contraste, han crecido. Estamos ante el salto entre tres generaciones y tres estándares sociales. Podemos construir un conmovedor e incluso inquietante retrato de una reunión familiar, con los malentendidos de la familia, la incapacidad de distintas generaciones por comprender los puntos de vista de los demás o para disfrutar de las mismas cosas, además de la gradual aparición de las emociones reprimidas.

Una historia así sería tragicómica o triste, o podría dársele un final feliz si la intolerancia de los jóvenes se evaporara lentamente a medida que se dieran cuenta de que sus abuelos son más comprensivos y más abiertos de lo que habían creído en un principio y, después de asistir de mala gana a la celebración, preguntaran cuándo iban a poder regresar.

Tome cualquiera de estas situaciones y desarróllela. Éste es el segundo ejercicio.

Para el tercer ejercicio, tomemos a Horace a solas y llevémosle a otro género. Esta vez haremos de él un viudo excéntrico, que vive solo en una casa pareada de Londres. Su único visitante es una mujer de la limpieza que «le hace la casa» cada día y sabe perfectamente cómo moverse en el ático en el que el hombre pasa todo el día, cada día. ¿Haciendo qué? Nadie lo sabe o a nadie le importa hasta que empiezan a suceder cosas extrañas en esa calle respetable: empiezan a salir sonidos extraños por la ventana del ático, y después se ven formas extrañas, y la mujer de la limpieza de repente se niega a regresar (¿o tal vez desaparece?). Después, de una en una, aparecen criaturas fantásticas que toman la calle... y estamos en la ciencia ficción con Horace, un fanático del género, horrorizado (o excitado) por sus experimentos secretos. (Y, por supuesto,

para el género de terror, podría hacer esas criaturas verdaderamente terroríficas, con acontecimientos terroríficos y resultados terroríficos.) Para más variaciones sobre el personaje y el tema, podemos introducir a Horace en más categorías: misterio, gótica. O incluso un humor disparatado, con alguna intrigante dama que se aprovecha de su soledad y lo lleva al altar. En ese momento, damos un giro irónico y él descubre lo que ella busca y frustra sus intrigas dejando todo su dinero a sus hijos desparramados para evitar el pago de impuestos a su muerte.

O, de un modo más romántico, podríamos imaginarlo como un personaje parecido al señor Chips: entrañable, adorable, posiblemente reencontrándose con su amor de juventud, ahora viuda.

¿Y qué hay de la historia? Elija un personaje famoso o infame cuya historia le fascine o le despierte interrogantes. Por ejemplo, un rey como Ricardo III, retratado como un monstruo por Shakespeare y con mayor simpatía por Josephine Tey en *Daughter of Time*, un hombre apoyado hoy por un vociferante grupo de partidarios, pero cuyo nombre sigue asociado al asesinato de la princesa en la Torre. Hágase con una postal o copia de su famoso retrato de la National Gallery y piense qué le evoca aquel rostro paciente, amable y bastante triste. Es posible que usted no vea ninguna de estas cualidades en él, sino sólo la mirada tranquila e inocente de un taimado (la primera cualidad que le atribuimos a nuestro maestro retirado). Piense en ello y se adentrará en el género histórico con otra visión de un rey supuestamente notable.

Lo anterior demuestra cómo, a partir de un solo personaje imaginario, pueden manar una gran cantidad de ideas. Los cambios son igualmente infinitos y, en el cuarto ejercicio verá cuánto más puede sacar de un hombre con las características de Horace siempre y cuando recuerde que cada giro y cada nueva variación de la trama no sólo debe incorporarle sino también emanar de él. Como personaje principal, debe ser el eje de la historia. El personaje principal es siempre el centro del conflicto, sus problemas son el elemento que recorre toda la narración y la mantiene unitaria. Él es quien le da una motivación.

La palabra «conflicto» no debe referirse necesariamente a algo físico. También puede ser netamente emocional. Las ambiciones conflictivas, los deseos conflictivos, los amores conflictivos, los puntos de vista conflictivos, las educaciones conflictivas... Sea cual fuere el conflicto, debe estar *ahí*, en el centro de la escena.

También es importante recordar que ningún personaje secundario debe reclamar toda la atención, de modo que si observa que otro personaje está amenazando con tomar el control, piénselo de nuevo. Cabe la posibilidad de que tenga a alguien más fuerte que le lleve a un argumento más fuerte y relegue a Horace a un papel secundario.

Recuerde también que todos y cada uno de los personajes deben desempeñar un papel esencial en la obra. Si no contribuyen al desarrollo de la historia, aunque sea mínimamente, elimínelos u ocuparán la escena e interrumpirán la acción. Los personajes innecesarios son un lastre que ninguna historia puede permitirse.

Pero, siguiendo con nuestro Horace imaginario, recuerde también que, sea cual fuere el género en el que quiera introducirlo, no encajará a menos que el personaje cambie fundamentalmente en cada ocasión, y eso no se producirá a menos que usted lo visualice y lo piense a conciencia. De este modo, independientemente del vestido que le ponga, deje que crezca en su mente. No le dé prisas. No se precipite en nada. Una historia, como una planta, sólo puede crecer a su propio ritmo y con los cuidados adecuados.

Y ahora, para el quinto ejercicio, sustituya a este hombre por alguien que haya creado usted. Esto es importante. No sólo para alentar su imaginación sino para evitar la tentación, consciente o inconsciente, de robar personajes de otros escritores. Sí, ya sé que Jean Rhys lo hizo en *Ancho mar de los Sargazos*, su genial e imaginativa historia basada en la esposa loca del señor Rochester en *Jane Eyre*, pero su novela no es de ninguna manera un pastiche de la de Charlotte Brönte, y no invade en ningún momento su libro.

Ancho mar de los Sargazos es una historia completamente independiente acerca de un personaje que, para Charlotte Brönte, no era más que una lunática encerrada en un ático marcada, según la imaginación llena de prejuicios de la autora, por su sangre criolla. Pero este personaje trágico persiguió durante años a Jean Rhys porque despertó sus propios recuerdos en las Indias Occidentales como hija de una madre criolla que era, a su vez, heredera del trágico legado criollo del siglo diecinueve. Pero si puede crear algo igualmente único no necesita mis consejos.

De modo que coja su bolígrafo y póngase en marcha de nuevo. Empiece a crear un personaje que le pertenezca. Pruébelo en distintas situaciones ajustadas a distintos géneros, como hicimos con Horace. Cuando descubra que su personaje encaja en uno de un modo más natural que en el resto, habrá descubierto el género que necesita cultivar.

3. Tener ideas

Fuentes

Puede encontrar ideas en cualquier parte, en todas partes. En los periódicos y en las revistas, en las tiendas y los trenes, en la gente que charla en los autobuses, en sus propios problemas y en los de los demás. Intente imaginar, como le sugerí antes, qué habría sucedido si hubiera tomado una decisión distinta en un momento determinado de su vida. Piense en las crisis políticas, en los insultos cruzados de los políticos, en una

frase del diálogo de una película u obra de teatro, en las casa antiguas y los pasados desconocidos, en las personas y los lugares e incluso las cosas.

Por ejemplo, ¿qué le sugiere un objeto de porcelana hecho añicos? ¿Un invitado torpe, un ladrón, una esposa enojada liberando su tensión, un niño intentando complacer a su madre quitando el polvo, un comprador haciendo caer un objeto de muestra y siendo asaltado por el propietario?

El mundo está lleno de ideas. Puede incluso recurrir a los argumentos básicos de *The Thirty-Six Dramatic Situations* de George Polti, que contiene, en un estado embrionario, casi todos los libros u obras de teatro jamás escritos. Pero tener los ojos y oídos alerta y dar rienda suelta a su imaginación puede resultarle de mayor utilidad. Hágalo en su puesto de trabajo, cuando coma en bares, cuando esté en la cola del autobús o esté atrapado en un atasco. Estudie al pasajero que está junto a usted, concéntrese en una persona en particular e intente imaginar su pasado, su profesión, sus preferencias y sus aversiones. ¿En qué casa o piso debe vivir y en qué vecindario o calle? ¿Vive solo o con su novio o novia? ¿Es la relación temporal o ha alcanzado el estatus permanente de «relación»? ¿ O están casados y tienen hijos?

Estudie su expresión facial. ¿Es amable, agresiva, melancólica, pedante, bondadosa, humorística, malhumorada o afable? ¿En qué está pensando mientras mira ociosamente a su alrededor?

Es posible que sus respuestas se salgan de lo esperable, pero poco a poco irá confeccionando su retrato y podrá empezar a tejer su historia. Imagínese a alguien esperándole en su parada. ¿Correrán para encontrarse o se limitarán a intercambiar un sucinto beso en la mejilla? En este caso, ¿por qué? ¿Es el beso indiferente de un hombre casado que se ha convertido en obligación o es un beso tímido porque todavía no se conocen bien? ¿Qué les espera? Dé rienda suelta a su imaginación, deje que emprenda cualquier fantasía que le tiente. Cuando usted llegue a su destino, estará lleno de ideas.

Las ideas pueden también proceder de refranes y títulos de canciones, de poemas recordados de la niñez, y de observaciones casuales. Mi novela *The Mating Dance* surgió de un comentario de David Attenborough en uno de sus documentales televisivos y de otro que le oí decir muchos años antes a un actor, Nigel Patrick. Los padres de Nigel habían sido actores profesionales y nunca olvidaré el momento en que me dijo, cansados de recorrer las agencias teatrales de Shaftesbury Avenue y Charing Cross Road en una mañana ya muy lejana de mi poca exitosa época teatral, que él había nacido en un camerino. Su madre había seguido actuando hasta el instante mismo de dar a luz (por suerte era una obra de época y llevaba ropas anchas), y cuando él decidió nacer, improvisaron una cuba del teatro como cuna.

(En este punto, me parece apropiado señalar que, cuando necesite demostrar la forma de enfrentarse a un problema de escritura específico, recurriré a un simple ejemplo o citaré parte de mi obra publicada. Puedo hablar desde la experiencia personal y explicar mis intenciones a través de ella con mayor autoridad. Habrá excepciones, cuando desee rendir homenaje a la ingenuidad o talento de algún escritor.) ¿Cómo relacioné los

comentarios de David Attenborough y Nigel Patrick, y cómo dieron pie a una novela situada en el mundo teatral victoriano?

«Ésta es su danza de apareamiento», dijo David Attenborough mientras dos pájaros exóticos daban vueltas y hacían cabriolas. «¡Qué buen título para una novela!», le dije a mi marido. Dejé el título en reposo hasta que, unos meses después, se me reveló el trasfondo. La palabra «danza» indicaba un frecuente cambio de pareja, y el cambio frecuente sugería promiscuidad, y eso sugería un mundo en el que la promiscuidad era moneda corriente. Como ahora está abiertamente permitida, necesitaba un momento histórico distinto. Elegí el período victoriano, en el que la inmoralidad fuera un tabú en los círculos respetables, pero no en el mundo teatral. Después recordé la historia de Nigel Patrick y de repente me encontré en los camerinos de un teatro.

El marco inicial estaba decidido, pero no los personajes. Lo único que podía ver era un niño recién nacido yaciendo en una maltrecha cuba, pero a nadie más, ni siquiera a su madre. Sabía que ella era actriz, pero poco más que eso, porque parecía negarse persistentemente a nacer. Pero de repente llegué a un punto muerto. Finalmente, abandoné la idea del nacimiento de un niño pero mantuve el marco. Incluso entonces, y a pesar de una intensa búsqueda mental, no podía llenar ese vestuario con nada que no fuera una glamorosa actriz principal, lentejuelas, romance, admiradores efusivos, caballeros que esperan a la puerta, champán, el estruendo de los tapones descorchándose, miradas amorosas, risas y artificiosidad.

Pero eso no era lo que quería. Estaba demasiado trillado. El principio tenía que ser más cotidiano, más realista y más dramático. Finalmente, desesperada, abandoné el proyecto, pero el marco se negaba a desaparecer. Al igual que el niño recién nacido. Durante semanas mi cerebro seguía avanzando y reformulando, recorriendo el lugar, viendo solamente la imagen de una mujer dando a luz después de que caiga el telón, una actriz sin rostro ni forma. Algo iba mal.

Empezaron a asaltarme las preguntas. ¿Cuánto tardaría en volver a actuar de nuevo y quién la sustituiría mientras tanto? Si había seguido actuando hasta el momento mismo del parto, no podía tener ninguna suplente, de modo que el personaje tenía que ser eliminado. Había llegado a un callejón sin salida cuando di con una respuesta constructiva. *La mujer que había dado a luz no era la actriz principal, sino una mujer que siempre estaba en el camerino con ella: su ayudante de cámara*.

De pronto me estaba preguntando cómo reaccionaría la actriz principal ante un acontecimiento tan inconveniente, y después los acontecimientos empezaron a sucederse, al igual que los personajes necesarios para la primera escena. No veía nada más allá de esto. No planeé el desarrollo. Me puse a escribir y busqué la primera frase. Pensaba dejar que ésta me llevara donde quisiera. Surgió el primer párrafo:

> Nací, literalmente, bajo el aroma de la brillantina, y su olor fue lo primero que inhalé en el camerino de la gran Bernadette Boswell durante una tarde del 16 de

junio de 1880, una indiscreción por la que ella nunca perdonaría a mi madre. Las asistentas no tenían el privilegio de dar a luz en el camerino de las estrellas, dejando sin abrochar los botones de la espalda de la dama mientras el regidor gritaba «¡Al escenario, por favor!» junto a la puerta.

Siguiendo el hilo había establecido el lugar, el momento, la hora del día, los personajes que iban a iniciar la historia y algunos hechos relevantes de ellos. Había escrito lo que se conoce como gancho narrativo (sobre el que me extenderé en el capítulo 9), un párrafo de apertura diseñado para llevar, como todos los párrafos iniciales, a la pregunta de qué sucederá después.

No tenía ni idea. Era una mera observadora contemplando a los personajes. Como habían crecido en mi mente, sabía que la actriz principal era una mujer despótica que consideraría aquel suceso no sólo inconveniente sino insultante. Sabía que se precipitaría por los bastidores pidiendo ayuda, pero no para su sirviente, sino para ella misma, con la sola idea en la cabeza de que alguien debía abrocharle los botones de la espalda, con un egoísmo que claramente indicaba su incapacidad para perdonar (una característica que crecería a medida que avanzara la novela y que influiría en los acontecimientos). Tenía que dar con otro personaje, y a poder ser que no necesitara llamar a la puerta para entrar. La identidad de ese personaje era obvia.

Las parejas casadas suelen compartir camerino, o tienen dos que se comunican, de modo que la entrada del marido de la gran Bernadette era inevitable. Entraba a toda prisa para descubrir qué pasaba y veía a la pobre ayudante de cámara en apuros. Por supuesto, me asaltó una pregunta sobre la ayudante. ¿Por qué estaba trabajando siendo el parto tan inminente? Seguro que un marido normal, por muy pobre que fuera, no se lo habría permitido. Respuesta: no tenía marido, y de ahí la falta de dinero. La ilegitimidad del niño iba a ser importante en la historia.

Así es como los argumentos surgen de los personajes. Sus acciones y reacciones emanan situaciones, y sus problemas crean más problemas.

Pero esto es sólo un ejemplo. Tomemos otro, esta vez no de un título o una cita, sino de un comentario que oí de refilón en un restaurante de Nueva York en mi primera visita a la ciudad, hace muchos años. Dos mujeres, sentadas a la mesa de al lado, estaban lo suficientemente cerca para que yo oyera su conversación aunque no quisiera. Nunca lo he olvidado.

—¿Y cómo está Mary-Lou? —preguntó ella.

—Está bien —dijo la otra—. Acaba de casarse por primera vez.

Quizá fui ingenua por considerar sorprendente ese comentario. En aquellos tiempos América tenía la mayor tasa de divorcios del mundo, de modo que la ausencia de reacción en la interlocutora de la mujer, su naturalidad, no debería haberme sorprendido.

—¿Y qué tal es él? —dijo—. ¿Está bien?

—Está bastante bien.

¿Bastante bien para seguir con él? ¿Basta bien hasta que ella encuentre a otro? ¿Bastante bien hasta que ella crea merecer algo mejor? ¿A qué se refería exactamente su madre?

Ello inmediatamente me condujo a la idea de un cuento sobre una mujer ambiciosa que no aprobaba la boda de su hija con un hombre considerado (por su pretenciosa mamá) más o menos aceptable socialmente, pero mucho menos económicamente; una buena solución momentánea, pero nada más. Cuando regresé a Inglaterra tenía la historia en la cabeza: la historia de una madre intrigante con una hija fea casada con un hombre aceptable. La madre tenía la esperanza de que apareciera alguien más aceptable que pudiera convertirse en el marido número dos.

Con la madurez, la hija alcanzaba su plenitud y las esperanzas de la madre aumentaban. Con un calculado ingenio la mujer desarrollaba sus planes, llevando una vida social muy por encima de sus posibilidades, manipulando las presentaciones y concentrándose en un hombre de éxito: un rico financiero tres veces divorciado que haría un buen papel de yerno (¡con todas esas amistades que tenía!). También dedicaba todo su tiempo y energía a romper el matrimonio de su hija.

Todo se desarrollaba según su plan. El deseado divorcio se producía y, para satisfacción de su madre, la chica permitía con gusto que el caballero la rondara. Se la veía en todas partes dentro de su Rolls con chofer, que el financiero, obcecado, quería que ella utilizara cuando saliera de compras. Regocijada, la intrigante madre empezaba a soltar nombres de supuestos conocidos, y fanfarroneaba sin vergüenza alguna de la identidad de su nuevo yerno hasta que su hija, para horror suyo, se fugaba con un hombre más pobre y menos aceptable socialmente que el primero —el chofer—, dejando a su pobre mamá no sólo comprometida económicamente, sino también socialmente.

Contado así, el argumento era débil, pero se adaptaba a un cuento de tres mil palabras, y los personajes tenían vida porque me resultaban muy vívidos. Lo cito sólo como ejemplo de cómo los comentarios azarosos pueden alumbrar ideas.

¿Y qué hay de otras fuentes? Una nota en un periódico, por ejemplo. Tomemos una imaginaria de un periódico de una pequeña ciudad, y veamos qué ideas produce.

MUJER DESAPARECIDA REGRESA DESPUÉS

DE VEINTICINCO AÑOS

Elspeth Marshall tenía veintitrés años cuando desapareció de su hogar en una aldea de Woodfield, dejando a su marido, Joseph Marshall, propietario de El Caballo Blanco, con una hija de dos años. Una intensa búsqueda no permitió encontrar rastro alguno. Su desaparición coincidió con una serie de asesinatos en la vecindad, y la policía se vio finalmente obligada a concluir que había sido víctima de uno de ellos. Su cuerpo nunca fue encontrado. Joseph Marshall volvió a casarse y siguió al frente de El Caballo Blanco con su segunda esposa. Hace tres meses murió en un accidente de tráfico. Elspeth Marshall se niega a conceder entrevistas.

Su imaginación tiene mucho que sacar de ahí. ¿Dónde había estado Elspeth durante los últimos veinticinco años? ¿Por qué se había ido? ¿Qué había llevado a una madre joven a abandonar a su marido y su hija? ¿Cómo había vivido desde entonces y con quién? El periódico no da detalles más allá de los hechos desnudos de su desaparición, de modo que puede tejer cualquier retrato imaginario que le parezca atractivo.

Empiece de nuevo haciéndose preguntas. ¿Ha regresado porque se ha enterado de la muerte de su marido y piensa que puede reclamar el lucrativo *pub* de la aldea? A fin de cuentas, la muerte de su primera esposa jamás había sido demostrada, por lo tanto, ¿no incurría en bigamia con su segundo matrimonio? ¿O ha regresado Elspeth porque su hija ha crecido y espera que pueda comprender la acción de su madre y reconciliarse con ella? Y en este caso, ¿cómo reaccionará la hija? Ahora tendrá veintisiete años y posiblemente esté casada, podría ser que hubiera abandonado la aldea y, aunque no fuera así, probablemente no tiene recuerdo alguno de su madre. Lo único que sabe es que fue abandonada por ella cuando tenía dos años. Es poco probable que cualquier persona recibiera con alborozo a su madre en estas circunstancias.

Una vez haya respondido a estas preguntas, y a otras que le plantee su imaginación, decida el punto de vista desde el que quiere empezar. ¿Qué tal el de la mujer que en este momento es la esposa legal o, por decido de otro modo, la señora Marshall «oficia!»? ¿Se negaría a ser expulsada de esa lucrativa y cómoda posada que no es solamente su fuente de ingresos sino también su casa? ¿Cree que esa propiedad está protegida por la ley? ¿Ha dejado Joseph Marshall un testamento o no? ¿Se producirá algún enfrentamiento subido de tono? ¿Y de parte de quién estará la hija? ¿Es su relación con su madrastra buena o tensa? Desde este punto de vista podría desarrollarse una batalla entre tres personas del mismo sexo.

Pero la historia podría tomar otra dirección. La Elpsteth Marshall que regresa es rica y exitosa, propietaria de una importante cadena de tiendas de ropa juvenil. Cuando desapareció no tenía ni un duro, así que ¿de dónde sacó el dinero para crear su negocio?

No se ha cambiado el apellido y no parece que haya ningún hombre en su vida. ¿Cómo se inició su fulgurante carrera y qué la ha llevado de nuevo a la tranquila aldea rural, cuyos habitantes son sobre todo gentes de mediana edad o ancianos, cuya única atracción es la popularidad entre los domingueros de El Caballo Blanco? ¿Podría ser su cercanía a una ciudad que crece muy rápidamente? ¿Cree, ahora que su marido ha desaparecido, que puede instalarse allí, comprar una casa en su aldea natal y esperar que la acepten los habitantes locales, muchos de los cuales tienen recuerdos críticos y suspicaces y ahora se preguntan quién preparó el accidente que tan convenientemente mató a su marido?

Si piensa en ello, este imaginario recorte de diario puede dar pie a muchas ideas. Mi opción personal sería contar la historia desde el punto de vista de la hija, que, con tranquilidad y resolución, investiga la verdad del pasado de su madre y se mantiene en silencio hasta que decide hablar. Este punto de vista podría llevar a la amargura o a una comprensión final, pero en cualquier caso llevaría al conflicto, la cualidad esencial de cualquier narración. El conflicto provendría de la hija si no podía perdonar a su madre, y la primera experimentaría también un fuerte conflicto emocional si, al perdonarla, se sintiera desleal a su padre. Y se produciría el inevitable conflicto entre la primera esposa y la segunda, en el que la hija podría verse atrapada.

Las escenas de conflicto emocional son muy efectivas porque la emoción procede del corazón. Toda escritura debería proceder del corazón si quiere atraer y mantener el interés del lector.

Se habrá dado cuenta de que el recorte de periódico del que he partido era corto y no tenía un interés mundial, ni siquiera nacional. Cuando repase la prensa en busca de ideas, busque el párrafo más escondido, el aparentemente intrascendente, incluso el trivial. Nunca se demore en la última sensación, en el mayor escándalo o en ningún tema muy tópico. Si lo hace, casi seguro que compartirá el destino de varias docenas de escritores cuyos manuscritos les regresarán como un bumerán de las oficinas editoriales, inundadas de historias basadas en la misma noticia, ya completamente exprimida por los medios de comunicación y con el público cada vez más aburrido.

«Pero», me dirá, «muchos famosos casos criminales y escándalos notorios han sido convertidos en novelas». Cierto. *Looking for Mr. Goodbar*, de Judith Rosner es un ejemplo. Basado en un trágico asesinato real sucedido en América, el libro tuvo éxito porque era mucho mejor que los otros que se basaban en la misma tragedia (algunos de los cuales fueron publicados pero quedaron eclipsados). En cualquier caso, los consejos que ofrezco en este libro van especialmente dirigidos a escritores sin experiencia, y a menos que usted sea un genio de la naturaleza (en cuyo caso no me necesita), debería evitar la competición con los muchos otros escritores que se abalanzan sobre la última sensación.

El mejor uso de las ideas sacadas de la prensa es ejercitar la imaginación, hacer que la maquinaria mental se ponga en marcha, poner palabras sobre el papel, después de lo cual surgirá su verdadero yo y se verá impelido a escribir sus propias ideas.

Otras fuentes

Algunas de las ideas más creativas proceden de situaciones o personajes que de repente se presentan visualmente. Para ilustrar esto debo regresar de nuevo a mi experiencia personal.

Mi novela *Dragonmede* surgió de un retrato que me vino a la mente unos dos años antes de que empezara a escribirla. Como sucede siempre con las cosas que proceden del subconsciente, yo no tenía ni idea de dónde provenía, pero tenía una vívida imagen mental de una dama eduardiana vestida con un traje de terciopelo azul, con adornos de marta y un espléndido sombrero de un azul a juego. Llevaba un manguito de marta. Más tarde, una niña se incorporó al cuadro, cogida de la mano de la señora y revoloteando alegremente a su alrededor. La mujer la miraba y sonreía, indiferente al hecho de que su elegante falda estaba arrastrándose por el suelo. Ello me indicó que la niña significaba para ella más que sus bellas ropas.

Madre e hija permanecieron en mi mente durante meses. La mujer tenía unos dedos largos y afilados que podía imaginarme alrededor de una tetera de plata y de delicados objetos de porcelana. Más tarde, esto fue sustituido por una imagen más vívida de las mismas manos manejando habilidosamente una baraja de cartas. La imagen acabó apoderándose de mí, al igual que una pregunta: ¿podía esta elegante dama dirigir un exclusivo salón de juego de cartas, un salón muy conocido del que dejaría a su hija al margen durante su crecimiento? ¿Por qué no? Supe instintivamente que era de buen corazón, inmoral según los cánones convencionales, protectora y ambiciosa con su hija.

Después de considerar el mejor punto de vista desde el que escribir, descarté algunos principios y dejé que fuera la hija, ya crecida, quien contara la historia.

Y así empecé, de nuevo sin ningún esquema y sólo con la madre y la hija en mente. También instintivamente, dejé que la voz de la hija hablara en las primeras líneas.

> Según los cánones convencionales, mi educación fue escandalosa, pero pasó mucho tiempo antes de que yo me enterara. De niña acepté, sin cuestionarla, la vida bohemia y un tanto vergonzante, aunque feliz, que había llevado con mi madre, y no fue hasta que fui lo suficientemente mayor cuando me di cuenta de que era, cuando menos, poco convencional, e incluso entonces seguí aceptándola porque a pesar de su modo de vida, su falta de moral y su irresponsable actitud con el dinero, mi madre tenía la extraña capacidad de hacer la vida rica, plena y cálida. Vivía generosamente y amaba generosamente, y por encima de todas las cosas, me amaba a mí.

Una vez la imagen sea vívida en su mente, le cercará, le agarrará, le llevará para adelante. Cuanto más escriba, más visualmente lo verá todo.

Tales imágenes pueden también partir de escenas que haya presenciado. Recuerdo haber visto a un joven soldado en Waterloo Station. Obviamente, estaba en casa de permiso y esperaba a alguien. Tenía la expresión tensa, su caminar inquieto dejaba entrever sus sentimientos y sus miedos: ella no llegaba, ella le había plantado o, peor, había tenido un accidente. Sólo alguien muy enamorado podía mostrar tanta tensión. Y después la chica llegó corriendo, sin resuello, ansiosa: su expresión cambió la ansiedad por la alegría. Se encontraron sin hablar, se abrazaron sin hablar. Todavía les recuerdo porque allí había una completa historia de amor juvenil, de esperanza, de alegría después de la separación. ¿Un final romántico, un principio romántico? Siempre me lo he preguntado y nunca he escrito una historia sobre ellos. Así que, ¿por qué no lo hace usted a modo de ejercicio?

Observar una situación puede ser útil y, como es la gente quien crea las situaciones, estas escenas son un trampolín para la acción. Imagine ver a una mujer aproximándose a un vagón de metro mientras se cierran las puertas. Lleva una ligera falda de verano y la corriente de aire se la atrae hacia el interior y la atrapa. La mujer se queda fuera tirando de ella. Una situación como ésta presenta unas posibilidades sorprendentes. Aquí es donde usted debe coger el viejo y usado método de las preguntas y las respuestas.

¿Cómo se salva? ¿Puede liberar la falda en el momento crucial y se cae al suelo? Pero imaginemos que es invierno y que la tela es más resistente. Podría salvarse de un modo más convincente si llevara un abrigo y la gruesa tela impidiera que las puertas se cerraran completamente, cosa que indicaría al conductor que algo iba mal. En los tiempos en que yo iba a trabajar en metro vi a muchos viajeros saltando al interior del vagón en el último momento metiendo un bolso o un periódico plegado en la apertura justo antes de que las puertas se cerraran. Un hombre con unos zapatos resistentes era siempre de gran utilidad, de modo que ahí tiene el germen para una idea de encuentro romántico... Un hombre joven y galante corriendo en su ayuda.

Pero necesitamos una mayor ambición y una investigación más profunda. Hemos establecido el momento y el lugar, pero no por qué ella llega al tren tan tarde. En primer lugar debe decidir qué tipo de persona es ella, porque eso le dirá por qué llega tarde. También le dará a la historia esta imprescindible motivación. ¿Es una mujer distraída? Si es así, ¿por qué? ¿Es, simplemente, una soñadora? Puede que sea perezosa, con tendencia a dormirse o a entretenerse mientras se prepara para ir al trabajo. ¿Es emocional y anda pensando en una discusión de pareja? ¿Tiene tendencia a preocuparse demasiado y medita largamente los problemas, pongamos una madre difícil o un hijo displicente (inmediata introducción de más personajes), o simplemente tiene resaca después de una fiesta que terminó muy tarde y de la que ahora se arrepiente? ¿Con quién fue y por qué le apetecía ir? ¿Es débil y fácilmente influenciable?

Depende de usted. La he creado, como a Elspeth Marshall en el recorte imaginario, y se la doy. Dele vida, dé vida a ambas mujeres, y con ello a sus historias.

Lugares y paisajes

Éstas pueden ser importantes fuentes de ideas. Para mí, el ambiente de Glencoe me hace pensar en la masacre del MacDonald's, y de él salió una novela temprana, *Glenrannoch*.

Del mismo modo, las casas de todo tipo pueden llenar libros enteros. Las casas vacías, las casas antiguas, las casas habitadas, las casas de campo y las de ciudad, los caserones aislados y los castillos en ruinas. Pronto siento cómo en mi mente se acumulan las preguntas y enseguida me pregunto quién vive en este lugar o en aquel otro, quién lo construyó, cuántas personas viven en él, cuándo y durante cuánto tiempo; en el caso de los edificios deshabitados, por qué fueron abandonados. *¿Qué sucedió allí*? Muchas historias de terror han salido de casas famosas por los infames crímenes que se cometieron en ellas.

Recuerdo ver a la escritora de novelas de asesinatos P. D. James en una serie de televisión en la que aparecían autores importantes que explicaban sus métodos de trabajo. Ella paseaba por Brownsea Island, preguntándose quién habría construido una casa, quién la habría abandonado, qué le habría empujado a hacerlo. En su mente, decía, aparecían personas sumidas en la sombra, y ella dejaba que permanecieran en sus pensamientos, que adquirieran un perfil y una forma hasta que, finalmente, descubría cómo eran, cómo se comportaban y reaccionaban, las cosas que podían hacer y las que no. La trama se desarrollaba a partir de ellos.

Las fuentes de ideas que he mencionado aquí son sólo unas pocas. Descubrirá más por sí mismo cuanto más escriba, porque cuanto más escriba más aflorarán las ideas.

Ejercitar la imaginación

En este capítulo he mostrado no sólo cómo tener ideas, sino también cómo desarrollarlas mediante un uso cabal de la imaginación. Hay otras formas de ejercitar esta herramienta, la más valiosa, sin la que la trama más deslumbrante puede quedarse en un

mero esqueleto. Cómo vista esos huesos depende enteramente de usted. No hay dos escritores que lo harían del mismo modo.

Esto fue puesto a prueba, hace unos años, por un editor llamado Fothergill, que tuvo la idea de hacer circular un argumento básico entre un cierto número de autores para que lo convirtieran en un cuento. Los resultados fueron tan distintos que, para probar su intuición, los publicó en una antología. Cada autor había recubierto el esqueleto de acuerdo con su propia imaginación, pero el resultado más interesante es que todos los cuentos fueron considerados malos por la crítica. «Aburrido», fue el veredicto general, lo cual demuestra que un argumento producido esquemáticamente, y no por la imaginación individual de un autor, puede ser muy poco inspirador.

Pero la imaginación más viva necesita un poco de ejercicio de vez en cuando. He aquí algunas de formas de azuzarla.

1) Elija un problema, y hágalo tan difícil como le sea posible. Después márquese un límite dentro del cual solucionarlo, no demasiado corto ni demasiado largo. Demasiado corto implicaría presión, y la presión causa pánico y el pánico seca la imaginación. Demasiado largo conllevaría una sensación de que tiene todo el tiempo del mundo, lo cual le conduciría a la pereza. Le sugiero que se dé dos semanas para resolverlo. Llévese consigo el problema allí donde vaya y deje que su imaginación tome el control.

2) Saque un cuento rechazado de su cajón y busque su personaje más débil. Lo más probable es que haya uno menos efectivo que los demás. Piense cómo puede reforzarlo. Piense cómo el cambio afecta a la trama y cómo, alterando la *motivación* de este personaje, la historia cambia su curso. Se descubrirá repensando y reescribiendo todo el texto y creando una historia mucho mejor y más vendible.

3) El ritmo. Si está en mitad de una historia y ve cómo se le viene abajo, intente cambiarle el ritmo. Empiece en un punto anterior, en un incidente que sólo ha mencionado de pasada o retrospectivamente. Si ha dejado pasar una oportunidad para desencadenar una acción, retroceda y empiece allí. Si ese incidente no existe, cree uno. En cualquier caso, su imaginación se verá tremendamente espoleada, al igual que el ritmo del texto, que cobrará vida.

O si no, mire hacia delante. Quizás ha iniciado la historia demasiado temprano y puede empezar más adelante. Esto puede darle un ímpetu sorprendente y, seguramente, le dará nuevas ideas.

Contar la historia

Cuando me preguntan cómo escribo las novelas —una pregunta que parece exigir una fórmula mágica—, sólo puedo decir, sin faltar a la verdad, que me cuento la historia a medida que voy avanzando, pero que antes de empezar a escribir, algunos personajes y algunas escenas que emanan de ellos ya se han perfilado en mi mente, a veces durante un largo tiempo, a veces durante muy poco. Incluso me sobrevienen fragmentos de su diálogo: a veces los olvido, pero en ocasiones los reconstruyo completamente. Si su experiencia es semejante pero duda de su memoria, anote el diálogo sin demora. También anote las cuestiones de caracterización importantes que le ayudarán, cuando empiece a escribir, a ver y oír a sus personajes con la misma vivacidad que cuando aparecieron por primera vez en su mente.

Como yo lo veo todo visualmente, para mí escribir una novela es sobre todo ocupar un asiento en el patio de butacas y ver cómo se desarrolla la obra ante mis ojos. Eso es lo que permite que mi novela cobre vida, a pesar de que en realidad quienes lo hacen son los personajes. Los personajes me obsesionan y cuando estoy escribiendo los veo en acción, les oigo hablar y, gracias al privilegio de los novelistas, puedo saber qué piensan y sienten. En estos momentos me siento convencida no sólo de que yo *los* conozco, sino de que *ellos* me conocen a *mí*.

¿Pero qué pasa con el cuento? Está muy bien, dirá usted, alargar la forma más larga de ficción, pero mi trabajo o mi familia o una docena de cosas no me dejan tiempo suficiente para meterme en una novela. Mientras tanto, algo más corto sería más fácil de asumir y de vender...

Sólo hay una respuesta a esto. Lea el próximo capítulo.

4. El cuento

Un género propio

La diferencia que existe entre una novela y un cuento es la misma que existe entre la pintura de un paisaje y un dibujo en miniatura. El novelista tiene un gran lienzo en el que presentar no sólo los aspectos concretos, sino también un sinfín de detalles y muchos

personajes. El escritor de cuentos sólo tiene espacio para los aspectos concretos y casi nunca más de dos personajes, uno de los cuales debe ser dominante: el que se enfrenta al problema sobre el que gira el texto.

De estos dos personajes surge el imprescindible conflicto, sea cual sea su naturaleza: emocional, competitivo, o incluso basado en un acto de venganza, a pesar de que este último requeriría un final optimista para evitar cualquier atisbo de amargura.

Los lectores de cuentos no quieren deprimirse. Leen cuentos porque pueden hacerlo en momentos rescatados de un día muy ocupado. También porque les hacen disfrutar y quieren seguir haciéndolo, de modo que el personaje principal suele ser presentado de un modo simpático. Recuerde que su papel es solucionar el problema principal. Cómo lo consiga es el núcleo de toda la trama, a pesar de que el segundo personaje también será esencial.

En un cuento romántico, el conflicto puede surgir gracias a un amor no correspondido, el rechazo, los celos, la infidelidad, una pelea entre amantes, o los problemas no matrimoniales en una relación sexual. Nunca olvide que sus opiniones personales no tienen lugar en el cuento. Si quiere escribir ficción contemporánea debe conocer, y aceptar, el comportamiento y las ideas contemporáneas.

Tiempo y lugar

En el cuento no hay espacio para demasiados personajes fragmentos largos de narración, recuerdos o retrospecciones prolongadas. Los *flashbacks* deben ser fugaces, y sólo deben emplearse si no hay otra forma de arrojar luz sobre un tema en concreto.

Una forma efectiva de hacerlo es mediante un fogonazo de recuerdos en la mente del personaje principal, mediante la recuperación o remembranza de un incidente o escena que dio pie al conflicto actual. Esta recuperación puede mantener el ritmo de la historia o avanzar un gran trecho en un momento crucial, pero *nunca* y en *ningún caso debe frenar la acción*.

En este sentido, el diálogo es mucho más importante de que muchos aspirantes a escritores piensan. Dos voces conversando pueden revelar las dos caras de una moneda en mucho menos tiempo del que requiere explicarlas desde el punto de vista de una sola persona. También evita un número excesivo de palabras y mantiene o incrementa el interés del lector.

Escribir de más es un error mortal en un cuento, pero ello no significa que la brevedad deba reducirse al nivel una sinopsis. El conflicto y la acción deben estar tan bien

dibujados en un cuento como en una novela, pero en cuento lo difícil es hacer que cada palabra sea importante en un espacio compacto.

No es fácil llegar a ser capaz de hacerlo. Se consigue mediante la perseverancia y un análisis serio de cuentos ya publicados: no una lectura azarosa de un cuento u otro, sino un estudio en profundidad de la construcción y el tratamiento. Pida en su biblioteca local los libros de cuentos más leídos y, si pretende entrar en el mercado de las revistas, estudie aquellas en las que desea ser publicado. Hágalo durante un período de al menos cuatro meses, y no analice sólo la ficción, sino también los temas, anuncios y las páginas «interesantes». Aprenderá mucho.

Si, por ejemplo, los anuncios incluyen normalmente sillas para subir mecánicamente las escaleras o elementos necesarios para la comodidad en la vejez; las páginas de cartas de los lectores abundan en misivas de abuelas y/o madres orgullosas; las páginas de cocina contienen recetas para cuatro o seis personas; las de hogar, consejos para los propietarios; y las de ficción, historias basadas en los problemas entre padres y adolescentes, dramas domésticos y cosas por el estilo, está ante un obvio mercado para los cuentos sobre la vida familiar.

Las portadas de las revistas también indican la edad a la que se dirigen, desde las adolescentes hasta las treintañeras o las cuarentonas, etcétera. Las páginas de moda y belleza hacen lo mismo. Todas ellas son claros avisos, y requieren un estudio atento que refuerce el análisis *habitual* de los editoriales y las páginas de ficción. A menos que un autor tenga en cuenta este análisis de mercado, se perderá los frecuentes cambios en la política editorial (que se producen cuando las ventas fluctúan y cambian los gustos del público), y en consecuencia sus objetivos.

La actitud adecuada y el punto de vista adecuado

Muchas personas que no son escritores creen que es fácil escribir cuentos, que es sólo cuestión de juntar algunos centenares de palabras en los ratos libres. Esto indica la escasa apreciación de un género que es una forma artística en sí mismo. Esta ignorancia es en muchos casos demostrada por comentarios como «he leído un cuento tuyo en una revista femenina mientras estaba en el secador. Claro está que normalmente no leo este tipo de cosas, pero en la peluquería no hay nada mejor que hacer...» o «querida, *yo* podría escribir cosas como las que tú escribes si tuviera tiempo».

La condescendencia hiere tanto como las críticas negativas. Ambas pueden minar la confianza de un escritor, pero los más listos saben que el orgullo herido puede ser un arma útil. Después de estos encuentros, ponga en marcha su imaginación.

Tome cualquiera de los estúpidos comentarios citados más arriba y tendrá un ingrediente básico para un cuento acerca de una mujer deslenguada (una característica universal de los chismes). Como existen en todos los niveles sociales, el tradicional chisme de aldea es el primero que le vendrá a la cabeza. Además, la limitada formación de un aldeano puede ayudarle en el espacio limitado de un cuento. Tenga en cuenta que un cuento debe ser precisamente una historia *corta*, lo cual me lleva de nuevo a la necesaria limitación de personajes.

Crear el reparto

Los dos personajes pueden necesitar a veces la ayuda de un tercero o incluso un cuarto, pero sólo si es indispensable para la trama. Con frecuencia sus intervenciones deben ser tan breves que deben parecer casi pasajeras. Es posible que ni siquiera deban aparecer en escena. Pueden ser presentados a través de los pensamientos de uno de los personajes principales, como una madre preguntándose cómo va a encajar una hija adolescente el gran paso que está pensando dar. El lector ve a la chica a través de la mente de la madre, cobra vida en unas pocas palabras y no vuelve a aparecer, pero su influencia sobre la decisión de su madre puede ser el clímax de la narración.

Al igual que un cambio de escena cuando un cuento se tambalea y parece morir, la introducción de un personaje subsidiario puede devolver la vida a una historia que flaquea. De modo que cuando intuya un desastre, mire su reparto y su trama como lo hace un dramaturgo cuando su telón amenaza con caer demasiado pronto.

Otra razón puede ser que su argumento no sea lo suficientemente sólido para mantenerse en pie, y que la infusión de nueva savia pueda devolverlo a la vida. Lo que yo hago en este punto es repasar el personaje principal para encontrar si esa debilidad se debe a él. Si no es así, repaso el secundario.

La necesidad de ayuda complementaria siempre se deja notar. Examinarla y tenerla en cuenta puede insuflar vida a una historia que flaquea.

Velocidad y tempo

Para acelerar la acción, pueden ser útiles algunos personajes que ni siquiera deben aparecer. Las cartas y las llamadas telefónicas pueden ser sustitutos eficaces. Ambas cosas pueden aportar noticias que marquen un punto de inflexión en la historia o incluso

que anuncien su clímax, pero esta maniobra sólo es aceptable si la persona que llama o escribe la carta ha sido mencionada de nombre para que el lector ya lo conozca, como un secundario preparado para entrar en escena.

Los personajes secundarios *nunca* deben aparecer como un conejo de una chistera en el clímax de la historia. De otro modo, la credibilidad quedaría en entredicho. El lector se sentiría defraudado, al igual que cualquier editor que leyera el texto y, como era de esperar, lo rechazara. Del mismo modo, los finales «con trampa» (como los de «¡Todo era un sueño!», que van a la lista negra de los editores) garantizan el rechazo.

Si bien es importante que el personaje secundario desempeñe un papel relevante, éste será breve pero efectivo. El personaje principal, su problema y la forma con que se enfrente a él, serán los ejes centrales desde el principio hasta el final.

Un buen ejercicio es analizar una sencilla historia de amor, normalmente escritas desde el punto de vista de la mujer. Descubrirá que es ella quien ocupa el centro del escenario y que todo es visto y sentido a través de su corazón y su mente, esté escrito en primera o tercera persona, en tiempo pasado o presente.

Pero, en contraste, muchos cuentos de éxito han sido escritos desde el punto de vista de un espectador cercano, como (para proponer una situación imaginaria) un abuelo preocupado por un nieto problemático de doce años. Desde este lado del salto generacional, la distancia le permite a abuelo ver el origen del problema: padres demasiado ocupados que consienten excesivamente al chico para mantenerlo fuera de sus carreras, y que no pueden comprende por qué él «se comporta de este modo cuando siempre le hemos dado lo que ha querido».

En este punto debe elegir entre varias opciones:

1) Hacer del anciano el personaje principal, que cuenta la historia desde su punto de vista, de tal modo que se hace suyo el problema, sea para interferir o para abrirles los ojos a los padres, incluso amenazando con reclamar la custodia del niño.

2) Hacer del niño el personaje principal, contando historia desde su infeliz y joven mentalidad. Esto sería una prueba difícil para el escritor, porque no todo el mundo tiene un profundo conocimiento de la psicología de los niños.

3) Centrarse en uno de los padres, posiblemente en madre, porque éstas (al menos, la mayoría) son siempre conscientes del vínculo de la maternidad y se sienten fácilmente atrapadas en un tira y afloja emocional.

Un cuarto punto de vista sería el de los dos padres, perplejos porque el niño, tan sumiso en el pasado, sea ahora tan difícil de tratar. Como se echan la culpa el uno al otro, aparecen más conflictos.

De los tres puntos de vista principales el primero, para mí, es el más atractivo, porque veo al abuelo como un hombre cuya edad y experiencia le han hecho sabio y compasivo, un hombre ante el que un niño infeliz y confundido podría reaccionar.

¿Por qué no permite que su imaginación se aire e eligiendo una, o todas, estas opciones?

Desarrollar la narración

Regresemos al chisme de aldea. Como los chismes existen en todas partes, a pesar de que tradicionalmente se producen en las comunidades cerradas, el escenario podría ser tan sencillo como una oficina en la que hay rivalidad entre los empleados, o un club de tenis local, o un grupo de teatro, o un club de golf, o una sociedad femenina local o un club de *bridge*. Incluso en un club masculino, ¡porque no sólo las mujeres chismorrean!

Cualquiera de estos ejemplos se adaptaría a las limitaciones de extensión y número de personajes. Debe concentrarse en el personaje principal, que es el objeto del chisme, y en segundo lugar en el propio chisme. Y es que, a pesar de que alguno de los escenarios propuestos pueda parecerle restrictivo, no siempre los ámbitos rurales lo son. Como los viajes y las comunicaciones han llegado a su máximo esplendor (lo cual, de más está decirlo, es positivo para los autores de ciencia ficción), podría retratar un mundo más amplio que el de la aldea recurriendo en mayor medida a la sugestión que a la descripción demorada. Esto mismo puede aplicarse a muchos escenarios, como en un cuento que escribí acerca de un piloto y una azafata durante un vuelo a Jordania.

En aquellos momentos, el viaje de Heathrow a Amman duraba cinco horas y media, de modo que la limitación de tiempo ya estaba fijada. Del mismo modo, la limitación del espacio físico se circunscribía al avión. Incluso el contacto personal de la pareja estaba controlado por la puerta cerrada de la cabina, y restringido a los momentos en los que ella servía algún refresco a la tripulación. En esos momentos se ponía muy tensa, porque habían discutido antes del despegue y sus esperanzas de reconciliación se estaban frustrando porque él estaba decidido a evitarla.

De modo que durante cinco horas y media el conflicto entre ellos florecía en silencio, en una atmósfera que podría haber sido claustrofóbica pero que no lo era por la vastedad del espacio por el que volaban. Éste fue creado más por sugerencias que por pasajes descriptivos: referencias someras a la luz cambiante a medida que el avión vuela

de un hemisferio a otro, una mirada a la asombrosa costa turca, el inexorable acercamiento al aeropuerto de Amman Allí, el piloto cedería su puesto a otro, pero ella, que no tiene el privilegio de poder descansar doce horas antes de volver a volar, sigue trabajando en el vuelo de regreso. El ambiente sería muy tenso, al igual que el desenlace. Ello no sería debido a un accidente de aviación o un drama hospitalario sino a un incidente que pusiera de relieve su estupidez y el momento en que ambos la reconocen.

Otros puntos vitales

Se ha dicho en algunas ocasiones que el cuento «crea un estado de ánimo, un estilo y un ritmo».

No estoy de acuerdo con el primer punto. La buena descripción de los ambientes refleja sutilmente el cambiante estado de ánimo o humor del personaje o personajes principales. El lector es atrapado por ellos y se mantiene con la atención absorbida hasta el final.

Por lo que respecta al estilo, éste puede ser satírico, humorístico, sentimental, serio; cualquiera que considere adecuado a la historia que quiere contar. Por ejemplo, no narraría una historia más bien trágica con un tono satírico o humorístico. La propia historia le hará decantarse por una opción, y, gracias a la experiencia, un escritor sabe instintivamente el estilo en que debe escribir.

Lo mismo puede decirse de los tiempos: si la historia debe ser escrita en pasado o en presente, en primera o tercera persona. Hay incluso una cuarta: el punto de vista de un observador, como el abuelo del infeliz niño de doce años. Que *él* explique la historia del niño: verá cuán distinta será de la historia contada por el padre del niño, que a su vez diferirá de la historia contada por la madre.

Encontrar y montar ideas para un cuento

Las fuentes de ideas expuestas en el capítulo 3 pueden ser aplicadas a todos los tipos de ficción, pero la selección, en el caso del cuento, resulta especialmente importante.

Muchas novelas se basan en completos reportajes de prensa, perfectamente documentados, sobre personas y acontecimientos públicos y privados; en precisos

documentales televisivos; en escándalos revelados por la prensa. Todas estas novelas requieren una intensa investigación, la comprobación de los hechos y la búsqueda de todavía más información. Requieren separar lo verdadero de lo falso, evaluar cuánto puede ser utilizado con buen criterio y cuánto debe ser dejado a la imaginación.

Para los cuentos, las *fuentes* de ideas no deben ser tan extensivas como en el caso de la novela. En muchos casos no deberá ir más allá de un titular atractivo o un anuncio en una revista. Un vistazo a los títulos editoriales en revistas y periódicos puede ser muy útil. Las cartas al director de algunas revistas del corazón son especialmente fértiles.

He aquí algunos titulares llamativos: «Mi pesadilla: no veré a mi hijita en cinco años». «Mujeres que deciden vivir solas». «Intercambiamos nuestra ropa por un día». «Por qué les contamos nuestros secretos a los extraños».

Cójalos de uno en uno. Todos plantean preguntas interesantes.

¿*Por qué* no verá a su hijita durante cinco años? En la mente aparece una madre apesadumbrada, mirando cómo se llevan a su hija. ¿Quién se la lleva? ¿Una mujer con un uniforme oficial? ¿Un hombre despiadado que lleva a la niña hasta la puerta de salida de una estación de ferrocarril o un aeropuerto?

Las preguntas y las respuestas aparecen instintivamente. ¿Es la mujer uniformada un agente de policía? ¿Se lleva a su hija en custodia durante cinco años porque van a meter a su madre en la cárcel? ¿O es el hombre su ex marido, que ha ganado la custodia de su hija después de un amargo proceso de divorcio? ¿Y adónde se la lleva? ¿Muy lejos, a su recientemente adquirida plantación de té en Zimbabwe? ¿Y echará de menos la niña a su madre en un ambiente tan distinto al cabo de un tiempo? ¿Y durante cuánto tiempo tendrá que luchar la madre para recuperar a su hija? ¿Tiene dinero suficiente? En caso contrario, ¿cómo lo conseguirá? *Éste* es el principio de una historia que podría servir igualmente para un cuento y una novela.

¿Y los demás? «Mujeres que deciden vivir solas» sugiere la historia entrevista de la vida en un convento, emocionalmente tensa o tranquilamente feliz, reprimida o plena. En contraste, el titular también puede sugerir un cuento contemporáneo sobre una mujer contemporánea, porque hoy en día son muchas las que aprecian su independencia física y profesional.

Por lo que respecta a cambiar las ropas durante un día muchos gemelos idénticos lo han hecho como broma, para engañar a la gente. De esta situación puede salir un cuento como el de dos hermanas que quieren burlarse de sus novios en un concierto. El titular puede sugerir también el travestismo. En este caso, el autor necesitaría comprender psicológicamente esta desviación sexual, y encontrar un mercado adecuado no sólo requeriría cuidado, sino que además sería difícil.

En cambio, confiar secretos a los extraños ofrece muchas posibilidades. No es infrecuente entre los viajeros. Cuando la gente necesita un confidente, se siente segura

porque sabe que el extraño desaparecerá de su vida, que no se producirá ninguna traición ni ningún encuentro embarazoso.

Introduzca de nuevo la pregunta: ¿qué pasaría si...? ¿Qué pasaría si una mujer que viajara de Brighton a Londres le confiara a un receptivo extraño que había estado de fin de semana con un hombre al que su marido odia? Ahora está arrepentida y teme la reacción de su marido si algún día descubre que no ha estado en una reunión escolar de fin de semana como le había asegurado, pero está demasiado enamorada para acabar con aquella relación. ¿Y qué pasaría si, en Victoria Station, su marido la estuviera esperando, saludara al extraño con una agradable sorpresa y le presentara con orgullo a su mujer? ¿Y qué pasaría si el extraño no resultara ser tan digno de confianza y empezara a chantajearla sutilmente?

Todo esto nos lleva al tipo de cuento que más se lee hoy en día en el mundo.

El cuento con trampa

Como es corto y fácil de leer, muchos creen que es fácil de escribir hasta que lo intentan o son rechazados. Ni siquiera la lectura más autocrítica puede hacerles entender por qué. El argumento parece bueno, al igual que la escritura; los personajes son convincentes y también el diálogo. Por lo que respecta al argumento, es tal y como debía ser...

¿Lo es? El final de una historia con trampa debería ser sorprendente, estremecedor, o dejar al lector riéndose de su propia vulnerabilidad. («¿Cómo no me di cuenta?») No se dio cuenta porque pasó por alto insinuaciones dispuestas estratégicamente pero, como el cuento en sí, sucintas. La razón de ser de su brevedad es que un cuento con trampa debe caber en una sola página de revista y, además, dejar sitio para una ilustración.

Los factores que exigen brevedad pueden ser el aumento de los costes, las guerras de distribución, y el hecho de que pocas personas tienen hoy en día tiempo para leer largas narraciones. Muchas son ejecutivos con la agenda apretada, sean hombres o mujeres, o personas que se desplazan a su trabajo y apenas pueden hojear las historias más breves o asuntos de interés humano. Por eso las narraciones de 4.000 o 5.000 palabras se han convertido en narraciones de 1.500 o 1.000. ¡Algunas de apenas 500!

Este cambio en el mercado de las revistas femeninas, tomando el ejemplo del Reino Unido, es sobre todo debido a la influencia de las revistas alemanas *Best* y *Bella*, que sus editores, H. Bauer y Gruner & Jahr, exportaron en los años ochenta. Las historias breves se dirigían a ocupadas mujeres con cada vez menos tiempo para leer, y marcaron el fin de los cuentos románticos de mayor extensión y los seriales. Por suerte, revistas

como *Woman's Weekly* y *My Weekly* siguen publicando cuentos más largos, pero las historias «cortas» de verdad «que duran lo que dura un café» y «de una sola página» aparecen también regularmente en sus páginas.

El lado bueno de esto es que la revolución en la ficción se debe a una restricción de espacio que viene acompañada de una menor restricción temática, de modo que las oportunidades de los autores masculinos han aumentado. El «cuento rápido» se adapta bien a otras categorías —crimen, ciencia ficción, humor, psicológico, aventuras y ocultismo, por citar algunos— pero peor al género histórico, que exige un paisaje más detallado y amplio, y es actualmente más apreciado en la pequeña pantalla por un público orientado a lo audiovisual.

Reglas para el cuento con trampa

Son pocas pero vitales. La restricción de espacio implica que los personajes deben aparecer visualmente con poca o ninguna descripción: una pincelada azarosa pero vívida es suficiente para indicar su aspecto. Deben ser, sobre todo, «vistos» a través de su comportamiento, sus acciones, sus reacciones y sus emociones. El diálogo es el recurso que más les conviene. Y el personaje principal debería ser presentado inmediatamente, a poder ser en la primera frase.

Más importante todavía es el elemento sorpresa. Los lectores quieren ser sorprendidos, en realidad lo exigen, y se sienten decepcionados si no es así. La sorpresa debe darse en el clímax. Los lectores se sienten desencantados si éste no llega, y más todavía si sospechan el desenlace. De modo que ándese con cuidado con los finales esperables, que no gustan a nadie.

¿Cómo meter esa trampa en el cuento?

La forma en que yo lo hago es la misma que la de muchos otros: pienso el final en primera instancia y después «reconstruyo».

Es como alejarse del objetivo, manteniendo un ojo sobre él, mientras se retrocede hacia el principio, preguntando constantemente: ¿qué pasaría si...? De este modo se puede introducir una segunda trampa: «¿Qué pasaría si en el primer objetivo hubiera también trampa?».

Una trampa doble es una victoria doble. y más todavía una triple trampa, si bien es más difícil de escribir. Si su ambición llega tan lejos, estudie los cuentos de Scott Fitzgerald. Además de ser uno de los novelistas más importantes de los años veinte, es también el mejor exponente de la doble y triple trampa en sus cuentos. Con práctica un escritor puede dominar esta técnica, pero el principiante debería concentrarse en la trampa simple.

No tiene por qué ser sobrecogedora o dramática, pero *debe* ser inesperada. Como los ejemplos son útiles para las demostraciones, los dos cuentos con trampa que escribí para *Woman's Realm* pueden servir como ilustración.

La carta de amor

—Es la sorpresa de encontrarse con una carta así —le digo a Mónica tratando de evitar un temblor y desfallecimiento en la voz—. Me sorprendió muchísimo.

—Puedo imaginármelo —me responde ella con la voz queda. Nada perturba nunca a Mónica. El aplomo, junto a su aspecto y un talento para la actuación del que yo carezco, ha sido una de las bazas que le han permitido ser la actriz principal de nuestro grupo de teatro local. Yo soy el burro de carga del grupo. Siempre estoy a mano para lo que se presente. A veces observo desde el puesto del apuntador, deseando un pequeño papel, pero casi siempre lo único que consigo son evasivas y pretextos.

—¿Dónde diablos la encontraste? —me pregunta.

—En el bolsillo de la americana.

—¿No me dirás que andas buscándole en los bolsillos? Yo no lo haría con Hugh aunque tuviera razones para hacerlo. ¡Es lo mismo que un marido registrando el bolso de su esposa!

—¿Acaso no tenía una buena razón? —Le acerco la carta, rogándole que la lea. Pero ella se resiste, lo cual me sorprende. Mónica ha sido mi confidente durante años, siempre se ha mostrado dispuesta a darme un consejo y ayudarme, como cuando Pete Saunders me dio calabazas. Tenía diecisiete años y creí que aquello era el fin del mundo.

«Olvídale —me había dicho—. Es un fraude. George Henderson vale mil veces más que él. Abre los ojos y echa un vistazo.» De modo que los abrí y miré y me convertí en Bridget Henderson con veinte años.

—*No* estaba fisgoneando —protesto ahora—. Esta mañana me ha pedido que le llevara la americana a la tintorería, y por eso le he vaciado los bolsillos.

Todavía le estoy acercando la carta. La mano de Mónica, con una manicura perfecta, la coge a regañadientes. Incluso a esta hora de la mañana, con sus vaqueros de diseño y una chaqueta a juego que vale por lo menos doscientas libras, tiene el aspecto de acabar de bajar de la pasarela. Lleva el cabello castaño brillante recogido en una coleta, y el maquillaje está en su punto justo. De repente, tomo conciencia de que llevo el pelo, de color cobrizo, enmarañado. Esta

mañana no he podido sino pasarme el cepillo antes de desayunar con prisas y llevar a Emma a la escuela. Después he metido a Timmy en su cochecito y he venido hasta aquí, empujada por la necesidad de ver a Mónica.

Timmy está dormido junto a mí en un sofá tapizado con brocado italiano. Pienso en mis viejísimos pantalones de pana y mi camiseta raída, manchada por salpicaduras de papilla que han saltado inexorablemente desde el otro lado de la mesa del desayuno.

Mónica hace una mueca mientras lee el papel. Barato. Morado. *Perfumado*. Ofende a su buen gusto.

—Dice mucho de la mujer que lo escogió, ¿verdad? ¡Pero espera a saber lo que dice! —Tengo de nuevo la voz temblorosa.

Espero mientras ella lo observa. Cuando llega a la mención a las noches de pasión en Sonning, le digo:

—Eso debió suceder cuando George estaba redecorando la mansión Riverside y se quedó allí una semana.

—No hay dirección.

—Supongo que así es más discreto, sin señas.

—¿Tampoco llevaba matasellos?

—Ni sobre. Debió tirarlo. No conozco a ninguna Dot. ¿Y tú?

Ausente, niega con la cabeza. Está pensando reconcentradamente. Espero. Después, regresa.

—Pudo ser alguien que vivía en Sonning o que conoció allí. —De nuevo, analiza el papel morado—. Mi pobre Bridget.

—He venido a verte a ti porque todos los consejos que me has dado han sido acertados y has sido una buena amiga de los dos.

Observo la decoración de George: muros de color melocotón, remaches de pintura blanca, hornacinas de porcelana recubiertas de oro. Mónica le contrató para que le redecorara la casa cuando él empezó a trabajar por libre después de un tiempo en el paro. La pensión alimenticia de su marido, un bala perdida, es suficiente para que ella mantenga el ritmo de vida que llevó durante su breve matrimonio.

Me devuelve la carta sosteniéndola como si fuera algo de valor pero muy estropeado.

—¿Qué debería hacer? —le imploro.

—Bueno, lo que está claro es lo que *no* deberías hacer. No deberías tomártelo demasiado a pecho.

—¿No debería dejarle?

—Ponle un ultimátum: o ella o tú.

—¿Y si la elige a ella?

—No perderías demasiado.

—¿Cómo que no? Más de lo que podría soportar. Le quiero.

Ella me mira con compasión.

—Querida Bridgy, la vida es desagradable a veces.

—Como siempre tienes razón. Pero a pesar de todo, voy a deshacerme de esto.

En la elegante chimenea de estilo Adam arde una hoguera. Tiro la carta a las llamas.

—Has destruido la prueba —dice ella amablemente—. No creo que haya muchas mujeres como tú.

Asiento, incapaz de hablar. Cojo a Timmy y me lo llevo fuera. Mónica espera mientras le abrocho el cinturón del cochecito en el exterior. Cuando me doy la vuelta, me detiene.

—¿No irás a quedarte con un hombre que se ve con una mujer vulgar? Es insultante.

—Sé que tienes razón, pero...

—¿Le pondrás el ultimátum?

—Pensaré en ello. Todo vale en el amor, supongo.

La miro, sonrío y me despido. Ella también se despide con la mano, pero sin sonreír.

Sorprendentemente, George llega a casa con Emma.

—He terminado temprano, así que la he recogido en la escuela. Pregúntale a tu madre si se quedará con los niños esta noche.

—Qué pena. El grupo de teatro está haciendo pruebas y esta vez espero hacerme con un papel.

Él sonríe.

—Lo siento, cariño. Tenemos algo que celebrar. He firmado aquel contrato que tanto perseguí. Ahora puedo delegar en otra persona.

—¿Te refieres a Watkins, aquel tipo tan atractivo?

—Sí. A Mónica parece gustarle. Me ha llamado para decirme que *él* terminará la obra en su casa. No sé por qué, pero me alegro. No es fácil mantenerla a raya.

Reprimo una sonrisa. He hecho muy bien enseñándole la carta. Una mujer tan puntillosa nunca hubiera tolerado una rival tan vulgar.

En ese momento, irrumpe Emma sosteniendo algo.

—¿Mamá, puedo coger este bloc para dibujar? El papel es de color morado, me encanta. ¡Y además es perfumado!

El sabor de la libertad

Bueno, lo he hecho. Le he abandonado. Finalmente le dije adiós y me largué, pero los reproches de su mirada siguen conmigo y me hacen sentir culpable.

No esperaba sentirme así. Sabía que la separación era inevitable. Incluso deseaba que se produjera, y me regocijaba con la idea de la libertad, el espacio en el que podría ser yo misma —como mi amiga Helen—. Fuimos juntas a la escuela, crecimos juntas, fuimos damas de honor en la boda de la otra, intercambiamos confidencias...

—Te alegrarás de haberlo hecho, Jenny. Ahora lo que debes hacer es aprovechar tu libertad. Dios sabe que te lo mereces. Ven a mis clases de aeróbic, te hará bien, tienes que salir. Siempre has sido demasiado esclava de la casa.

—¿No tengo que apuntarme o algo?

—La clase todavía no está llena. Nos vemos allí y yo te presento.

—Pero no tengo nada que ponerme. ¿No necesito un maillot de lycra?

—Puedes comprado en la tienda del gimnasio. Unos leotardos y unas mallas a juego, todo de colores chillones. Venga, Jenny, te encantará. Te hace sentir bien, y de paso reduces algunos centímetros.

Lo cual no iría nada mal. Pero por ahora lo que necesito es apartar el recuerdo de los ojos de él y el terrible sentimiento de culpa, que por supuesto es ridículo, porque no hay nada de lo que pueda sentirme culpable.

Cuando llego al gimnasio, Helen me mira y dice:

—Cielo Santo, tienes cara de haberle pegado un tiro a alguien. Olvídate de eso por un rato, querida. Estás aquí para pasártelo bien.

Sorprendentemente, me lo paso bien a pesar de que no me doy cuenta de ello hasta más tarde, cuando el ejercicio y el ritmo han bombeado mi sangre. El glamoroso maillot de lycra es precioso y me resulta fácil moverme con él. No me siento culpable por el precio, sólo por lo que le he hecho a él. Cada nota de música me recuerda a él...

Uno dos tres cuatro cinco SEIS siete

Cómo puedes hacerme ESTO a mí

... y ahí está, mirándome con los ojos sombríos que tanto amo, respondiendo a su silenciosa pregunta. ¿Cómo puedes hacerme esto a mí?

Oh, maldita música, llenándome la cabeza de palabras, de palabras que él no pronunció, una pregunta que sólo vi en sus ojos.

De repente la breve euforia desaparece y regresa la pena. Me pregunto si las mujeres nacen sintiéndose culpables. ¿Se sienten todas las mujeres de este modo en una situación como ésta?

Dejo la clase, me tiro en un sillón junto a la pared y cierro los ojos, que es lo peor que puedo hacer porque él aparece de nuevo y yo me siento todavía más culpable, y deseo salir de allí, regresar, tranquilizarle, decirle que jamás voy a abandonarle.

—¿Estás bien, Jenny? —me pregunta Helen—. Es un poco cansado la primera vez, ya lo sé. Pero ahora descansaremos un rato y después haremos otra sesión de media hora, y cuando terminemos podemos acercarnos al Marqués de Granby a tomar una copa. De algo con poco alcohol, por supuesto. —Sonríe. Después reacciona—. Querida, ¿no vienes? ¿No te lo has pasado bien?

—Claro que lo he pasado bien. —Balbuceo las palabras por encima del hombro mientras me dirijo hacia los vestuarios. Hay mucho tiempo, ya lo sé, pero no puedo esperar.

Me cambio en un tiempo récord, cojo el ascensor y bajo al aparcamiento, y al instante estoy acelerando con la quinta marcha puesta. Cuando veo la lluvia en el cristal, pongo en marcha los limpiaparabrisas mecánicamente, pero el cristal no se limpia... soy yo... tengo los ojos desbordados. Estoy pensando en los buenos tiempos... en el modo en que él goza de la vida, pero ahora no debe estar gozando... de la diversión, incluso de las regañinas, y quiero volver a todo eso. Quiero que todo sea como antes. No quiero días vacíos. Si esto es la libertad, se la regalo a quien la quiera. De acuerdo, querida Helen, soy una esclava de la casa. Puedes pensarlo si quieres. Me gusta ser como soy, como era y como voy a seguir *siendo*. Pero no te preocupes: seguiré con el aeróbic.

Cuando llego a mi destino estoy admirablemente recompuesta. Al menos eso creo. Ajusto el espejo retrovisor y me toco el pelo y la cara para tranquilizarme. Que no vea que estoy nerviosa.

Y de repente ahí está. Pero no está solo. Está en medio de un grupo y está riéndose. ¡Riéndose!

Después me ve y viene corriendo, sosteniendo en las manos algo con cuidado.

—Mira —dice gritando—o ¡Mira lo que he hecho el primer día en la escuela!

Análisis

El arte del cuento con trampa reside en la colocación de pistas falsas. En *El sabor de la libertad* la primera son las palabras iniciales: «Bueno, lo he hecho. Le he abandonado. Finalmente le dije adiós...», que sugieren que ha dejado a su esposo o novio después de mucho tiempo de pensarlo. Ello se confirma en el segundo párrafo con «Sabía que la separación era inevitable» .Y en el tercero con la observación de su amiga de que «siempre has sido demasiado esclava de la casa» y de que se ha ganado la libertad.

La pista falsa recorre el resto de la narración, enfatizada por su creciente cargo de conciencia —«¿Se sienten todas las mujeres de este modo en una situación como ésta?»—, de modo que el lector sigue creyendo saber a qué tipo de situación se refiere.

Pero hay algunas pistas verdaderas. Primero su reflexión a la defensiva de que no tiene nada por lo que sentirse culpable, confirmada por su amiga. Después su ansiedad para «decirle que jamás voy a abandonarle» y, más tarde, su deseo de que todo vuelva a ser como antes: «... la diversión, incluso de las regañinas».

Hoy en día la palabra «abandonar» está especialmente relacionada con los niños. Si su ansiedad se hubiera debido a su marido, lo más natural hubiera sido que quisiera asegurarle que nunca le dejaría, pues «dejar» es una palabra que suelen utilizar habitualmente los adultos que rompen su relación.

La segunda pista era de nuevo una palabra engañosa.

Los adultos tienen discusiones, incluso peleas, pero con los niños se tienen regañinas, que pueden llegarse a echar de menos cuando los niños van a la escuela y la casa queda sumida en un silencio antinatural.

Todo ello me permitió poner la trampa en el lugar adecuado: la última línea.

¿Cómo me vino la idea? Por el método sugerido antes, recordando un acontecimiento sucedido mucho tiempo antes: el momento en el que dejé a mi hijo en su primer día de escuela y sentí como si lo hubiera arrojado a los leones.

A diferencia de *El sabor de la libertad*, en *La carta de amor* no hay pistas. Depende enteramente de la emotiva apelación de la esposa a una amiga íntima y, a pesar de que el lector debe desconfiar de la elegante Mónica y simpatizar con la decisión de la esposa de mostrarle la carta inculpatoria de una rival desagradable, la verdad no incrimina a nadie hasta la última línea.

El examen de ambas historias revela que ambas tienen algo en común: ambas están basadas en situaciones domésticas ordinarias, muy emotivas y, por lo tanto, adecuadas a la escritura en primera persona. La exploración de las relaciones domésticas

es un gran material para cualquier género de escritura de ficción y, en el caso de un cuento, ofrece un buen número de incidentes que abordar.

5. Caracterización

Dar vida a los personajes

A menos que un personaje cobre vida con la misma vivacidad que un actor carismático en la escena, tengo costumbre de dejarlo en barbecho en mi mente. De este modo me familiarizo con él. Cuanto más tiempo vivo con mis personajes, más reales me parecen, pero en algunas ocasiones se muestran reticentes. Cuando esto sucede, y si insisten en permanecer estáticos, los descarto porque, obviamente, no van a desarrollarse de un modo satisfactorio ni van a ser lo suficientemente maleables para que pueda tratar de darles una nueva forma. Estos personajes deben, pues, ser sustituidos por otros, y todo el proceso se inicia de nuevo. Es parte del trabajo y merece nuestra perseverancia.

Crear el retrato de los personajes

En el capítulo anterior he indicado cómo la desventurada asistente teatral de *The Mating Dance* me vino a la cabeza después de mucha búsqueda infructuosa. Lo más interesante era que la insensible actriz principal se presentó sin necesidad de búsqueda alguna. A veces sucede que un personaje me lleva a otro, completamente opuesto, como contraste necesario. Si no es así, tengo que buscarlo.

Esto puede suceder si me atasco con un problema de reparto: puede que tenga demasiados personajes positivos o demasiados negativos. Debemos conseguir un equilibrio razonable porque son los personajes quienes arrojan luz o sumen en la sombra la narración. Sin un contraste en el aspecto y las personalidades, en maneras de hacer y moralidades, en actitudes e inteligencias, en educación y pasado, los retratos de un narrador estarán dibujados en un inerte monocromatismo.

La buena caracterización surge de la interacción de distintos temperamentos. Los personajes contrapuestos son, en consecuencia, no sólo valiosos sino esenciales. Sus

propias diferencias establecen una serie de reacciones en cadena y hacen avanzar la historia. Así pues, es necesario tener en cuenta que todos los personajes, sean de una novela o un cuento, deben reaccionar de un modo individual en todas las situaciones en las que se ven implicados.

En consecuencia, es recomendable, para un escritor sin experiencia, que conozca todos los detalles de los personajes antes de empezar a escribir. Si los personajes no progresan más allá de su estado embrionario en la mente del escritor, no llegarán muy lejos, y tampoco lo hará la narración.

A pesar de que debo reconocer que yo nunca hago una larga y detallada sinopsis de la historia (me gusta sorprenderme a mí misma tanto como a mis lectores, me mantiene vivo el interés), tomo notas a medida que los personajes y las situaciones se me ocurren. Sin embargo, cuando empiezo la escritura propiamente y la acción se desarrolla, ambas cosas pueden cambiar como consecuencia inevitable de sus distintas personalidades.

A los nuevos escritores, en cualquier caso, les resultarán útiles los dossieres de personajes. No sólo por lo que respecta al retrato de personajes, sino también para provocar situaciones que se darán *debido* a sus distintas naturalezas.

Los retratos en forma de esquema registran sus rasgos individuales, su aspecto, su idiosincrasia, su pasado, sus gustos y sus odios, su actitud, sus creencias, y cualquier otro detalle que pueda de otro modo ser olvidado o pasado por alto. El mero acto de tomar nota de estos aspectos le supondrá un estímulo para ponerse a escribir y aumentará su conocimiento de los personajes. Pero no se sorprenda si algunos secundarios se presentan a mitad de camino y se meten en la historia de un salto.

Esto suele suceder cuando ya está en marcha. Es una señal inequívoca de que su imaginación trabaja bien y de que usted piensa creativamente. Aparecen con un objetivo concreto —para contribuir a la acción—, así que utilícelos al máximo. Téngalos en cuenta, analícelos y tome notas sobre ellos para que cuando vuelvan a aparecer, incluso tras un prolongado lapso de tiempo, no necesite recrearlos o volver a presentarlos. Ya conocerá todas sus características, que los harán inmediatamente reconocibles.

Implicación personal

Desde mi punto de vista, lo más divertido de escribir ficción es llegar a implicarse con la novela a medida que ésta se desarrolla. De este modo, yo ya no soy sólo la creadora, sino también una participante. Yo estoy en el *interior*, con mis personajes, y cuando ellos «se independizan» se me llevan con ellos. Cuando le suceda esto, descarte

la idea de obligarlos a regresar al camino preestablecido. Si lo hace, este contacto excitante y personal desaparecerá, lo cual sin duda quedará patente en la narración.

En ningún momento se debe permitir convertirse en un simple titiritero que tira de los hilos. Debe dar vida a los personajes y, a riesgo de repetirme, insisto de nuevo en que debe vivir con ellos antes de empezar a escribir su historia. Alcance a conocerlos y descubrirá que su comportamiento se revela naturalmente sin apenas su intervención. Recuerde lo que Coleridge dijo al reseñar *The Mysteries of Udolpho*: «En la búsqueda de lo que es nuevo, un autor puede olvidar lo que es natural». En otras palabras: forzar a los personajes y dotarles de un carácter antinatural porque busca nuevas y excitantes formas de hacerlos actuar puede llevarlo al desastre.

¿Cómo podría describir el momento en el que los personajes «se independizan»? Es algo que a veces sucede y que usted reconocerá y apreciará. Algunos escritores lo llaman «perder el control de la historia», y parece un modo razonable de describirlo. Pero la responsabilidad seguirá siendo suya, su creador. Debe conocer a sus personajes con tal grado de intimidad que cuando uno de ellos empiece a comportarse de un modo inesperado, usted se dé cuenta de ello.

Cuando se dé una situación así, debe tratar de superarla buscando sus causas.

A veces una escena puede de repente dar un traspié y, por mucho que lo intente, no puede recuperarla. Invariablemente, la culpa no es de *algo* sino de *alguien*. Ha permitido, inconscientemente, que un personaje o varios se comportaran de un modo antinatural, o ha tratado de llevarlos por un camino equivocado.

Ahí es cuando sus retratos entran en juego. Saque sus dossieres, estúdielos cuidadosamente y, con toda probabilidad, descubrirá dónde está el error y de quién es. Entonces debe retroceder, desechar la escena fallida y, después de mucho analizar y mucho pensar, reescribir desde el punto en el que las cosas empezaron a torcerse. De este modo regresará al buen camino y la acción proseguirá.

También es posible que descubra que la escena decae en el punto en el que debería haber aparecido un personaje secundario. La llegada de un nuevo rostro puede muchas veces ayudar a enderezar una situación torcida, *puesto que puede tener un importante papel que representar, aunque sea muy breve*. Nunca olvide que incluso los personajes muy secundarios, al igual que los actores muy secundarios en el escenario, deben ser tan reales y convincentes como los principales, porque sus pequeñas contribuciones son igualmente esenciales en el desarrollo de la historia.

Acciones y reacciones

Recuerde siempre que las acciones y reacciones de todos los personajes de su narración, independientemente de su importancia, no deben ser sólo fruto de la clase de personas que son sino, a medida que la historia avanza, de la clase de personas en las que se convierten. En la vida real, la gente cambia debido a sus experiencias. Y lo mismo debe suceder en la ficción o desaparecerá la «verosimilitud», y con ella las ganas del lector de seguir leyendo. Por lo tanto, resulta recomendable que el autor sepa de sus personajes muchas más cosas de las que va a revelar al lector o que sólo va a revelar mediante insinuaciones.

El tópico de que «la acción es más explícita que las palabras» es tan cierta como siempre ha sido, ¿pero cómo puede un escritor revelar las acciones de los personajes sin conocerlos a fondo? En este sentido, nada puede ser de mayor ayuda que los dossieres individuales, retratos con los que refrescar la memoria cuando lo necesite.

Antes de empezar a crear su galería de retratos, déjeme darle un consejo: evite modelar los personajes de ficción a partir de personas reales, o de personas que conozca. Ni siquiera parta de personas a las que simplemente haya sido presentado. Con ello correría un riesgo. Algunas personas tienen siempre ganas de identificarse con personajes de ficción, especialmente si están relacionadas con el autor, y buscan pruebas para comprobar que «han sido utilizadas».

A pesar de la afirmación de que las personas jamás se reconocen a sí mismas porque su idea de cómo son es radicalmente opuesta a la realidad, se sabe que hay lectores que reivindican lo contrario, y estas reivindicaciones pueden llevar a un juicio por libelo, una experiencia desagradable incluso cuando los tribunales desestiman el caso.

«¡Me da miedo hablar contigo por si me metes en una de tus novelas!» Este comentario me lo hizo una vez, de un modo un poco malicioso, una mujer a la que apenas conocía. Sus miedos (¿o esperanzas?) carecían de sentido. Me resulta imposible basar totalmente mis personajes en personas a las que conozco. Algunos gestos pueden aparecer e incluso crecer de un modo inconsciente, pero nunca personajes reales completos, porque conocemos solamente las personalidades que ellos muestran al mundo. Esto era lo que opinaba Graham Greene, que afirmó que nunca podría modelar un personaje de ficción complejo a partir de un conocido real, porque necesitaba saber mucho más acerca de los pensamientos y sentimientos más profundos del personaje de lo que jamás podría saber de cualquier persona viva por muy cercana que ésta le fuera.

Es completamente cierto. Consciente o inconscientemente, todos escondemos ciertas verdades sobre nosotros mismos —incluso a nosotros mismos— porque el núcleo de todo ser humano es solitario y así permanece durante toda la vida. Quizá por eso la gente desea seguridad emocional, para pertenecer, amar y ser amado. Descubrirá, cuanto más escriba, que el amor, en todas sus manifestaciones, y de ningún modo sólo sexualmente, es una de las más importantes motivaciones para los personajes. De él emergen un sinnúmero de situaciones emocionales.

Otro peligro, si modela sus personajes de ficción a partir de personas de la vida real —cogiendo algunas características de aquí y otras de allá— es que cree retratos

esquemáticos en lugar de seres humanos de carne y hueso, con todos sus defectos y virtudes. Los personajes de ficción deben ser retratados a fondo. Éste es el objeto de hacer retratos tridimensionales de los personajes. Los estará creando en su mente desde el estado embrionario. Inicie un dossier individual cada vez que un personaje se adueñe de su imaginación, hágalo incluso con los más borrosos. Sin embargo, nada indica que no vayan a seguir así, y en última instancia los más ineficaces deberán ser descartados. Su presencia en su galería de retratos le servirá para resaltar la importancia de los demás, a los que deberá prestar más atención. Son éstos los que formarán su reparto. Y están listos para subir al escenario.

Recuerde siempre que todo personaje que no haga avanzar activamente la historia es innecesario. Su presencia en su galería de retratos deberá ser eliminada, porque quedará anulado por aquellos en los que se concentre instintivamente.

Le sugiero que prepare cada dossier de personaje tal y como expongo en las páginas siguientes.

La importancia de la edad

Tome notas precisas sobre las fechas de nacimiento para que, cuando escriba, pueda mantener la coherencia. Esto es especialmente importante cuando escriba una historia que se desarrolla a lo largo de los años, caso en el que resulta esencial que un personaje tenga la edad adecuada en todo momento y no, por ejemplo, veintiún años al empezar y treinta y uno sólo cinco años más tarde.

Anotar las fechas de nacimiento también le ayudará a visualizar su crecimiento desde la niñez y a través del tiempo. Aunque no es necesario que escriba de ellos retrospectivamente, o narre mucho de su infancia y juventud, sus sentimientos hacia sus personajes serán mucho más profundos si sabe exactamente cuándo nacieron y cómo fue su vida durante sus años de formación, que inevitablemente han dejado una huella en ellos.

La edad es también importante cuando imagine su comportamiento. En él, el crecimiento o el deterioro físico tienen un papel crucial. (Observe que las voces de las personas mayores puede ser más graves o más agudas, temblorosas o jadeantes.) Recuerde también que la edad puede influir en las actitudes de las personas, no sólo hacia los más jóvenes sino también por lo que respecta a la vida, la moral, la política o la religión, y que los jóvenes, especialmente los adolescentes, pueden tener un comportamiento revoltoso o tímido, desvergonzado o malhumorado, inseguro o bravucón, desafiante o descarado. En los más jóvenes puede advertirse la dependencia, o la confianza, en los mayores y, en el caso de los niños con problemas, el miedo.

Observe a los niños cuando se dirigen a la escuela. ¿Lo hacen de buen grado o arrastrando los pies? ¿Corren en grupo o caminan solos? Obsérvelos también en las tiendas y los autobuses. Estudiarlos cuando están sin sus padres puede ser muy revelador. ¿ Con qué frecuencia ve familias claramente unidas? ¿Con qué frecuencia el padre se desentiende y la madre queda absorbida por los hijos? ¿O con qué frecuencia un niño camina tristemente mientras sus padres lo ignoran?

Los grados de intimidad en las relaciones personales pueden ser detectados en las situaciones más cotidianas. Présteles atención y se acercará a la comprensión de la naturaleza humana. Después añada los resultados de sus observaciones en la sección de la «Edad» de su dossier.

Tenga en cuenta que el comportamiento social y el protocolo han cambiado sustancialmente a lo largo de los años, de modo que en una novela histórica realista la actitud de los jóvenes hacia los mayores, de los hombres hacia las mujeres y las mujeres hacia los hombres puede ser tremendamente distinta de la actual en función del período. Por ejemplo, en la era victoriana las formas de los jóvenes bien educados hacia sus mayores serían obedientes y respetuosas, independientemente de los sentimientos o pensamientos que albergaran. En una historia moderna, puede darse por hecho lo contrario, y las opiniones y actitudes pueden ser expresadas libremente: ¡qué escenas e intercambios verbales pueden salir de esto!

Las relaciones entre padres e hijos varían de generación en generación, y representar estos cambios de un modo realista es imprescindible para estudiar el paisaje y nivel social en los que está ubicando su historia. La autenticidad es vital. Sin ella, carecerá de convicción. Aquí entra en juego la investigación, un tema que trato largamente en el capítulo 11.

Otra cosa que debe tratar de conseguir es que, cuando retrate a un personaje de una edad determinada mediante su comportamiento y su diálogo, éstos sean los adecuados. Por ejemplo, no haga que se comporte como si tuviera veinte años menos si no es que el propio personaje, como una mujer que se aferra a su juventud, afecta ese comportamiento y maneras. Si lo hace así, póngalo de manifiesto cada vez que aparezca, pero no cargue demasiado la mano o se convertirá en una pesada. Una mujer que simula constantemente ser joven puede ser una pesada a poco que se lo proponga, de modo que administre con moderación la información. Las pinceladas pueden ser más convincentes que un énfasis excesivo.

Tenga siempre presente que, sea cual sea la edad de la persona, y a pesar de los cambios debidos a la madurez física y mental, las características fundamentales suelen permanecer inalterables. Piense en las personas que ha conocido durante mucho tiempo, intente recordarlas cuando eran jóvenes y compárelas con tal y como son ahora. Puede parecer que hayan cambiado a primera vista, pero con cuánta frecuencia, después de hablar con ellas, piensa (a veces con cierto regocijo) que él o ella «no ha cambiado nada», sigue deslenguado y parece orgulloso de ello, o todavía tímido, o tosco o todavía un poco vanidoso.

También será útil reconocer que hay un aspecto en el que la edad nunca cambia al ser humano: en su capacidad para ser herido. Es posible que lo esconda mejor, pero la creencia de que los «dolores de la juventud» desaparecen cuando la gente crece no es ni mucho menos cierta. Las emociones no se moderan. Al contrario, se acentúan. Al preparar el dossier de una persona mayor, es bueno recordar esto.

Atributos físicos

Tenga en mente el aspecto de los personajes y anote detalles como el color de la piel, los rasgos faciales, las manchas (como lunares o señales de nacimiento), la altura, el peso y otras características individuales. En este apartado ningún detalles es excesivo, porque todas las características mejorarán su imagen visual del personaje. Piense en la textura de la piel y su tono, el color del pelo y su calidad. Piense si un personaje, especialmente las mujeres, es proclive a los cambios de peinado. Piense en su porte y su coche, la forma de hablar, las palabras de jerga, el acento o el dialecto si es pertinente, y si habla respetando la gramática o no. Entonces, lo conocerá tanto que será tan vívido para los lectores como para usted.

Los tonos de voz revelan mucho, al igual que los gestos y las formas de desenvolverse. El «lenguaje corporal» puede mostrar hiperactividad, agitación, pereza, nervios, seguridad, confianza, agresividad, timidez y muchos otros rasgos, pero recuerde que el lenguaje corporal puede ser también malinterpretado por alguien inexperto. Una actitud deficiente puede no deberse a la falta de habilidad o la torpeza, sino a una salud deficiente o una discapacidad física, incluso a una falta de confianza debida a la crítica de los padres o una comparación desfavorable con unos hermanos mejor considerados.

Estar sentado con la mirada gacha, los brazos tensos junto al cuerpo, mirando rápidamente a alguien y apartando enseguida la mirada, mordiéndose nerviosamente el labio inferior: todo esto puede revelar una inseguridad emocional.

Observe a la gente y tome nota mental de estas pistas. Los extrovertidos se enfrentan al mundo con franqueza y los brazos abiertos. Los introvertidos no lo hacen nunca de este modo, ni tampoco los tímidos, que sin embargo pueden salir de su concha cuando alguien les dirige una sonrisa. Cuanto mejor observe al resto de la gente, más material interesante podrá añadir a su inventario físico y mental.

Educación y ambiente

Ambos factores tienen un efecto primordial en la formación del personaje, de ahí que cuanto más detallado sea su conocimiento de ellos, más sólida será su imagen y más vívidamente lo representará. Anote cada detalle: si creció en el campo o en la ciudad, en una casa rica, pobre o de una confortable clase media, feliz o infeliz, y qué efecto tuvo todo esto en él.

¿Cómo eran sus padres? ¿Fue su matrimonio cálido y unido, o se rompió con efectos negativos para la vida familiar? ¿Cuántos hermanos y hermanas eran? ¿Se llevaban bien o discutían? ¿Por qué? ¿Qué clase de educación recibieron sus personajes, especialmente el personaje principal? ¿Se rebeló en la escuela o creció con una insaciable sed de conocimientos? ¿Cuáles fueron sus sueños y traumas de infancia, y a qué se debían? ¿Y qué hay de los éxitos y fracasos infantiles, que pudieron tener un efecto duradero y ser responsables de la felicidad o infelicidad futuras? Todavía puedo recordar la amarga decepción de no ganar un premio escolar cuando era joven, mi incapacidad para asumir el traslado de mi familia a un punto remoto del país, y mi comportamiento rebelde posterior, siendo ya adolescente. Éstas son algunas de las influencias ambientales a partir de las que sus personajes pueden crecer y, en última instancia, convertirse en personas completas en su mente.

Pero además de familiarizarse con la educación y el pasado de su personaje principal, es conveniente que tenga un conocimiento similar de los amigos y parientes, a pesar de que nunca entren activamente en la historia. Estarán vivos en la mente de su personaje principal, y es a través de su mente como usted llegará a conocerlos, de modo que concéntrese en los que desempeñaron un papel importante en sus años de aprendizaje. Concentrarse en uno en particular, como hicieron Emlyn Williams en *The Corn is Green* y Muriel Spark en *Miss Jean Brodie* puede ser muy útil. La narración se desarrollará a partir de estos personajes y se convertirá en una historia auténtica y vívida por sus detalles y ambiente.

El estado civil es siempre importante. A partir de él pueden desarrollarse muchas escenas sentimentales. Del mismo modo, la carrera y las ambiciones pueden ser cuestiones relevantes. Si piensa en profundidad en cada aspecto del pasado de su personaje principal, y casi en el mismo grado en el caso de los personajes secundarios, todos ellos le parecerán totalmente reales. Es poco probable que incluya estos detalles en su manuscrito —hacerlo podría sobrecargar la narración—, pero su influencia se hará notar. Ése es el valor que pueden tener para usted. Son los colores que utilizará para pintar un cuadro más vívido, para hacer que su historia cobre vida.

Influencias religiosas

Es posible que la religión no aparezca en su narración, pero a pesar de ello debería tener en cuenta su posible efecto en la personalidad del personaje. Una educación religiosa, o la carencia de ella, pueden modificar su desarrollo. La influencia de una familia devota podría mantenerse en la edad adulta, o menguar y después renacer al cabo de los años. Del mismo modo, la influencia de una educación religiosa fanática o intolerante puede, como es sabido, llevar a una persona al ateísmo. La influencia de la religión es patente en las obras de Graham Greene y, combinada con el conflicto religioso, es un tema nuclear de *Glittering Images*, de Susan Howatch, y sus secuelas.

Sexualidad

Es esencial conocer las características de la sexualidad de su protagonista, porque su influencia en el desarrollo de su personalidad es importante. Se trata de un instinto subyacente vital que tiene profundas consecuencias en la personalidad y el comportamiento, y en consecuencia en los personajes que participan en el argumento. La sexualidad no se limita a despertar deseos y respuestas, también influye en las actitudes y en las opiniones de los demás. Contiene la primera mirada interesada, la pregunta no pronunciada, la aproximación calculada de «¿Y si ella?» Y el «Espero que él...» Además, puede despertar los celos, los reproches y sentimientos tan amargos como el odio.

Nunca como ahora se ha producido un cambio tan radical en las exigencias de la ficción, especialmente en el género romántico. La perfección moral y física atribuida al héroe anterior a la Segunda Guerra Mundial, especialmente en la ficción femenina, junto al «caradura» como su opuesto, eran tan poco fieles a la vida como la hermosa y santa heroína que nunca decepcionaba al héroe y la mala pécora que siempre se llevaba su merecido. Después de la guerra, el mercado para la ficción en la que un chico conoce a una chica pero se detiene ante la puerta del dormitorio desapareció en un abrir y cerrar de ojos. Nacieron el antihéroe y la heroína común, con sus imperfecciones realistas.

Actualmente se ha llegado todavía más lejos. Incluso los azucarados romances están experimentando cambios radicales. Ahora algunos libros incluyen distintos niveles de sexo explícito, hasta tal punto que algunos de ellos podrían ser perfectamente considerados eróticos. Pero en cierto sentido se mantienen fieles al pasado: los autores de romances históricos todavía tienen su mercado.

Como las tendencias han estado variando desde el principio de los tiempos, parece razonable pensar que seguirán haciéndolo. ¿Pero quién sabe? La mejor forma de que un escritor conozca las tendencias literarias es estudiar las páginas de reseñas en los

periódicos y revistas, y los cambiantes títulos de las librerías. Es una buena inversión suscribirse a alguna publicación. Si le resulta demasiado caro, visite la biblioteca local y pida su ejemplar. Seguro que se lo dejarán leer aunque quizá no tenga la posibilidad de llevárselo a casa.

6. Motivación

Dar cuerpo a los personajes

Cuando una historia es rechazada por «inverosímil», rápidamente se interpreta que el adjetivo se refiere al argumento. Pero dicha inverosimilitud puede referirse a las motivaciones de los personajes, responsables de la incapacidad de la narración para resultar convincente.

La razón por la que los argumentos disparatados y fantasiosos y los escritores de novelas de miedo son tan populares es que los autores motivan a sus personajes de un modo *creíble*, de modo que sus novelas resultan verosímiles y, en consecuencia, aceptables. A los lectores les importa poco que estas historias no puedan suceder en la vida real a pesar de que, al igual que sucede con la ciencia ficción de calidad, uno siempre se pregunta si *podrían* suceder. Pero los verdaderos devotos de la fantasía y el terror aceptan el argumento sin cuestionarlo, disfrutando de las emociones fuertes y los escalofríos.

¿Harían lo mismo si la escritura y la caracterización fueran pobres? En el caso de Dean Koontz, la prosa es literaria, y Stephen King tiene un estilo propio. En ambos casos los argumentos funcionan porque la motivación de los personajes es creíble.

Ponga los argumentos de *Las poseídas de Stepford* y *La semilla del diablo* de Ira Levin bajo el microscopio (e incluso *Los niños del Brasil*, a pesar de que la clonación es considerada hoy una posibilidad real) y ambos le parecerán extraños e increíbles. Pero su éxito es resultado de una motivación de los personajes convincente.

Este principio se aplica a todo el espectro de la ficción, a todos los géneros. La motivación que hay detrás del carácter de los personajes los hará convincentes o no, y su libro aceptable o no.

Distintas motivaciones

¿Cuáles son las motivaciones más fuertes y habituales?

Primero: Amor. A pesar de que el amor es una emoción universal y vital, muchas personas fruncen el ceño cuando admites que escribes novelas románticas. A lo largo de los siglos, los narradores, dramaturgos y poetas han escrito más sobre el amor que sobre cualquier otra emoción humana.

Shakespeare lo utilizó como motivación central en *Romeo y Julieta*, y lo incluyó en casi todas sus obras, como *Noche de Reyes*, *Sueño de una noche de verano*, *La fierecilla domada*, *Antonio y Cleopatra* y *El rey Lear*, donde el énfasis se pone en la devoción filial. Dickens lo incluyó, con todas sus variantes, en novelas que, en su época, eran consideradas folletines para las masas, pero que han conseguido la inmortalidad como clásicos a pesar de que sus personajes eran sobrehumanos y su prosa, en muchas ocasiones, rimbombante. Sus libros perviven debido a su capacidad para la caracterización y su comprensión de las motivaciones.

El amor como motivación no está ni mucho menos constreñido a las novelas de bolsillo de Silhouette Romances. Es capital en *Rebecca* de Daphne de Maurier, la historia de una cenicienta adulta elevada al rango de alta literatura debido a su estilizada escritura, su excelente argumento, su logrado ambiente y la tensa motivación de los personajes. También lo utilizó con gran habilidad en su aventura de capa y espada, *Frenchman's Creek*. Las novelas de espionaje de Evelyn Anthony tuvieron éxito no sólo debido a sus giros argumentales, sino también a su profunda comprensión, y compasión, de la naturaleza humana. Emplea el amor de un modo emocionante y dramático en libros como *The Assassin*, *The Malaspega Exit*, *The Tamarind Seed*, y en la desgarradora *The Rendezvous*. Lea cualquiera de estos libros y tomará conciencia de la importancia del amor, feliz o trágico, como motivación de los personajes.

El amor ha sido también, y siempre lo será, una inspiración para los poetas, y el tema inacabable de canciones populares. Las estrellas del pop se han hecho ricas cantando sobre él, y las hermanas Brönte, desde el pozo de sus vidas reprimidas, escribieron sobre él con pasión. Dumas, Sabatini, George Eliot, Nathaniel Hawthorne, Thomas Hardy y otros escritores clásicos escribieron acerca de él, en sus distintas expresiones, en sus obras.

Todos y cada uno de nosotros queremos amar y ser amados. Todos necesitamos una relación humana en la que apoyarnos. También los lectores. Utilice el amor como motivación: se ganará su atención y la retendrá.

A pesar de que el amor puede ser una de las motivaciones más fuertes y es susceptible de ser adaptado a todos los argumentos (piense en el crimen pasional), el romanticismo ingenuo sólo puede servir, normalmente, para las historias más sentimentales. Como todas las motivaciones, necesita la ayuda de otras que le

proporcionen fuerza e impacto. El sacrificio personal es una de ellas: el sacrificio de una mujer por su marido o de un marido por su mujer, una madre por su hijo, un padre por su familia. Este tema tiene muchas posibilidades, y Dickens las utilizó bien en *Historia de dos ciudades*. «Es, con mucho, lo mejor que podía hacer y lo mejor que he hecho en la vida...», dice Sydney Carton cuando fue voluntariamente a la guillotina en lugar de Charles Darnay porque ama a la esposa de aquel hombre.

Esto demuestra que una sola motivación no es suficiente. Deberá ser reforzada necesariamente con otra.

Combinar motivaciones

Le ofrezco una lista de las motivaciones que puede combinar o de las que puede partir. No es ni mucho menos exhaustiva y se le pueden añadir nuevos temas si se piensa en ello.

Avaricia

Celos

Venganza

Obligación

Miedo

Vanidad

Odio

Soledad

Tomemos la primera. La avaricia no es un atributo muy atractivo en un héroe, pero si se tratara de un antihéroe a la manera tan popular hoy en día, un despiadado combatiente a favor de la libertad, por ejemplo, al que no le importara robar para conseguir fondos para luchar contra una dictadura militar y, de ese modo, liberar a los ciudadanos, podría ganarse la simpatía de los lectores. O si fuera un tipo temerario que buscara en el fondo del mar tesoros escondidos que, a pesar de la ley, persistiera en su empeño para poder casarse con la mujer que ama, ya nos habríamos ganado parcialmente al lector; y ya definitivamente si hubiera un potentado rival que no tuviera la

necesidad o las ganas de jugarse la vida y sólo se metiera en el asunto para su satisfacción personal El retrato de este rival haría que la simpatía se dirigiera, inequívocamente, hacia nuestro héroe, al cual se perdonaría su avaricia. Los lectores esperarían con avidez que consiguiera su objetivo.

De nuevo, el secreto para hacer aceptable la avaricia es combinarla con alguna motivación más noble, pero sería comprensible en un hombre que ha nacido en la nada, ha trabajado muy duro, ha montado una exitosa empresa y ha visto cómo un amigo de toda la vida le estafaba hasta tal punto que lo ha llevado a la bancarrota.

La venganza, pues, podría ser una motivación clave: la determinación no sólo de recuperar hasta el último céntimo, sino de añadirle intereses y de paso arruinar a aquel hombre. Sumemos a esto el hecho de que el amigo de toda la vida también ha arruinado a su mujer, y habremos introducido motivaciones adicionales de odio y celos. De repente, tendrá un personaje mejor perfilado y más profundo, más vívido.

Mostrándoles a los lectores las *causas* del comportamiento de una persona, sea éste noble o censurable, pintará un cuadro más vívido. Mire el retrato esquemático que ha realizado, añádale los detalles de su pasado, descubra las influencias de la niñez o la educación insatisfactoria que le ha moldeado, y por medio de esta mayor comprensión le retratará con simpatía. Y entonces vivirá.

Ahora, para estimular su imaginación, piense qué puede hacer con obligación, miedo, vanidad y soledad. Éstas no son ni mucho menos todas las motivaciones humanas, pero la mayoría de nosotros las conocemos; con la posible excepción de la primera, la obligación, que era muchísimo más fuerte en el pasado que hoy en día, cuando la incuestionable obligación de servir al rey y el país, y a veces a los padres y familias, ha disminuido. Asociar la obligación con un personaje de época sería la elección más fácil, pero centrarse en los cuidadores de ancianos o personas incapacitadas de hoy en día (la simpatía por los cuales está aumentando) podría ser una opción recomendable.

O tome la soledad combinada con el miedo. Desde mi punto de vista, esta posibilidad sugiere una escena contemporánea, una vieja dama demasiado aterrorizada para salir de su apartamento en un bloque de pisos en una zona violenta de la ciudad. Podría escribir un cuento que pusiera los pelos de punta si estudiara a conciencia el personaje.

De nuevo, la combinación de vanidad y miedo evoca inmediatamente a una mujer hermosa y su miedo a envejecer, a perder su aspecto, a dejar de ser admirada o deseada. Miedo a que su marido le sea infiel con alguien más joven, miedo a la viudedad y la soledad. Éste es un material fantástico para la caracterización, y convoca muchas otras motivaciones, como el resentimiento, la sospecha, la amargura, incluso un lento y corrosivo odio del mundo y la vida.

Piense en ella y empiece a escribir. Su propia interpretación será muy distinta y le permitirá poner su sello personal.

Para poner a prueba su imaginación, escoja a un personaje conocido por millones de lectores y televidentes, preferiblemente uno que no sea un modelo de virtud, porque el modelo «más santo que usted» no llega al corazón, mientras que los calaveras encantadores (como el Sydney Carton de Dickens) pueden despertar y mantener el interés del lector desde el principio. Un ejemplo moderno podría ser J. R. Ewing, del famoso culebrón *Dallas*, que todavía se emite a todas horas en varias partes del mundo. J. R. era un tipo censurable que hacía gala de todos los defectos que un hombre puede tener, pero a pesar de todo fue el personaje más memorable de la serie. Y mientras hemos olvidado a los personajes secundarios, a él seguimos recordándole.

J. R. no sólo era creíble debido a la interpretación de Larry Hagman, sino también a las profundas motivaciones que los guionistas otorgaron a su personaje. Anote esas motivaciones. Escriba un retrato esquemático de él. Esboce su ambiente, su infancia, su actitud hacia los demás. Por ejemplo: tenía celos de su hermano menor, pero ¿por qué? ¿Le consideraban peor que él durante la niñez? ¿Acaso las chicas consideraban a Bobby más atractivo y sólo empezaron a desear a J. R. cuando se convirtió en director de Ewing Oil? ¿Qué profundas influencias provocaron su crueldad e insensibilidad con las mujeres?

No sé si se llegó a revelar el pasado de J. R., pero seguro que estuvo repleto de conflictos. Cree ese pasado. ¿Cuál fue la influencia de su padre, o de la siempre paciente y casera señora Ellie? ¿Era el matón de la escuela y, en ese caso, por qué? Investigue su pasado, analice el personaje, decida qué le hizo ser cómo es y cómo un hombre así pudo ganarse la simpatía del público. Descubrirá un sinfín de motivaciones más allá de la complejidad del personaje de J. R., Y entonces sabrá por qué resulta tan creíble.

Pero no lo utilice en ninguna historia que pretenda vender. Todavía pertenece a los guionistas que lo crearon, de modo que cualquier personaje inspirado por él debe ser enteramente nuevo.

Por último, coja la lista de motivaciones que le he propuesto y añádale las que se le ocurran. Empiece a aplicarla en sus retratos esquemáticos, y su ansiedad ante la idea de dar vida a los personajes desaparecerá. Estará creando personajes vivos, y entonces estará listo para pasar al siguiente factor importante: el diálogo.

7. El diálogo

Natural y antinatural

Con mucha frecuencia se dice que la ficción debe ser el espejo de la realidad, pero esto sólo es verdad hasta cierto punto. La ficción es la esencia de la realidad destilada en una forma asimilable. Lo mismo puede decirse de los diálogos de ficción, que los principiantes siempre desean escribir del modo más natural posible. Pero si pusieran una grabadora entre dos o tres personas que mantienen una conversación «natural», el resultado sería una amalgama de palabras superfluas, naderías, repeticiones, interrupciones, contradicciones, oraciones sin terminar y frases incorrectas, lo cual, reproducido en la página impresa, sería confuso, carecería de sentido y no conseguiría su propósito. Este propósito, como en el caso de la narración, es el de hacer avanzar la historia.

El siguiente fragmento de diálogo «natural» ilustra lo que quiero decir. Dos matrimonios se encuentran en una cafetería.

—Hombre, buenas, ¡cómo estáis! ¡Mierda, me he olvidado la crema facial de Boots! Voy a buscarla, no, después, *necesito* un café, o mejor voy ahora o me volveré a olvidar...

—Siéntate y tranquilízate, Mabel. ¡Mujeres!

—Janet hace igual, tío. Hace una lista de la compra y después se la olvida. Hace un día espantoso, ¿no?

—Horrible.

—¿Cómo van las elecciones por ahí abajo?

—Ni idea. No me he enterado.

—¡Ni se os ocurra hablar de política! ¡Hombres! O eso o *cricket*. Oh, Jan, *tengo* que enseñarte el sujetador que acabo de comprarme en esa tiendecita francesa nueva.

—¿Cómo van las finales, George? No he visto la tele.

—Este café es fortísimo. Llama a la chica, Bill.

—*O está demasiado caliente o está demasiado frío... o está demasiado fuerte o demasiado suave*... Supongo que eso no puede decirse de aquel bomboncito, ¿eh, George? Sí cariño, ahora la llamo.

—Tu marido está hecho unas campanillas esta mañana.

—Di que sí. Oh, he pensado, Mabel, ¿has *oído* lo que pasó en el Instituto de Mujeres? Hilda Turner soltó un *escupitajo* porque no entró en el comité o el consejo o como se llame.

—¡Gracias a Dios! Grace Walker es mucho mejor, ya ves la mermelada que hace. ¡Joder, no irás a ponerte eso! ¡Es indecente!

—Bueno, a George le gusta. Dice que me hace muy atractiva. Todavía no he perdido la figura.

—¿Sabes qué me parece, Bill? Tienen que volver a fichar a Botham. No volveremos a ganar ninguna final sin él.

—Gower. Ése es el que necesitamos, tío.

—Ya están otra vez, Jan, más *cricket*. Pero a mí no me gusta la mermelada de Grace Walker, y siempre lo cuenta como si fuera la gran cosa, como si nadie más supiera hacer mermelada. ¿Por qué dices que el sujetador es indecente? ¿Estás celosa?

—Míralas: ¡mujeres!

—Sabes, me parece que me *voy* a Boots...

Y así *hasta el infinito*.

Conversaciones como esta pueden escucharse constantemente. Escribir de este modo no conduce a ninguna parte ni revela nada de los hablantes excepto que, en este caso, una mujer es una cabeza de chorlito, que la otra es un poco desabrida, y que ambos hombres son unos pesados. Esta charla ociosa demoraría la historia en lugar de hacerla avanzar. Dejemos a estas personas vulgares con su prolija insistencia y embarquémonos en una escena con un diálogo más útil y plenamente ficcional.

Imaginemos a una mujer preocupada por la actitud de su marido. Se ha vuelto incomunicativo, reservado. A primera vista y ante la presencia de los demás sigue siendo el de siempre, pero cuando está a solas su comportamiento cambia. Ella se siente ligeramente amenazada por ello, especialmente desde que ha empezado a recibir llamadas telefónicas amenazadoras de una voz irreconocible. Las llamadas empezaron poco después de que su millonario padre muriera y ella heredara su fortuna. Cuando le contó a su marido lo de las llamadas anónimas, él sonrió y la llamó neurótica, pero ahora él insiste en que ella necesita una prolongada ayuda psiquiátrica. («Es bien sabido que las mujeres de cierta edad pueden tener alucinaciones. Espero que no hayas estado imaginándote esas llamadas telefónicas de nuevo.») Ella evita decide que no sólo no las imagina, sino que sigue recibiéndolas y que sospecha que la voz es distorsionada deliberadamente, porque cuanto más piensa en ello más teme que la voz sea la de él.

¿Pero por qué razón iba a hacerlo?

Tiene una buena razón. Ella controlará la fortuna heredada siempre y cuando goce de buena salud y una mente cuerda. En caso contrario, el control pasaría a su marido.

La recesión golpeó con fuerza el negocio de él, que quedó fuertemente endeudado.

Después de semanas de tensión, ella necesita desesperadamente hablar con alguien. Piensa en sus amigos, Sylvia y Peter, que viven cerca y en los que confía. A

pesar de ello, se siente incómoda al llamar al timbre, un poco culpable porque sabe que una mujer leal nunca acusaría a su marido de traición.

El siguiente esbozo de la escena sería natural en la vida real, pero demasiado prolijo en la ficción:

Ruth se detuvo con el dedo en el timbre. Era absurdo estar tan nerviosa. A fin de cuentas, eran más los amigos de Ruth que los de Ralph. Ella y Sylvia habían crecido juntas. Podía confiar en ellos, le escucharían con simpatía y comprensión. Se sorprendió insistiéndose a sí misma en esta idea.

Sylvia abrió la puerta.

—Ruth, querida, ¡cómo me alegro de verte! Hoy mismo le decía a Peter que hacía semanas que no te veíamos. —Abrió más la puerta—. Pasa. ¿Cómo estás? Y Ralph, ¿cómo está?

—Bien, ambos estamos más o menos bien.

Cerrando la puerta, Sylvia dijo:

—¿Qué quieres decir con «más o menos»? ¿Alguno de los dos ha pasado una mala época? ¿Por eso no os he visto en el club de golf?

Ruth la siguió hasta su agradable sala de estar, que dominaba el jardín. Peter estaba manipulando el vídeo. Sylvia dijo:

—Quiero que grabe el nuevo Inspector Morse. Es el primero desde que la serie terminó y no quiero perdérmelo. Le dan a las nueve y estaremos fuera. Es el cumpleaños de mi madre, así que tendremos que ir a su casa. —Peter estaba absorto. Su esposa le dio un golpecito en el hombro—. Cariño, Ruth está aquí. ¿Quieres tomar algo?

—¡Ruth! Cómo me alegro de verte. Sólo un momento... aquí, ya está.

Peter se puso en pie, besó a Ruth en la mejilla con afecto y se dirigió hacia el mueble bar.

—¿Qué quieres tomar? ¿Lo de siempre?

—Creo que no me apetece nada...

Sorprendida por el tono desolado de su voz, Sylvia dije preocupada:

—¿Pasa algo? Cuando he abierto la puerta me ha parecido que estabas un poco pálida.

—¿Pálida? —preguntó Peter—. No es muy propio de ti Ruthie. Siempre eres el paradigma de la buena salud. Toma bébete esto. Te sentará bien.

Pero su mujer era más perspicaz.

—¿Pasa *algo*?

—En realidad, sí. —Ruth dudó—. Pensaréis que he perdido la cabeza, pero, bueno, tengo que contárselo a alguien, y vosotros sois mis amigos...

Con demasiada frecuencia nos demoramos en los preliminares e intercambios de cumplidos antes de meternos en la conversación. Pero en la ficción, este largo diálogo podría retener la acción (también podría hacer que los lectores se sintieran tentados a saltarse una página o dos). En literatura, debemos recortar hasta quedamos con lo básico. ¿Qué tal algo así?

Ruth no perdió ni un instante antes de llamar al timbre y, para su alivio, Sylvia no perdió ni un instante en abrir la puerta.

—¡Sylvia! —musitó Ruth—. ¡Tienes que ayudarme! ¡Ralph está intentando volverme loca! ¡Estoy aterrorizada!

No, así no. Esto es obrar con precipitación. Escribámoslo de nuevo teniendo en cuenta que debemos mantener la esencia de la conversación sin una excesiva elaboración.

Ruth se alegró de que Sylvia tardara poco en abrir la puerta. No tuvo tiempo de dudar o deshacer el camino.

—¡Ruth! ¡Cómo me alegro de verte! Pasa. Precisamente hoy he pensado en ti. —Guió a su amiga hacia el interior, observándola preocupada—. ¿Pasa algo? No tienes buen aspecto.

—Estoy bien, pero un poco preocupada. No. Asustada. He pensado que... que tal vez podría hablar contigo y con Peter, a pesar de que creeréis que estoy teniendo alucinaciones...

—¿Por qué íbamos a pensar eso?

—Porque parece una locura decir que Ralph está intentando volverme loca. —Se volvió, cogió las manos de su amiga y las unió a las suyas—. ¡Pero eso es lo que creo!

Examine estos ejemplos mientras piensa en la regla oro de que el diálogo debe hacer avanzar la historia con misma efectividad que un fragmento de acción narrativa. Se dará cuenta de que el primer pasaje no cumplía este propósito porque perdía el tiempo con protocolos antes de llegar al asunto capital. En realidad, si vuelve a leerlo, verá que

nunca llegaba a él. El segundo ejemplo es fallido porque apresura para crear un impacto dramático y sólo consigue ser abrupto y melodramático, demostrando que un diálogo demasiado comprimido es tan poco efectivo como uno demasiado prolijo. El tercero es correcto porque destila la escena hasta su esencia, pero mantiene la emoción. También elimina la inútil contribución de Peter (a pesar de que más adelante podría desempeñar un papel útil) e indica claramente la tensión nerviosa de Ruth y también su alivio, porque no tiene tiempo de seguir su instinto de huir.

La tensión queda también indicada por el gesto de coger las manos de Sylvia y unirlas a las suyas. Además, el comprensivo carácter de su amiga queda patente en su inmediata percepción de la ansiedad de Ruth, y finalmente emoción y el miedo llegan a su punto culminante cuando Ruth suelta la verdad. La acción no sólo ha avanzado, sino que ha dado un paso vital.

¿Cuánto diálogo debe utilizarse?

Se ha repetido en muchas ocasiones que se compran pocas novelas que contengan menos de un veinte o un cuarenta por ciento de diálogo, pero estas afirmaciones son desmentidas por muchas novelas de éxito y bien escritas. Entre ellas me vienen a la cabeza las novelas de Paul Scott y los crímenes de P. D. James, cuya prosa narrativa es tan vívida y elocuente como su diálogo, y su lectura resulta placentera por su calidad literaria. Es esta calidad literaria lo que eleva sus libros por encima de otra ficción criminal, pero sólo con tiempo y experiencia el principiante medio puede llegar a tal grado de dominio.

Advierta que empleo la palabra «medio» porque sabemos que los escritores natos pueden escribir deslumbrantes primeras novelas. Pero la gran mayoría de aspirantes a escritores demuestran un mayor grado de profesionalismo sólo gracias a las virtudes que he mencionado en el primer capítulo: dedicación, trabajo duro y entusiasmo. Además de estas cuestiones esenciales, debemos desarrollar un buen oído para el diálogo.

Un buen modo de hacerlo es estudiando no sólo las obras de los novelistas de éxito, sino también las de los dramaturgos importantes. Estas obras pueden ser encontradas en las bibliotecas locales y las buenas librerías.

Leer diálogos teatrales puede ser no sólo entretenido sino instructivo. Empiece con obras como *Death Trap* de Ira Levin. Verá cómo todas las frases que se pronuncian hacen avanzar la acción, revelan al personaje y ayudan a crear tensión y ambiente. En la ficción narrativa, el diálogo debe hacer lo mismo.

La muletilla de los diálogos

Cuando leemos novelas de autores de calidad, advertimos lo poco que utilizan las muletillas de los diálogos, sintagmas como «él dijo» o «ella dijo» y similares. Cuando dos personas están conversando estas muletillas no son necesarias. Una persona habla y la otra responde, de modo que si establece quién habla primero, se desarrollará una secuencia natural y el lector identificará fácilmente al hablante. Por supuesto, cada nueva intervención debe ser escrita en otra línea como sucede en el siguiente diálogo entre Joseph Boswell y su hija ilegítima en *The Mating Dance*. La hija se enfrenta a su padre la mañana después de regresar tarde del teatro. Él está preocupado porque ella tiene señales de violencia. Hablan en el tono «correcto» de la época. La novela está escrita en primera persona.

—Espero que Gavin Calder no sea el responsable.

—¡Gavin! Él nunca me haría daño.

—¿Te atacaron cuando venías hacia casa? ¿No volverías caminando? Sabes que no te lo permito.

—Vinimos en cabriolé, como siempre, y no me agredieron en ningún punto del camino. Me di con el ángulo de una barra y me hice daño en la cara. Eso es todo.

Ahora estaba deseosa de cambiar de tema, deseosa de que él se marchara. No quería que me hiciera preguntas sobre la noche anterior.

Reflexivamente, él dijo:

—Pretendes que me lo crea.

—Es la verdad.

—No. Me estás ocultando algo, pero como así lo deseas, me creeré tu historia. Tú madre es otra cosa. Hay que cuidarla.

—Lo están haciendo los Steel. Estaremos con él hasta que yo consiga algún otro arreglo.

—*Tú* harás los arreglos, una niña de apenas dieciséis años.

—Puedo encontrar un trabajo.

—Ya tienes uno.

—Una actriz secundaria no gana lo suficiente para mis planes.

Él se enfadó.

—Oíste cómo anoche decía que tú y Trudy sois mi responsabilidad y que yo haré los arreglos necesarios para ambas. Insisto.

—No creo que tengas el derecho.

—Claro que sí. Os encontraré una casa para las dos y tendréis la carrera que merecéis. Justificarás el talento que has heredado de mí y satisfarás mis ambiciones para ti. —Su tono cambió—. Espero que no me decepciones en esto.

—Seguramente no crees que pueda volver al teatro como miembro de la compañía. Eso crearía mucha incomodidad y, además, Lady Boswell jamás lo permitiría.

—Yo soy el propietario del Teatro Boswell y de la Compañía Boswell, y no olvides que tienes un contrato para ese papel, por muy pequeño que sea. Y quiero que lo representes. Sólo la gerencia puede rescindir un contrato, nunca un actor. Para que puedas ganar más dinero, puedes estudiarte el papel de Lucie.

Me negué en redondo.

—¿Primero mi madre como la sombra de tu esposa, y ahora yo la sombra de tu hija? Ni hablar.

—No es lo que pienso, ni de ti ni de Trudy.

—Es lo que *yo* pienso.

Y ahora lea el mismo diálogo con las muletillas. Para ahorrar tiempo, cogeremos sólo la mitad de la escena.

—Es la verdad —afirmé con vehemencia.

—No —respondió con vigor—. Me estás ocultando algo, pero como así lo deseas, me creeré tu historia. Tú madre es otra cosa. Hay que cuidada.

—Lo están haciendo los Steel. Estaremos con él hasta que yo consiga algún otro arreglo —le repliqué con aire triunfal.

—*Tú* harás los arreglos —opuso—, una niña de apenas dieciséis años.

—Puedo encontrar un trabajo —le espeté.

—Ya tienes uno —señaló con ira.

—Una actriz secundaria no gana lo suficiente para mis planes —le dije con resolución.

Él se enfadó.

—Oíste cómo anoche decía que tú y Trudy sois mi responsabilidad y que yo haré los arreglos necesarios para ambas. Insisto —me espetó.

—No creo que tengas el derecho —le respondí cruelmente.

—Claro que sí —gritó con ira.

Etcétera. Un editor debería sentir el deseo vehemente de borrar todas estas muletillas sobrantes, y si ha leído la versión revisada hasta el final, se habrá irritado por las innecesarias identificaciones de cada hablante y por el reiterado uso de adverbios para describir los tonos de voz, que podían ser apreciados simplemente mediante las palabras pronunciadas: airadas, defensivas, triunfantes, crueles demás. En el diálogo, deje que sean las palabras las que hablen por sí mismas y el resultado será fresco y claro. Si las emborrona con ese enemigo de la buena escritura que es adverbio superfluo, su impacto será destruido. Del mismo modo, es innecesario un exceso de adjetivos para describir los nombres. Hay mucha verdad en el viejo consejo de «dorar la píldora».

Muchos escritores noveles creen, equivocadamente que utilizar elaboradas muletillas en los diálogos da tono «literario» a su escritura. Recurren a palabras como «profirió», «reconvino», «protestó», «interrogó», «inquirió», «confesó» o «declaró», entre muchas otras sacadas su diccionario favorito. Esta elaboración no sólo es innecesaria sino impertinente, porque desequilibra el ritmo del diálogo. También conlleva un pesado trabajo de escritura y, en consecuencia, una lectura penosa.

El diálogo puede ser realzado por medio de una puntuación correcta y una buena edición. Por qué utilizar la palabra «exclamó» si un signo de admiración lo indica (pero no los utilice con demasiada profusión). Y como una pregunta requiere gramaticalmente un signo de interrogación, palabras como «preguntó» o «inquirió» o cualquier otra indicando interrogación son innecesarias.

Cuando escriba un diálogo entre más de dos personas las condiciones son ligeramente distintas. Cuando sea necesario tendrá que indicar quién está hablando, especialmente cuando se produzcan interrupciones y se sumen recién llegados. En consecuencia, el uso de ciertas muletillas será inevitable, pero empléelas solamente cuando sea esencial y no pierda el tiempo buscando sinónimos para sustituir palabras como «dijo», que identifica suficientemente al hablante cuando es necesario. Pero, de nuevo, vaya con cuidado: el síndrome «él-dijo-ella-dijo», si resulta excesivo, puede frenar la acción en el mismo grado que cualquier otra muletilla innecesaria.

Diálogo directo e indirecto

Crear un diálogo bien equilibrado —es decir, un equilibrio entre el directo y el indirecto— es una cuestión de técnica que no debe asustarle.

El diálogo directo es el que empleamos cuando un personaje habla directamente a otro: cuando relata unas noticias o conduce una conversación personal, como en la escena en la que Ruth le explica su miedo a Sylvia.

El diálogo indirecto debería ser utilizado cuando Sylvia le resumiera a Peter lo sucedido una vez Ruth se hubiera marchado. Puede ser empleado cuando el lector ya conoce los detalles y la repetición resulta innecesaria. Para demostrarlo, retornemos la escena entre Ruth y Sylvia y continuemos con ella empleando el diálogo directo y el indirecto.

Ejemplo 1: Diálogo directo

—Porque parece una locura decir que Ralph está intentando volverme loca. —Se volvió, cogió las manos de su amiga y las unió a las suyas—. ¡Pero eso es lo que creo!

—Querida, ¡él nunca haría eso! ¿Qué te hace pensarlo?

—Insiste en que necesito un psiquiatra... Un «largo tratamiento psiquiátrico», lo llama él. Sé lo que eso significa y me da mucho miedo. Al igual que las llamadas telefónicas que he estado recibiendo. Él jura que las estoy imaginando. Lo peor de todo es que aparece su voz, distorsionada...

El siguiente párrafo continúa en diálogo directo porque es necesario que Ruth le explique las circunstancias a Sylvia. En este punto sería aceptable para los lectores porque éstos estarían interesados en saber exactamente cómo confesará la situación a su amiga, y cómo su amiga reaccionará. En cualquier caso, si Sylvia llevara después a Ruth a la sala de estar, y allí estuviera Peter manipulando el vídeo, la repetición sería cargante. Entonces sería necesario seguir la escena del siguiente modo.

Ejemplo 2: Diálogo indirecto

—Cariño, Ruth está aquí. —Sylvia se inclinó y le dio golpecito en el hombro a su marido—. ¿Puedes dejar eso un momento? Hay algo serio... algo que debes oír...

Advirtiendo la preocupación de su esposa, Peter levantó la mirada. Al ver el rostro lívido de Ruth, se acercó a la botella de brandy.

—Cuéntame —dijo él.

Mientras él servía la copa, Sylvia le repitió lo que Ruth había dicho.

La última línea indica un diálogo indirecto, es decir, la narración, por parte de Sylvia, de los miedos de Ruth. Si, en cambio, Sylvia decidiera esperar hasta que Ruth se hubiera marchado, ella podría resumir la situación en diálogo directo con su marido.

En resumen, el diálogo directo es mejor que el indirecto en todos los casos excepto los siguientes:

a) Cuando un personaje debe repetir a otro una información que ya ha sido explicitada en un diálogo directo (como en el *ejemplo 2*).

b) Cuando un personaje debe explicarle a otro algo que el lector no tiene que conocer detalladamente, como por ejemplo cómo utilizar un ordenador de oficina (... *Le enseñó a la nueva secretaria a navegar por Internet*...) Las instrucciones detalladas no captar la atención del lector (a menos que sea un fanático de los ordenadores). No harían avanzar la acción. A menos que Internet tenga un papel importante en el argumento, puede estar allí solamente para mejorar la descripción de un paisaje oficinesco, en cuyo caso los ordenadores son importantes.

c) Cuando los largos pasajes de diálogo directo pueden ser interrumpidos, abreviados o aligerados con la introducción de unas cuantas líneas de diálogo indirecto, como en una escena en la que un detective está haciendo un informe oral sobre el caso. (*Le contó a Lord William cómo Lady Dorothy había sido seguida hasta Boumemouth y las circunstancias en la que ella estaba viviendo con el réprobo Desmond Blake*...) Las ventajas del diálogo indirecto son especialmente útiles en estas escenas.

El diálogo directo y el indirecto pueden ser empleados alternativamente en la escena de desenlace habitual en la ficción de crímenes, donde el detective aficionado describe a un grupo de personas reunidas cómo se cometió exactamente el crimen. (Las típicas escenas de la cortina de Poirot en las novelas de Agatha Christie). Las preguntas en diálogo directo pueden ser alternadas con frases en indirecto, como: *El coronel preguntó cómo había llegado a sospechar del asesino*, y después de nuevo las revelaciones del detective en diálogo directo.

Revelar las características del personaje a través del diálogo

En cierta medida, nos revelamos a nosotros mismos siempre que hablamos. Revelamos nuestros pensamientos y nuestro estado emocional, nuestros conocimientos o falta de ellos, nuestro sentido del humor y nuestra personalidad. Si tenemos acentos regionales, revelamos nuestro lugar de procedencia. Incluso nuestros silencios pueden

traicionarnos. ¿ Cuántas veces se ha preguntado lo que alguien estaba pensando mientas permanecía deliberadamente en silencio?

Preste atención al ritmo del habla, a las palabras de jerga, a los acentos y los dialectos. Pero, cuando los utilice, lo haga en exceso. Las peculiaridades del habla de algún personaje ayudarán a perfilarle, mientras que el uso frecuente de una palabra de jerga en particular puede caracterizar a otro. De este modo, sólo será necesario introducir estas pinceladas para hacerlos reconocibles al instante.

No les ponga a la fuerza palabras en la boca simplemente porque los considere inteligentes o ingeniosos. Lo más probable es que sean completamente inapropiadas y, consecuencia, suenen falsas o ajenas al personaje. Ahora, como ejercicio, escriba una escena de diálogo entre Ruth y su marido Ralph. Muestre la velada crueldad de él y el miedo de ella. Después, para seguir, plantee diálogo a tres bandas entre Sylvia, Peter y Ruth. Cuando haya escrito ambos, léalos en voz alta o grábelos y reprodúzcalos. Ambas son formas excelentes de afinar el oído en el diálogo realista.

Finalmente, hágase esta pregunta doble: ¿estos diálogos se limitan a hacer bulto como el del cuarteto en la cafetería o hacen avanzar la historia? Si puede responder sinceramente con un «no» a la primera y con un «sí» a la segunda, está en camino de reconocer, y en última instancia escribir, buenas conversaciones de ficción.

8. Estilo y punto de vista

¿Qué es el estilo?

Según muchos manuales que versan sobre el arte de la escritura, el estilo es una cuestión de punto de vista —primera persona, tercera u «omnisciente»—, pero una parte de la larga definición del Oxford English Dictionary dice: «... forma de escribir, hablar o hacer (...) Características colectivas de la escritura, la dicción, la expresión artística o la forma de presentar las cosas (...) A la manera de Shakspeare [*sic*], Rafael, Wagner...». Nada de esto nos dice mucho, si no es una nueva forma de escribir el nombre del Bardo.

En cualquier caso, usted, el aspirante a escritor con sentido común, no desea ser el segundo «Shakspeare» o el segundo nadie. Su deseo es ser el primer Usted, de modo que cuando alguien coja su novela o cuento reconozca inmediatamente su estilo.

La mayoría de escritores noveles sobrescriben. La idea de recortar su obra les inquieta. ¡Todas esas horas dedicadas, todo ese laborioso esfuerzo, toda esa prosa inmortal desaprovechada! La idea es posiblemente dolorosa, pero un gran porcentaje de

la literatura popular escrita por aspirantes a autores podría ser mejorada y hecha vendible mediante una valiente aplicación del «bolígrafo rojo».

La clave de la legibilidad es la simplicidad. Sumerja a su lector en una narrativa densa y una masa de palabras oscuras, y su libro será abandonado. Tenga en cuenta que su función como narrador es entretener al lector. Pregúntese cómo puede hacerlo si no es contando la historia con sencillez. Pero con esto no me refiero a una escritura descuidada o incorrecta, sino a la prosa simple y directa, que parece engañosamente fácil de escribir. Pero nunca ha sido más cierto decir que «una lectura fácil es siempre fruto de una escritura muy difícil».

Uno de los mejores exponentes de este estilo es Ernest Hemingway. Lea *El viejo y el mar*. No contiene ni una sola frase excesivamente elaborada, y sin embargo es considerado un libro excelente.

No quiero decir que la buena prosa no deba contener vívidas metáforas o símiles (a pesar de que el símil debe ser bueno para no parecer trillado). Pero si una novela contiene tantas figuras de este tipo que parecen aparecer en cada párrafo, el estilo puede volverse cansino y actuar como un obstáculo para la legibilidad. Tampoco estoy diciendo, en contraste, que su ficción deba ser como un periodismo directo que, incluso en los mejores casos, está escrito sobre todo para una comunicación de hechos. Tampoco afirmo que las novelas que contienen clichés, símiles trillados y metáforas elaboradas no lleguen a ser publicadas. Todos, en algún momento u otro, nos hemos esforzado por leer libros de este tipo y los hemos dejado de lado.

Lo que *sí* digo es: no perjudique a su novela intentando mostrarse inteligente, o tratando de impresionar a algún lector desconocido con su vocabulario y su capacidad para utilizarlo. En el proceso podría perder de vista su objetivo principal: contar una historia. Tenga en cuenta que su trabajo, como novelista o cuentista, es hacer precisamente esto, y que cuanto más simple y directamente lo haga, más legible será su historia.

Punto de vista, antiguo y moderno

Como el punto de vista es una parte importante del estilo, examinemos los tres principales, empezando por el omnisciente.

En este estilo usted juega a ser Dios, hablando desde arriba a sus lectores, avanzando lo que sucederá, escribiendo en presente e introduciendo a los personajes casi como en un comentario en directo acompañado de interjecciones y mucho sermoneo. A los victorianos les encantaba. Tenía este aspecto:

Amelia se apresura en el camino, asiéndose las largas faldas con una mano temblorosa y su maleta en la otra, con el corazón culpable palpitando al tiempo que sus frenéticos pasos. ¡Oh, había sido tan cruel al huir! Tal comportamiento es siempre deshonroso en una joven dama bien educada, como usted y yo sabemos bien, amable lector. Debe regresar y enfrentarse al castigo que su pecado en justicia merece, pero ¡ay!, ella se ha perdido y la densa niebla impide su visión. De repente su corazón da un vuelco, porque en mitad de la oscuridad se intuye la sombra de una casa. ¡Oh, feliz promesa de un refugio en esta noche desolada!

Pero la pobre Amelia está equivocada. Poco sospecha lo que hay ante ella. Compadécela, querido lector, por la emoción y el estremecimiento que se avecinan, y reza porque su coraje la sustente.

Podría considerar que ningún escritor escribe de este modo hoy en día, pero muchos aspirantes no se quedan muy lejos. Inconscientemente, lo adaptan al idioma moderno, y muchas veces mantienen el tiempo presente tan habitual entre los victorianos. Analice el siguiente ejemplo y verá a qué me refiero.

El motor chisporrotea, muere, y se niega a resucitar. Furiosamente, Martin agarra su maletín y se echa a andar. Se siente culpable por haber dado un portazo en casa de sus padres después de la discusión acerca de su relación con Ruby. Que ella se haya divorciado dos veces no significa que deba haber una tercera. Pero en cualquier caso, él no debería haberse comportado como lo ha hecho. Debe regresar y hablar sobre el asunto razonablemente, sin nervios. Debe pedir disculpas, porque ningún hijo debería tratar a sus padres de este modo.

La avería del coche es frustrante, pero recuerda haber cruzado un paso a nivel hace poco, lo cual significa que debe haber una estación de tren no muy lejos. Y tiene razón, o al menos así lo cree. Puede ver una concentración de edificios que toma por una estación, pero ni siquiera se imagina lo equivocado que está. Hubiera sido mejor buscar un taller para reparar el coche, pero por supuesto él todavía no lo sabe. Y ni siquiera puede intuir la pesadilla que le espera.

Esta prefiguración de los acontecimientos puede ser preferible a la prolija escritura del pasado, pero todavía suena mal. Y las interjecciones y sermones a la manera de los autores victorianos no sólo son un estorbo, sino que además resultan irritantes.

Este estilo es inaceptable hoy en día. Puede ser llamado «el ojo que todo lo ve» o «la omnisciencia judicial», pero ambos desembocan en una mala escritura y una peor lectura. A pesar de ello, muy distintos ejemplos siguen apareciendo sobre las mesas de los editores de ficción, normalmente en manuscritos más bien ajados.

Dejemos ya el ojo que todo lo ve, la omnisciencia y los estilos anticipatorios y demos el siguiente y lógico paso.

La tercera persona «limitada» y la tercera persona «directa»

En cierto sentido, la tercera persona «limitada» puede ser una extensión de la omnisciencia, pero sin interpolaciones, sin sermones y sin comentarios laterales. El autor escribe desde un punto elevado, pero no hace comentarios, y su voz nunca debe ser oída. Como permanece todo el tiempo junto al personaje principal, normalmente el o la protagonista, relata la historia desde el punto de vista del personaje, y se limita a él. Es una opción que permite ganarse la simpatía exclusiva por el personaje principal.

Este punto de vista unidireccional es muy parecido a la tercera persona normal (o «directa»), pero es mucho más restrictivo. En el segundo caso el autor se centra claramente en el personaje central, pero tiene la posibilidad de meterse en la piel de los demás personajes y moverse con ellos de escena en escena en lugar de permanecer encadenado al héroe. En consecuencia, puede presentar sus pensamientos y acciones tan bien como los del personaje principal. Esta forma de tercera persona es un método muy popular de narración y, en consecuencia, debe ser utilizado, pero tiene algunos riesgos además de ventajas.

Además de poder saltar de personaje en personaje y de lugar en lugar, el autor puede abrir una nueva escena con una persona distinta cada vez, o resucitar una que ha desaparecido anteriormente pero que ahora puede resultar útil en el montaje de los acontecimientos dramáticos. Ello le da al autor un necesario soplo de aire fresco y evita la sensación de encontrarse en un callejón sin salida, preguntándose cómo salir de él. También le permite revelar el comportamiento fuera de escena y diálogo, pero también puede ser un señuelo que meta a los escritores inexperimentados en un peligro concreto: el de saltar de los pensamientos y acciones de un personaje a los de otro en escenas que deberían centrarse sólo en el personaje que ocupa el lugar central.

Ir de un personaje a otro y de una mente a otra en el *interior* de una escena puede destruirla. He aquí un ejemplo:

> Mientras James andaba arriba y abajo, esperando a que llegara Helen, era consciente de la raída alfombra, la atrabiliaria habitación, el chisporroteo del fuego de gas que indicaba que la moneda de cincuenta peniques que había insertado estaba terminando su crédito y, cielo santo, ¿qué haría si éste se agotaba completamente y la habitación estaba helada cuando ella llegara? No podía gastarse cincuenta peniques más tan pronto. Por lo que respectaba a sus zapatos, esperaba que el betún que había aplicado esmeradamente escondiera su mal estado, y que el cuidadoso planchado que había hecho a su traje hiciera lo mismo. Si ella descubría cómo le iban las cosas, se sentiría mortificado.
>
> Cuando abrió la puerta, ella le miró. Alzó la mirada por encima de él, hacia aquel deprimente cuchitril. Frunció el ceño al ver las cortinas baratas y el papel de pared manchado. Podía incluso detectar una suerte de ligero olor gaseoso, como si uno de esos

horribles y chisporroteantes fuegos acabara de apagarse. Y por lo que respectaba a James, tenía los puños gastados y los zapatos eran viejos. Él recordó su suerte. Bien, bien, bien... ¿Quién iba a esperar que un hombre como James se hundiera hasta ese punto?

James sonrió nerviosamente. Deseaba que ella no le hubiera encontrado. Se sentía humillado y avergonzado y la odiaba por ello. Quería decirle que se marchara. Quería cerrarle la puerta en la cara. Pero no podía. Sólo pudo apartarse para que entrara.

He escrito esto para demostrar cómo la continuidad quedaba arruinada por los saltos desde la mente de James (párrafo 1) a la de Helen (párrafo 2) y de nuevo a la de él (párrafo 3). Toda la escena debería haber sido narrada desde la mente de *él* y los ojos de *él*, porque en esta escena él era el personaje principal. No debería haber cambiado a Helen, y escribir desde su punto de vista, hasta que la escena hubiera terminado. Podría haberla mostrado alejándose por la calle y, metiéndose en su mente, revelar su compasión y su necesidad de ayudarle sin herir su orgullo. Todo esto hubiera aflorado a través de sus pensamientos, y ella se hubiera convertido en un personaje más simpático.

Existe la creencia habitual de que la escritura en primera persona del singular es restrictiva. Se lo he oído decir a profesores de escritura creativa —que deberían estar mejor informados— a modo de aviso para los nuevos escritores, descorazonándolos antes de intentarlo.

«No tiene sentido escribir ficción en primera persona del singular porque no se pueden revelar los pensamientos y sentimientos de los otros personajes. Y no se puede relatar lo que está sucediendo en otra parte porque la primera persona no puede saberlo de ningún modo. Puede convertirlo todo a la tercera persona.» Estas palabras fueron pronunciadas en una ocasión en un seminario de escritores por una novelista y personalidad televisiva que, según pareció, no conocía más libros que lo suyos.

¿Quién profiere estas disparatadas teorías? ¿Quién creó este mito para asustar a los aspirantes a escritores que instintivamente quieren escribir en primera persona y se sienten al cabo demasiado temerosos para hacerlo? Ninguno de los centenares de escritores de éxito, del pasado y el presente, que han empleado la primera persona y han conseguido una fama mundial. Son legión.

Tomemos para empezar *Jane Eyre* de Charlote Brontë, una novela en la que participan un buen número de personajes cuyas acciones, tanto las narradas como las no narradas, son vitales en el desarrollo de la historia. ¿Y qué hay de *Secuestrado* y *Catriona* de Robert Louis Stevenson? ¿O de *La dama de blanco* de Wilkie Collins? ¿Y de *David Copperfield*? ¿ Cómo pudo escribir Dickens esta historia inmortal?

Más cerca en el tiempo, Daphne du Maurier nos mostró cómo hacerlo en sus inolvidables novelas *Rebecca*, *Mi prima Rachel* y *The Scapegoat*. ¿Acaso esta última podría haber sido escrita de un modo distinto, acaso la primera podría haber tenido un comienzo más cautivador que «Anoche soñé que volvía a Manderley...? (*Menudo*

principio, que invita al lector a acompañar a la voz a través de ese antiguo y maltrecho camino...) ¿Y acaso los lectores de cualquiera de estos libros consiguieron no sentir o intuir los pensamientos y sentimientos de los demás personajes? En *Rebecca*, las confusas emociones de Max de Winter, y la enemistad latente de la señorita Danvers hacia la ordinaria y joven mujer que ha sustituido a su última y amada señora, fueron transmitidas rotundamente a través de la narración en primera persona de la protagonista. La tensión emocional, los conflictos personales y las reacciones individuales bullen en estas páginas, y todas sus voces y palabras no pronunciadas son absolutamente reveladoras para el lector.

¿Y qué hay de las narraciones de Hammond Innes, todas escritas en primera persona, repletas de variados personajes y de una vívida acción? Desmond Bagley lo hizo también, al igual que muchos otros. Pero quizá Susan Howatch haya empleado el método de una forma distinta y propia.

Para ella, resulta vital escribir exclusivamente en primera persona. Ni la extensión ni los lapsos de tiempo la asustan. Las 1.090 páginas de *The Wheel of Fortune*, las sagas panorámicas de *Penmarric* y *Cashelmara*, la extensa y espectacular *Glittering Images* y sus secuelas: todos estos y otros libros deberían ser leídos y releídos por todos los que piensan que debería evitarse escribir en primera persona.

De un modo más ligero, pero confirmando la efectividad de la narración en primera persona, las novelas románticas de suspense de Mary Stewart siguen teniendo, para muchos, la popularidad que merecieron en los años cincuenta. Para una brillante demostración de la escritura en primera persona, lea de *The Day the Call Came* de Thomas Hinde. Si ya conoce la novela no puede dejar de recordar el importante papel de la esposa del narrador, que nunca aparece en el libro pero cuya preocupación por la cordura del marido crece de un modo evidente hasta que desemboca en el clímax de la historia. Pero es *él* quien cuenta la narración.

Y por lo que respecta a la narración de los pensamientos y planes secretos de los otros personajes en una historia en primera persona, sólo tenemos que echar un vistazo a *Secuestrado* de Robert Louis Stevenson. ¿Recuerda la llegada de David Balfour a la casa llamada Shaws, para sorpresa del viejo Ebenezer? A partir del diálogo y el retrato del personaje, el lector intuye que el viejo planea deshacerse del chico, pero David no lo sospecha hasta que Ebenezer le manda que suba una escalera que se interrumpe en total oscuridad. Hasta que el chico no llega al lugar en el que se interrumpe la escalera, no advierte el peligro, pero los lectores lo habían sentido ya mucho antes.

Nosotros, como lectores, somos espectadores que vemos la mayor parte del juego. Ello da al autor en primera persona una importante ventaja, porque nosotros no sólo oímos todas las afirmaciones y todas las respuestas y las interpretamos exactamente como el autor pretendía, sino que la implicación personal nos lleva en mayor grado al interior de las mentes de los personajes, hasta el punto que podemos anticipar cómo se van a sentir o cómo van a reaccionar en determinadas situaciones.

De este modo percibimos que la inocencia y confianza del joven Balfour son herramientas que el viejo Ebenezer utiliza para llevarle a esa peligrosa escalera y para tener a los lectores en un estado de suspense y aprensión. Desde el principio hemos sido guiados por una red excelentemente trenzada por una primera persona. Una narración en tercera persona no podría haberla mejorado.

¿Podría la escena de la escalera en *Secuestrado* haber sido escrita en tercera persona? Sin lugar a dudas, ¿pero hubiera sido tan efectiva? Hubiéramos *mostrado* al chico avanzando en la oscuridad, pero no hubiéramos subido las escaleras con él, compartiendo la experiencia como espectadores y participantes. Y en tercera persona hubiera sido fácil saltar a los pensamientos triunfales del viejo y dar el juego por terminado prematuramente. Robert Louis Stevenson era plenamente consciente de que, en este ejemplo, la primera persona del singular ofrecía una mayor sensación de inmediatez que la tercera persona.

Actitudes de dos personajes en un tratamiento en primera persona

Para responder a la pregunta de cómo narrar, en primera persona, los pensamientos de dos personajes cuando ambos ignoran los del otro, regrese a *Jane Eyre* y estudie la memorable escena del jardín. En ella, el señor Rochester simula ignorar la presencia de Jane, que está sentada cosiendo, con la mirada baja, deseando que él no se dé cuenta de su presencia pero esperando que lo haga. A pesar de que sólo oímos la voz de ella, no sólo somos perfectamente conocedores de el acercamiento de él, sino también de la razón por la que él actúa tan detenidamente, parándose a contemplar un arbusto, una flor, nunca mirándola a ella. Sabemos exactamente qué le pasa por la cabeza aunque ella lo ignore. Lea esta escena y percibirá las ventajas de la escritura en primera persona y la dualidad de emociones que puede comportar.

Un problema de la primera persona que debe ser dominado es el de narrar los acontecimientos que suceden fuera de la escena, acontecimientos que el «yo» no ha presenciado pero que deben ser revelados. Es una cuestión de comunicación. Recuerde que la comunicación es un asunto recíproco: se recibe y se emite. Se habla con una persona y ésta responde. Se escucha, pregunta, investiga y se recibe información, noticias, chismes. Todo esto hace avanzar una historia —independientemente del tiempo en el que esté narrada— y debe ser natural, espontáneo, dinámico...

—Querido, deberías haber estado aquí cuando llamaron Mabel y John. ¿Qué crees que puede haber sucedido?

Surge la noticia, el retrato adopta una forma, el narrador da un giro y la historia avanza.

O alguien podría irrumpir en la escena explicando las noticias de un modo que también nos dijera mucho del hablante y por qué ha llegado.

> La última persona que esperaba ver, cuando abrí la puerta, era Brenda Forsythe.
>
> —Qué bien que estés en casa —dijo, avanzando hacia la sala de estar de ese modo despreocupado tan propio de ella—. No te vi en la fiesta de inauguración de la casa de Steve anoche. ¿Te olvidaste de ella? Ya sabes, creí que tú y él, bueno, estabais... —Levantó dos dedos y los unió—. En cualquier caso, es una pena que no fueras porque, ¿a que no adivinas quién se presentó? Tu querido tío James. Está más claro que el agua por qué apareció: para llevarse a su hija de allí, a tu querida primita, Daphne. Oh, sí, estaba allí, ¿acaso creías que no iba a ir? No, creí que quizá tú no... En cualquier caso, ella estaba allí, y se lo estaba pasando bomba. Debo decir que su querido papá demostró una contención admirable. Después de tomarse una copa, felicitó a Steve por la forma en que había decorado la casa y le dijo: «Llévala a la residencia de estudiantes a las once, ¿de acuerdo?» y se marchó. Todos nos pusimos a reír entonces, porque todo el mundo sabe, aunque quizá tú no, que la pequeña Daphne dejó la residencia hace una semana y se fue a vivir con Steve ¿Quizás esta es la razón por la que no fuiste, querida? Oh, querida, ¿he dicho algo que te ha molestado?
>
> No le respondí. No pude. Cuando se acercó a la puerta le di a entender que se marchara.

En una escena como ésta no es necesario decir más. El personaje principal, la primera persona, le ha situado a usted, el lector, en el papel de espectador, como tercer vértice del triángulo, de modo que sabe bien qué piensa y siente ella y advierte la maliciosa satisfacción de su visitante.

En una historia moderna, hay muchas formas de comunicación, algunas de las cuales son triviales pero imprescindibles en nuestras vidas y, en consecuencia, aceptables en la ficción. Tenemos al impredecible teléfono, con su capacidad para sonar en los momentos más comprometidos; están los noticiarios de la televisión o la radio del coche, está la carta inesperada que causa estremecimiento o placer. Todas éstas son formas legítimas de comunicación que pueden ser utilizadas con provecho en la narración en primera y tercera persona.

Incluso el viejo recurso de la coincidencia puede, *si es manejado acertadamente*, ser empleado de un modo convincente, desde cualquier punto de vista. Pero a menos que sea inevitable, intente no introducir la conversación oída por azar. El hecho de que en la vida real oigamos las conversaciones de otras personas en tiendas, autobuses, oficinas o cualquier otra parte, no hace que sea aceptable en la ficción. Poner a alguien escuchando deliberadamente una conversación privada, detrás de una puerta entreabierta, desprende

falta de honradez, como leer las cartas de otra persona. Sus personajes negativos pueden hacerlo. Los positivos no.

Otro problema de la primera persona del singular que preocupa a los aspirantes a escritores es cómo describir el aspecto de ese «yo». Dicen que no se puede tener a una heroína que fanfarronee de ser guapa, o que describa detalladamente sus rasgos. Es cierto. Pero puede hacerse de otra forma, como en este fragmento de una de mis primeras novelas.

> A diferencia de mí, mi madre había sido una mujer bella, pero me había transmitido al menos una parte de sus rasgos, además de su figura alta y esbelta. Poseía una miniatura que mi padre siempre llevaba consigo, pintada cuando ella tenía veinte años, un año más de los que yo tengo ahora. En ella, sus grandes ojos grises, bajo unas cejas que parecían haber sido pintadas con el pincel del artista, transmitían buen humor, honestidad y cariño. Mi madre tenía el rostro ovalado y llevaba el pelo, muy suave, recogido en un moño. Cuando me llegó el momento de recogerme el pelo, adopté su estilo instintivamente, y puedo recordarme perfectamente bajando las escaleras, deteniéndome ante mi padre, y observando su expresión de sorpresa. Después, sus amables ojos se llenaron inesperadamente de lágrimas.
>
> Lo único que dijo fue:
>
> —Te pareces tanto a ella que casi parece increíble. Dios se ha portado bien con ella y le ha permitido vivir de nuevo en ti.
>
> (De *The Arrogant Duke*)

Este fragmento no sólo narra el aspecto de la heroína. También revela el amor de sus padres, el orgullo de su padre por su hija, y la modestia de ésta («A diferencia de mí, mi madre había sido una mujer bella...») En cualquier género y con cualquier punto de vista, la información relevante puede ser transmitida indirectamente. El hecho de que ella llegara a la edad de «recogerse el pelo» indica adecuadamente que la historia está situada en el pasado.

Los espejos son siempre muy útiles en todos los géneros y con todos los puntos de vista, pero especialmente con la primera persona del singular. Son una parte esencial de nuestras vidas, y que los personajes vean su propia imagen y reaccionen de acuerdo con ello no implica presunción. Un dandy de la época de la Regencia puede inspeccionar el nudo de su corbata y, en sus pensamientos, expresar su insatisfacción y su decisión de regañar al ayudante de cámara, revelando en consecuencia su vanidad y su rencor. Una mujer mayor puede detectar arrugas y contornos fofos y suspirar mentalmente por los días de su juventud: «¡Gracias a Dios que él no puede verme! Quiero que me recuerde tal y como yo era entonces», Y una chica joven moderna puede dar voz a sus reacciones de este modo:

> Cielos, menuda pinta llevaba, con el pelo rojizo peinado hacia atrás para que no me cayera sobre los ojos, con la cara manchada, los vaqueros sucios, ni siquiera un peine a mano para arreglarme en lo posible y esta ropa que me hace parecer más rechoncha que nunca. El reflejo me llegaba de las ventanas del invernadero mientras él se acercaba a paso ligero por el camino, diciendo que había estado llamando al timbre de la puerta principal sin éxito y que por eso había dado la vuelta para ver si me encontraba. ¿Por qué a las otras mujeres nunca las pillan con esta pinta? ¿Por qué no seré una belleza natural guapísima incluso sin maquillaje?

Aquí tenemos algo más que el aspecto de una mujer. Está consternada porque ha sido sorprendida en un mal momento por un hombre cuyas reacciones son evidentemente importantes para ella. El punto de vista en primera persona puede narrar emociones vitales de un modo mucho más sencillo que cualquier otro.

Y, de nuevo con todos los puntos de vista pero especialmente con la primera persona, los comentarios de los parientes pueden llamar la atención sobre el aspecto de una persona. Una madre orgullosa puede señalar la belleza de su hija cuando se viste para asistir a una fiesta, o comentar críticamente su maquillaje o cosas como los reflejos artificiales que, en su opinión, echan a perder su cabello de color caoba. Un padre puede gruñir su desaprobación del vestir desaliñado de su hijo de modo que sus lacónicos comentarios dibujen al instante una viñeta clara. De una forma parecida, los comentarios más breves pueden indicar una actitud o emoción escondidas.

¿Cómo, por ejemplo, haría que un hombre le revelara, contra su propia voluntad, a una mujer que le irrita que, a pesar de todo, se siente atraído por ella? Mary Stewart lo hizo hace mucho tiempo en *Madam, Will You Talk*? La protagonista secuestra a un niño y el padre se lanza a su persecución. (Ella no tiene demasiado claras las intenciones de él, por supuesto, pero nosotros sí) Al cabo de un tiempo, él la coge y, montando en cólera, le espeta: «Bellísima zorra».

Si ignoramos la palabra «bellísima», tenemos a un hombre que odia a una mujer. Si la tenemos en cuenta, descubrimos qué siente él a pesar de su ira, pero como *ella* le odia a *él*, no le presta atención al adjetivo. Sólo para el lector tiene una evidente significación.

Primera persona objetiva

Cuando se escribe desde este punto de vista, el narrador no tiene por qué ser el personaje principal. Esto es especialmente útil cuando se observa y se comenta a los demás.

Si cree que puede narrar la historia con mayor efectividad a través de la mente de otra persona, como en el caso de un hijo que cuenta la historia de su padre y el escándalo o drama político que le han hecho famoso, o una madre contando la historia de la carrera hacia la fama y la fortuna de su hija, o una hermana revelando el lado desconocido de un personaje hasta entonces respetado por todo el mundo, tendrá que disponer de una rápida accesibilidad a las situaciones que se desarrollan en escena y fuera de ella, una visión a ojo de pájaro de todas las acciones y acontecimientos.

Quizás este caso pueda ser mejor explicado como una extensión del punto de vista en primera persona. Es habitual en la ficción histórica: le da al autor la posibilidad de utilizar un personaje imaginario —un criado, un mayordomo, la ayuda de cámara de una dama— para relatar una versión ficcionalizada de los acontecimientos en contraste con la historia documentada, como si se tratara del relato de un testigo al que nadie hubiera prestado atención en caso de que un testimonio de tan bajo rango hubiera existido.

Pero recuerde que cuando utilice la voz de un espectador es imprescindible una escritura muy habilidosa que dirija la atención del lector hacia el lugar adecuado y la mantenga a lo largo de toda la novela. Uno de los mejores ejemplos de este punto de vista es el de Bamber Gascoigne en *The Heyday*. En esta novela, un hombre joven cuenta la historia de su abuela eduardiana en su máximo esplendor teatral. Él nunca la conoció. Hace mucho tiempo que ella ha muerto. Pero es la protagonista de todo el relato, no sólo como una leyenda que sobrevive a su propia muerte, sino como una persona vivaz, de carne y hueso, vital, llevada a la vida por la voz en primera persona de su nieto desconocido. Léalo, disfrútelo y aprenda.

Ahora inténtelo usted

Como ejercicio triple, recupere la ya lejana Elspeth Marshall del capítulo 3 y visualice su regreso a su aldea natal. Decida en qué punto empezará: con su llegada, con su encuentro entre madre e hija, o con una confrontación entre Elspeth y la actual y oficial señora Marshall en El Caballo Blanco. Después escriba la escena en (a) tercera persona, (b) primera persona y (c) primera persona objetiva (para lo cual tendrá que encontrar la voz de un espectador, como un viejo amigo de la escuela, o un empleado de la taberna, o un anciano chismoso de la aldea). Esto ejercitará un poco más su imaginación.

Cuando haya escrito las tres versiones, descubrirá con qué punto de vista se siente más cómodo. Será aquel con el que se muestre más ansioso de seguir escribiendo.

Cuando haya terminado, intente escribir desde otros puntos de vista. Será un buen ejercicio. Y comparar los distintos resultados no sólo será interesante, sino que también demostrará la efectividad, o la inanidad, de cada punto de vista. También le confirmará cuál es el adecuado para *usted*.

9. La construcción

¿Escribir según un plan preestablecido o no?

Una de las preguntas más habituales que hacen los aspirantes a escritores a los ya publicados es si escriben a mano o con ordenador.

Pero ahora estamos ante un asunto más espinoso. Si confieso que escribo «de un tirón» —cosa que hago cuando tengo perfecto conocimiento de mi personaje principal y los secundarios más inmediatos, una o dos situaciones posibles o un párrafo inicial que se repite en mi cabeza— existe el peligro de que los nuevos escritores consideren la mía la mejor forma de trabajar. Pueden llegar a pensar que ellos no serán creativos a menos que hagan lo mismo.

Desde mi punto de vista, no existe otra forma de trabajar «correcta» que aquella que uno desarrolla espontáneamente, así que de nuevo mi respuesta es «la elección es suya», pero con ciertos matices.

Si tiene un profesor de escritura que le pide que trabaje en una sinopsis detallada, siga con ella si se siente seguro feliz haciéndolo, pero cuando esté solo con su montón de folios en blanco o ante la pantalla vacía, no tema emprender la tarea de un modo distinto si siente la necesidad de hacerlo.

Si le resulta difícil aferrarse a un plan establecido y ve que se aparta de él a medida que la historia crece, no se preocupe. Puede ser una muy buena señal que indique que su imaginación trabaja a pleno rendimiento, que está tomando el control de la situación. Esto suele ser considerado trabajar mediante la inspiración, pero en realidad es su subconsciente el que está trabajando, como sucedió en mi «inspirado» retrato de la madre y la hija eduardianas que, en última instancia, me llevó a *Dragonmede*.

Ya hemos establecido que la mente subconsciente es un almacén de hechos y fantasías, de experiencias, impresión, pensamientos y preguntas olvidadas, todo lo cual empieza a aflorar cuando la mente consciente se pone a descansar. Cuando se presenten estos momentos de inspiración, reténgalos y almacénelos como yo hice con la madre y la hija. A medida que su almacén crezca, tome notas que estimulen su memoria. A partir de ellas puede crear un esquema o un argumento detallado si cree que así trabajará mejor. Tanto si decide escribir con un plan previo como si no, no será el único. John Braine me comentó un día que siempre hacía un plan previo para cada capítulo y que Arnold Bennett hacía lo mismo. Yo contemplaba el hecho de que yo no lo hacía como una característica personal, y me sentí aliviada al saber que muchos autores profesionales trabajan como yo. Entre ellos Stan Barstow, que, en una entrevista, reconoció que empezaba sin un plan y que, con apenas un puñado de ideas vagas, ya se sentía listo para escribir un par de

frases y tirar del hilo que, meses después, «le llevaba hasta el final de la novela». En contraste, el escritor de novelas de crímenes francés Georges Simenon no empezó nunca una novela sin antes escribir un detallado plan.

Aunque parece razonable que los vericuetos argumentales de la ficción criminal exijan este método en mayor medida que en una historia sentimental, otra escritora de crímenes, Marion Babson —ganadora del premio de honor la Crime Writer's Association [Sociedad de escritores de novela negra] por ser la escritora de crímenes más solicitada en las bibliotecas— reconoce que empieza sólo con algunos incidentes y la resolución del crimen, y afirma que si trabajara de otro modo disfrutaría menos.

Existe una conocida historia acerca de un escritor americano de mucho éxito durante los años sesenta y setenta cuyo editor, que le visitó un día, vio una hoja de papel en la máquina de escribir, se acercó para leer lo que había en ella, le pareció emocionante y le preguntó qué sucedía después. «No lo sé», le respondió este autor de inmensas ventas, «se me ha roto la máquina de escribir».

Cuento esta historia sólo para demostrar que todos los escritores acaban encontrando su propio método de trabajo, normalmente mediante un proceso de prueba y error. La naturaleza individual de la escritura impide establecer reglas de oro acerca de los métodos de trabajo.

En cualquier caso *se puede* ofrecer una cierta orientación, por ejemplo con los dossieres de construcción de los personajes y en la superación de determinadas dificultades técnicas. También por lo que respecta a la presentación de manuscritos y el mercado de la ficción (véase el capítulo 12). Pero el mejor método de trabajo para *usted* sólo usted podrá descubrirlo con el tiempo. Puede esbozar decenas de esquemas argumentales para descubrir, cuando se siente a trabajar, que su imaginación toma el control de la situación y olvida o ignora su planificación. Las palabras surgirán de su mente y le llevarán con ellas. O quizá se quedará inmóvil observando una página en blanco y recurrirá esperanzado a su esquema previo. Cualquiera de los dos métodos puede ser útil para *usted*.

Lo que pretendo es liberarle de restricciones, de cualquier idea rígida que dictamine la forma «correcta» o «incorrecta» de trabajar. La mayor parte de los manuales sobre el arte de escribir aconsejan la utilización de un esquema argumental, a veces hasta el punto de convertirlo en un laborioso trabajo que sin lugar a dudas enfriará el entusiasmo del autor mucho antes de pensar en la primera frase del libro. Un manual americano dedica buena parte de sus páginas a lo que el autor parece considerar un método infalible de construcción de un argumento, un complejo rompecabezas que debe ser completado antes de escribir una sola palabra de la novela.

El método consiste en coger una carpeta de anillas con hojas sueltas y dividir éstas en secciones, cada una de ellas marcada con un papel adhesivo. La primera sección es *Calendario*, seguida por otra llamada *Tiempo*. La primera sirve para anotar las fechas a lo largo de las que se desarrollará trabajo, y la segunda para dejar constancia del número de horas dedicadas a él (todo esto podría ser anotado en el diario del escritor). Otras

subdivisiones deben ser tituladas *Argumento empezado* y *Argumento terminado*, en las que se insertarán fechas; *Longitud estimada*; *Capítulos*; *Páginas por capítulo* (con cálculos de ejemplo como «20 capítulos, 15 páginas por capítulo = 300 páginas», sin atender a la necesidad de que los capítulos terminen en un momento climático o lleno de suspense, verdadera causa de una mayor menor longitud).

Y esto no es todo. Otras secciones deberían titularse: *Situaciones*; *Desarrollo de situaciones*; *Consecuencias del desarrollo*; *Cronología*; *Títulos*; *Tema*; *Argumento*; *Giros del argumento*; *Personajes*; *Tipos de personaje*; *Nombre de los personajes*; *Reacciones de los personajes*; *Situaciones de los personajes*..., todas diseñadas para meter la mente de los principiantes por intrincados caminos.

Puse todo esto a prueba con el argumento de uno de mis libros. Lo diseccioné de acuerdo con estas especificaciones y descubrí (tal y como esperaba) que rellenar un voluminoso registro con innumerables divisiones dedicadas a tantos conceptos específicos desembocaba en un montón de duplicidades innecesarias. Por ejemplo, las secciones *Situaciones*, *Desarrollo de situaciones* y *Consecuencias de las situaciones*, relacionadas hasta el punto de resultar indivisibles, deberían ser unificadas en una sección verdaderamente relevante, y lo mismo sucede con casi todos los otros aspectos.

No se me ocurre una forma mejor de crear un rompecabezas, así que permítame un consejo: no se complique la vida con un exceso de teoría. No confíe en los trucos ingeniosos. Ignore los anuncios de argumentos ya trazados que «garantizan la venta de sus historias» (no es cierto) y los que aseguran que le llevarán, de la noche a la mañana, al éxito (no lo harán).

Y no cree una Conspiración Espagueti con sus argumentos. Manténgalos en su esencia. Puede que, a medida que visualice la historia, descubra que es suficiente tomar notas para futuros momentos de crisis. Pero lo más probable es que unos acontecimientos den paso a otros a medida que el libro avance. Si lo desea, y si le ayuda a tener en mente sus objetivos, también puede planificar el final, pero no se sorprenda si éste también cambia antes de que llegue a él.

Los cambios constantes y los desarrollos inesperados son elementos de la escritura de ficción que la hacen sorprendente, retadora y divertida. No se preocupe si no se ajusta exactamente a su plan preestablecido. ¿Cuántas veces se ha saltado las indicaciones de un mapa de carreteras y ha descubierto que la ruta que ha improvisado era mejor que la planeada?

Liberar el proceso creativo

Es indudable que sólo cuando se está realmente escribiendo se es verdaderamente creativo. Puede embarcarse en una novela con sólo una idea mínima en la cabeza, o quizá con un párrafo inicial, o una escena que cree que le llevará a alguna

parte, o un principio que usted sabe que le permitirá avanzar, o un final que brilla como una luz al final del túnel. Puede asegurarse de que no se encontrará con problemas si traza detalladamente un argumento, pero lo cierto es que, independientemente del momento en el que se ponga a escribir, su historia sólo cobrará vida cuando empiece a poner las palabras sobre el papel. Ése es el momento en el que la creatividad asume el control y empieza el trabajo de verdad.

Las horas que usted dedique a la escritura dependerán de sus circunstancias familiares: si tiene responsabilidades en casa o con la familia, o un trabajo diario que no puede permitirse abandonar hasta que se establezca como escritor (aunque ni siquiera entonces es siempre adecuado hacerlo). Sea cual fuere su situación, debe adaptar el tiempo que dedica a la escritura a su estilo de vida, pero me permito aconsejarle algo: hágase el propósito de escribir cada día, en cualquier momento que pueda rescatar, sea en el tren de camino o de regreso del trabajo, o cuando los niños estén en el colegio o, por la noche, mientras su familia mira la televisión. Si puede escribir a la misma hora cada día, mejor. Entonces se convertirá en una costumbre tan necesaria como respirar.

No puedo insistir lo suficiente en el valor de la disciplina de escritura diaria, aunque ésta no tenga relación con una historia en estado embrionario. Escriba *cualquier cosa* y descubrirá que incluso cuando cree estar cansado o poco inspirado, las palabras afloran y se forman frases y el cansancio se convierte lentamente en creatividad. Simultáneamente, establecerá el hábito de la disciplina, vital para los escritores.

Pero cuando finalmente se siente a escribir esa obra de ficción a la que ha estado dando vueltas durante tanto tiempo, descubrirá que debe enfrentarse a ciertos problemas estructurales que deben ser abordados y dominados por todos los escritores. Analicémoslos uno por uno.

El gancho narrativo

No debe ser confundido con el gancho del diálogo, pero ejerce la misma función. En caso de que no esté familiarizado con el término, éste se utiliza para describir una primera frase, párrafo o escena diseñada para llamar la atención del lector y despertar su curiosidad hasta el punto de que se sienta obligado a seguir leyendo.

Este gancho es importante, incluso imprescindible, al principio de una narración. Puede ser sobrecogedor, chocante, terrorífico, divertido o simplemente intrigante y, en el mejor de los casos, debería transmitir una información interesante o provocativa acerca del personaje o personajes principales, como si fuera una suerte de aperitivo que despertara el deseo del lector de saber más cosas de ellos.

Un buen ejemplo es el principio de la novela de Susan Howatch *Los ricos son diferentes*:

> Estaba en Londres cuando oí hablar por primera vez de Dinah Slade. Estaba sin un céntimo y andaba buscando un millonario. Yo era rico y buscaba una amante. Fuimos perfectamente compatibles desde el principio.

Además de concisas e ingeniosas, y de la intrigante situación que presentan, estas lacónicas frases trazan un vívido retrato del personaje. Sabemos simultáneamente que no tiene escrúpulos y es rico, egoísta y listo: un hombre que quiere comprar una amante bien porque no quiere asumir la responsabilidad de una esposa o porque ya tiene una. Su perspicacia es patente en su rápida descripción de Dinah Slade. Por medio de esta sucinta observación descubrimos que es una mujer fría y calculadora y, en consecuencia, sabemos que es capaz de buscarse la vida. Así que aquí tenemos a los dos, preparados para utilizar al otro sin escrúpulos. ¿Compatibles? Sólo en un aspecto y, por ello, perfectos candidatos para un violento enfrentamiento.

Como lectores, consideramos intrigante este inteligente gancho narrativo. ¿ Cómo se llevarán dos personas así? ¿Qué pasará? Queremos saberlo cuanto antes.

Pasemos de un inicio escalofriante y emocionante a una historia escalofriante e inquietante. Veamos el principio de *Extraños* de Dean Koontz.

> Dominick Corvaisis se acostó bajo una ligera manta de lana y una suave sábana blanca, se acomodó sólo en su cama, pero se despertó en otra parte: en la oscuridad de un gran armario ropero, oculto tras abrigos y chaquetas. Estaba acurrucado en posición fetal. Tenía los dedos cerrados formando dos tensos puños. Los músculos de la espalda y los brazos le dolían como resultado de una pesadilla que no recordaba.
>
> Tampoco podía recordar haber abandonado la comodidad de su colchón durante la noche, pero no le sorprendió descubrir que se había desplazado en la oscuridad. Le había sucedido ya en dos ocasiones, recientemente.

¿Dónde está? ¿Cómo se ha metido en ese armario ropero? ¿Por qué la posición fetal y los puños cerrados? ¿Cómo se ha desplazado en la oscuridad sin darse cuenta? Nuestra curiosidad se ve espoleada porque no estamos ante un simple caso de sonambulismo. Se despierta en nosotros un sentimiento de expectación al que es imposible resistirse. En contraste, el principio de *Agent* de Thomas Hinde descrito en la prensa como «más que un thriller» y «una desolada pesadilla alegórica», atrapa al lector de un modo completamente distinto. He aquí su principio:

> Lena va a venir esta noche.

> Hace mímica para mí. En mitad de una sesión romperá a llorar a pesar de que no lo mostrará. Mantendrá la cabeza girada, intentando ocultada, continuando su actuación, pero podré vislumbrar su rostro derrumbado y ver reflejos de luz en las lágrimas. A Lena le han sucedido algunas cosas que jamás deberían sucederle a una chica de su edad. Qué idea tan equivocada. La admiro tanto debido a lo que ha pasado.

¿Qué le ha pasado? ¿ Qué experiencias se esconden tras su aparente valentía? ¿Quién es ella? ¿Y por qué va a ver a ese hombre (porque sabemos instintivamente que se trata de un hombre), a hacer mímica para él, y de noche? Un gancho narrativo como éste es irresistible porque Lena es irresistible.

He dicho antes que el gancho narrativo debe ser divertido y provocativo. Que un inicio así puede despertar la atención inmediata del lector fue demostrado en una fecha tan temprana como 1796, cuando Jane Austen empezó a escribir *Orgullo y prejuicio*:

> Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero en posesión de una buena fortuna debe desear una esposa.

No es necesaria más que una observación jugosa para sumergir al lector en la agitada emoción del ambicioso Mamas y la coqueta rivalidad de sus hermanas. No se necesita nada más para entretener y crear intriga. Los lectores se han sentido atrapados por este párrafo inicial desde su primera aparición impresa en 1813.

Cuatro ganchos narrativas distintos, y todos exitosos.

Un ejercicio útil, que puede satisfacer el doble objetivo de estimular su imaginación y dar pie a nuevas ideas para más historias, además de entrenarle en el arte de escribir buenos ganchos narrativos, es escribir tantos principios desafiantes como pueda. Deje que surjan de su cabeza, no piense en circunscribirlos a ninguna historia en la que esté pensando; es más: cuando menos asociadas estén con cualquier obra, mejor y más útil en este momento. Realizará este ejercicio con los objetivos mezclados de dominar el gancho narrativo y poner su mente en acción. De entre todos los que escriba, es probable que al menos uno de ellos se apodere de su imaginación, le sitúe en un estado creativo y desemboque en una historia.

El gancho de los capítulos

Este concepto se aplica a los finales de capítulo, momento en el que el telón debe descender en un punto tan dramático o tan evocador que los lectores se vean obligados

seguir leyendo. Ello no significa que el final de todos capítulos deba ser sensacional, violento o melodramático: pueden terminar con el apunte de un conflicto emocional, con una pregunta o una duda, pero *debe* mantenerse cierto suspense que espolee el interés de los lectores.

La técnica es exactamente la misma que en el teatro. El telón debe caer en el momento en el que el público se siente ansioso porque vuelva a levantarse de nuevo. Le recomiendo de nuevo que lea tantas obras de teatro de éxito como le sea posible. De ese modo reconocerá el valor de la sorpresa, el estremecimiento, el miedo o la duda seguidas por la «pausa momentánea», y así una y otra vez hasta que el telón caiga definitivamente con todas las preguntas respondidas y todos los cabos sueltos atados, dejando al público satisfecho o justificadamente insatisfecho si el fin es decepcionante o simple. La curiosidad del lector debe mantenerse hasta el final del último capítulo. Si no es así, ha fracasado como narrador.

Longitud de los capítulos

Siguiendo con el tema de los capítulos, debo disipar una creencia que parece ser habitual entre los escritores noveles: que los capítulos deben ser divididos numéricamente, es decir, quince páginas por capítulo o un número fijo parecido. Incluso llegué a leer una carta, publicada en la sección de los lectores de una revista de escritores, en la que una principiante muy pagada de sí misma describía cómo había «dado con un método excelente para controlar los capítulos» dividiendo su paquete de folios en grupos de quince páginas. Cuando llegaba a la última de cada grupo, sabía que había terminado otro capítulo. «De este modo», decía, «no tienes que preguntarte cuándo terminar un capítulo».

No sólo me gustaría aconsejarle que estudie más novelas publicadas, sino también los ganchos de los capítulos más efectivos. Debería saber que la longitud no rige los finales de los capítulos, que el telón debe alzarse o caer sólo cuando el momento de suspense adecuado lo indique (tal y como he explicado en *El gancho de los capítulos* hace unos instantes). Si lo hace demasiado pronto o demasiado tarde o según unos intervalos numéricos, independientemente de la tensión o del conflicto en suspenso, no sólo la historia perderá interés, sino que el lector no se molestará en pasar página.

Una experta en el desarrollo de los ganchos de los capítulos es la autora americana Mary Higgins Clark, a quien todos los escritores deberían estudiar, no sólo por la calidad de su prosa sino por la calidad de sus historias y su peculiar enfoque de la construcción. El único factor que determina el final de sus capítulos es la *historia*, que dicta si los capítulos serán largos, cortos o tan breves como un mero episodio. Sus ganchos narrativos son brillantes, y el descenso del telón en sus capítulos perfectamente medido. Para empezar, lea *La cuna caerá*, *Caribbean Blues* y *Perseguida por toda la ciudad*. Disfrute y aprenda.

Transiciones

Uno de los problemas más acuciantes para los escritores noveles, y uno de los más fáciles de solucionar, es el de las transiciones: cómo crear un puente en el tiempo, cómo transportar los personajes de un lugar a otro o de una escena a otra. Estas situaciones son inevitables en cualquier historia.

Tenga en cuenta que las transiciones tienen dos útiles funciones: ayudan a mantener la acción en movimiento y aumentan la legibilidad porque contribuyen a crear un estilo ligero y dinámico. Escribamos una mala transición y analicemos por qué es mala. Regresemos al capítulo 7 y la visita de Ruth a su amiga Sylvia.

> Una vez se hubo aclarado, Ruth decidió llamar a Sylvia sin demora. Abriendo el armario del recibidor, cogió un abrigo al azar, se lo puso y se echó a andar convencida de que pasear, en lugar de ir en coche, le ayudaría a calmarse. Aquel día, sin embargo, la distancia le pareció mayor que de costumbre. Estaba ansiosa por llegar, ansiosa por encontrar la comprensión y la ayuda de sus amigos. Caminó a lo largo de Heathfield Road y se volvió a la derecha en el cruce de Mulberry Lane, que le pareció interminable. Empezó a desear, haber cogido el coche. Finalmente, llegó a la curva en la que vivía Sylvia, pero a medida que se aproximaba a la casa la aprensión se apoderó de ella. ¿Y si estaba cometiendo un error? ¿Y si Sylvia y Peter se negaban a creerle?
>
> Dudó por un momento, pero siguió caminando con resolución. Con el mismo paso resuelto se aproximó a la puerta delantera y llamó al timbre. Incluso entonces se sintió tentada a darse la vuelta, pero la puerta se abrió inmediatamente y apareció Sylvia.
>
> —Ruth, ¡cómo me alegro de verte! Pasa. Hoy mismo he estado pensando en ti...

El encuentro podría seguir tal y como lo hemos escrito antes, pero su impacto sería menor por este exceso de datos. Una transición tan patosa y prolongada frena la acción porque no aporta nada nuevo. No hay necesidad de seguir a un personaje de un lugar a otro, o de describir con detalle cómo llega a su destino, a menos que en el camino suceda algo que afecte a la historia.

Compare lo anterior con lo siguiente:

> Una vez se hubo aclarado, Ruth llamó a Sylvia sin demora. Se alegró de que su amiga abriera la puerta rápidamente, porque con ello no le dio tiempo a dudar o marcharse.

(*La escena prosigue tal y como la hemos escrito antes.*)

La escena debería seguir inmediatamente sin un exceso de prosa que actuara como freno. Y recuerde que sus lectores ni quieren ni necesitan ser llevados de la mano. Si está bien escrita, pueden imaginarse una situación y visualizar una escena sin una elaboración innecesaria. Demore la acción con detalles triviales y un exceso de palabrería, y su interés, como la historia, desaparecerán.

Los puentes

Otra forma efectiva de manejar una transición es insertar un salto en la narración. Es habitualmente llamado «ruptura del espacio», y es especialmente útil para indicar saltos horarios. En el caso de Ruth podríamos emplearlo de la forma siguiente, cambiando su forma de actuar.

> Para asegurarse de que Sylvia estuviera en casa, Ruth la llamó.
>
> —¿Puedo acercarme a tu casa? —preguntó—. Me gustaría charlar un rato.
>
> —Querida, me encantaría. Ven ya, hace un siglo que no hablamos con calma.
>
> Diez minutos más tarde, Ruth estaba llamando al timbre.

...y la escena continúa como antes.

¿Ve lo fácil que es manejar las transiciones? No hay por qué temerlas o intentar evitarlas. Haga que le sean tan útiles como pueden llegar a ser y dejarán de parecerle un estorbo.

El *flashback*

Como lectora, nada me parece más desalentador que los fragmentos mal explicados de retrospección. Los *flashbacks* son muchas veces útiles, a veces esenciales, pero con demasiada frecuencia son empleados como formas de escape de una situación difícil de manejar. Dar rienda suelta a los pensamientos retrospectivos de un personaje es una forma de evadirse mientras se busca la solución de un problema pero el lector puede

sentirse frustrado si, en un momento en el que espera que la historia avance, percibe que da marcha atrás. Si esto se produce con excesiva frecuencia sin que el relato avance, dejará el libro de lado y probablemente no volverá a cogerlo.

Cuando esto sucede, es que el *flashback* ha sido mal empleado. Éste nunca debería jugar con el tiempo ni ser un freno. Como todo lo que concierne a la escritura de literatura popular, el flashback debería colaborar en el avance de la historia, nunca en su demora. Ésta es la razón por la que es difícil de utilizar. Remontarse hacia el pasado nunca es un paso hacia delante, pero retroceder unos cuantos pasos puede trazar un rodeo que nos permitirá dar un salto hacia delante. Esto es lo que permite un *flashback* bien escrito.

Mientras escribía mi trilogía de novelas sobre la familia de alfareros Drayton, me enfrenté al enorme problema de trazar puentes entre distintas generaciones sin repetir largos fragmentos de información que los lectores ya debían conocer. (Trataré esta cuestión con más detenimiento en el capítulo 11, acerca de la escritura de secuelas.) Resulta esencial, en el desarrollo del personaje del hijo menor de los Drayton, revelar similitudes con su padre muerto y las circunstancias de la muerte del padre, a pesar de que tuvo lugar antes de que el hijo naciera.

Como el pasado influía en el presente, debía hacer ciertas revelaciones. Revivirlas retrospectivamente implicaba saltar hacia atrás, hacia el libro anterior, con la consecuente repetición y la inexistencia de un avance en la secuela. De este modo, el método más plausible era filtrar insinuaciones por medio de los pensamientos del hijo cuando éste recordara veladas referencias a la muerte de su padre. También por medio de su consecuente curiosidad y de la conversación de otros personajes que, al comentar su comportamiento, señalaran su parecido con su padre y recuperaran episodios del pasado.

Este método sirvió a mi propósito de despertar el interés del lector por el pasado, arrojando luz sobre preguntas no respondidas y alentando la curiosidad por el presente.

Éste es el valor del flashback. También puede resultar útil para retratar la nostalgia, como en el caso de una mujer que añora un momento importante de su pasado o un giro de su vida que recuerda de repente debido a algún hecho: una frase musical o el aroma de un perfume.

Desde mi punto de vista, una de las fragancias de jardín más evocativas es la de la reseda, una planta fronteriza cultivada en los tiempos de la Guerra Civil. Es una planta modesta. Sus pequeños racimos de pálidas flores son tan poco llamativos que suelen ser considerados una mala hierba y nadie les presta atención. Sin embargo, un día, visitando las instalaciones de la casa de campo de la National Trust, percibí su fragancia y regresé a la casa de mi infancia y a los parterres de plantas que crecían en estado silvestre en el pequeño jardín. Ello me inspiró un *flashback* en una historia que estaba escribiendo sobre una mujer joven cuyo amante estaba en el extranjero luchando contra los Round-heads.

Atendiendo responsablemente el jardín de su madre cada noche, el perfume de la reseda revivía en ella el recuerdo del momento en el que él se le había declarado, y su

secretismo, porque sus padres se habrían opuesto a su boda. El *flashback* fue mucho más útil que una trivial enumeración de hechos carente de nostalgia o profundidad emocional.

Para manejar adecuadamente un breve *flashback*, es importante mantenerlo a raya. Este hecho es habitualmente conocido como «marco», y se refiere a la necesidad de restringirlo a un momento determinado. Después, al final del *flashback*, se debe regresar al mismo instante como si no hubiera existido interrupción alguna.

En otras palabras: no debe abandonar nunca la escena, no debe dar un salto en el tiempo y después saltar de nuevo hacia el presente. Para ser realmente efectivo, los dos puntos temporales deben confluir, no debe producirse una fractura deliberada. Ésta es la razón por la que los *flashbacks* breves son con frecuencia mucho más efectivos que otros más prolongados. Gracias a ellos, el lector es arrastrado hacia un punto anterior al cuerpo principal de la historia. Estos *flashbacks* breves deben unir el presente y el pasado con sutileza.

Pero a pesar de todo, tenga cuidado en no utilizar demasiados o parecerán interrupciones bruscas. Utilizando con mesura y adecuadamente, se harán un lugar en la historia sin esfuerzo aparente.

Ahora, por supuesto, usted debe estar recordando novelas publicadas que dependen en buena medida de prolongados flashbacks, y otras que empiezan en el presente y continúan retrospectivamente durante buena parte del libro y sólo regresan al presente al final. Y es natural que lo haga. Los escritores más capacitados han creado novelas de éxito de este modo, pero no recomiendo a los principiantes que lo hagan hasta que tengan una cierta experiencia. Los capítulos basados completamente en el *flashbacks* pueden llevar a la confusión a menos que se domine la técnica de regresar a la línea argumental principal sin interrupciones ni trabas. Una última advertencia sobre la retrospección: escriba en pluscuamperfecto lo menos posible. A esto se le llama en ocasiones el «síndrome había». Ejemplo: él había, ella había, ellos habían. Leer reiteradamente en tiempo pluscuamperfecto puede ser cansado e irritante. Para evitarlo, empiece el fragmento retrospectivo en pluscuamperfecto si es necesario, pero pase al tiempo presente o normal hasta el final.

Tópicos

El exceso de adverbios, adjetivos y coletillas de diálogo deja en evidencia al autor inexperto, y el tópico, al perezoso.

escribir a una mujer como «la típica Rase inglesa» —que, en tanto que tópico, la describe como una rubia natural de piel clara y de carácter benévolo— puede ser confuso si resulta que va teñida y «se las sabe todas». Lo mismo sucede al catalogar a un hombre

con la etiqueta de «el típico hombre de complexión deportiva», porque los deportistas tienen una apariencia tan distinta como distintos son todos los deportes.

Por lo que se refiere a las comparaciones tópicas, como «ligero como una pluma», «loco como una cabra» o «pobre como una rata» —o cualquier otra frase manida—, indican le el autor no se ha molestado en pensar algo más original o adecuado.

El escritor perezoso también recurre a principios tópicos como: «La luz del sol anunciaba el día. Las alondras recorrían el cielo y el viento danzaba con los árboles mientras en la lejanía, sobre una montaña, retozaban las ovejas...», muchas veces acompañados de descripciones del tiempo para llenar una página o porque el escritor no se ha tomado la molestia de ejercitar la imaginación.

El tópico es un atajo peligroso, un recurso que permite escribir un texto sin dedicarle un mínimo de reflexión. Pero, mortales como somos, todos corremos el riesgo de caer en la trampa. Nada es tan pernicioso como los tópicos, y nada destroza con tanta efectividad la buena prosa. Cuando haya terminado un texto y esté corrigiendo su último borrador, decláreles la guerra.

Finales

En cierto sentido, el punto final de la historia es más difícil que el inicio a pesar de que pueda tenerlo claro desde principio. Al comienzo tiene todo el vasto lienzo extendido ante usted, a su disposición para que lo llene como le parezca. Al final, se ha encogido a un tamaño mínimo y debe enfrentarse al último examen. En este espacio limitado debe presentar la conclusión que los lectores recordarán: con alegría si es satisfactoria, o con decepción si no lo es. De ella puede depender que el lector lea o no su siguiente libro.

Piense en esto y no escribirá apresuradamente un final chapucero porque quiere terminar cuanto antes y olvidarse del tema. No crea que como tres cuartas partes del libro más han sido excitantes y bien escritas, sólo necesita un rápido telón al final, o que como todos los cabos quedan atados, el lector no podrá sentirse defraudado.

Pero sí que puede sentirse defraudado, y así lo hará. Al igual que usted cuando un lector de la editorial describa el libro como un chasco y no recomiende la publicación, o, si llega a la imprenta, se corra la voz de que al final pierde fuerza, de tal modo que los ejemplares se queden en las estanterías de las librerías. Después de meses de mucho trabajo, esta situación resulta dolorosa. Depende de usted evitarla.

Y puede hacerlo dedicando al final tanta reflexión como al principio. Piense cómo dejar a sus lectores con una sensación de satisfacción y gozo equivalentes a la anticipación y la excitación que creó al principio.

Digan lo que digan los pesimistas, creo que los lectores prefieren un final feliz a uno desolado o deprimente. Ello no significa que no quieran algo «real como la vida misma», sino que incluso la más triste de las historias puede al menos terminar con una nota de esperanza. No todo mundo «se siente mejor después de llorar», y mucho menos los lectores de novelas populares de misterio, suspense, históricas o románticas. Por lo que respecta a las novelas de crímenes, lo que el lector desea y espera y merece es una solución sorprendente y convincente.

En resumen: el mejor final es el que satisface completamente. Para conseguirlo, intente que la acción no flaquee. Acelere el paso hacia el final, pero mantenga una nota de excitación sostenida (parecida, pero más definitiva, al gancho de los capítulos). Y no permita que su historia se prolongue diez o doce páginas después de haber alcanzado el clímax. Cierre el asunto rápidamente, deje a los lectores en suspenso, deseosos de continuar. Un final así les obligará a preguntarse cuándo va a salir su próximo libro.

10. Vencer el bloqueo

Reconocer las causas

Muchas veces deseo que el término «bloqueo del escritor» no hubiera sido nunca concebido, porque parece plantear la convicción, en la mente de los principiantes, de que esta condición es una parte intrínseca de la profesión de escritor, e impone la idea de que *no se puede* ser autor sin sufrir esta malvada enfermedad. Se trata de una propaganda equívoca diseñada para convencer a la gente de que necesitará algún nuevo producto para curar las dolencias que ignoraba tener.

Es bien sabido que todos los escritores se bloquean a veces, pero cualquiera que exagere esta idea hasta el punto de crear alarma es un perverso. La repentina incapacidad de poner palabras sobre el papel es la pesadilla de todo escritor, pero darle el trascendente nombre de «bloqueo del escritor» lo hace parecer inevitable.

No lo es.

Al principio, en el capítulo 1, he mencionado dos formas de tratar dos aspectos del problema: el miedo a empezar («el bloqueo del principiante») y el miedo a ser incapaz de seguir después de un éxito («el bloqueo para seguir»). Ahora analizaré otros y plantearé métodos prácticos para enfrentarse a ellos.

El primer paso es analizar qué es el «bloqueo del escritor». George Eliot lo resumió cabalmente como el «penoso caso de una larga incubación sin ningún pollito como

resultado». En sus tiempos no había un nombre específico, pero la esterilidad temporal era tan habitual en los autores de su época como en los actuales. Thomas Carlyle advirtió a su pobre esposa, Jane, que dejara de escribir cuando la musa la abandonara (cosa que hizo con frecuencia después de casarse con él), asegurándole que «en última instancia», las palabras fluirían de nuevo. Pero ésta era la sospechosa advertencia de un hombre que no quería que ella escribiera, sino que se limitara a ser la esposa devota que satisficiera todas sus necesidades y le protegiera de las preocupaciones, hasta el extremo de mandarla a pedir a sus vecinos que silenciaran a sus ruidosas gallinas mientras él escribiera.

De modo que dejemos a un lado a Thomas Carlyle. Sin embargo, no podemos ignorar el problema del bloqueo, que a veces puede convencer a un escritor de que debe dejar de escribir. Pero este caso es inusual y pronosticarlo es pesimista. Siempre hay formas de enfrentarse y solucionar el problema, así que al final acabará diciendo: «Nunca he sufrido el bloqueo del escritor». Nadie le creerá, pero no se preocupe, porque usted estará alegremente escribiendo de nuevo.

El miedo es inequívocamente el principal origen del problema. El miedo puede ser mentalmente paralizante y, hasta que no consiga superarlo, el temible bloqueo le gobernará a usted en lugar de ser usted quien le gobierne a él.

El primer paso consiste en no sólo reconocer su miedo, sino en diagnosticar su causa. Existen numerosos libros de autoayuda escritos por expertos en la materia, todos los cuales, al igual que los diccionarios médicos, le desanimarán con términos frecuentemente incomprensibles y una montaña de síntomas que acabarán por convencerle de que los tiene todos. Le aconsejo que se olvide de estos expertos como se olvidó de Thomas Carlyle.

Lo único que puedo decir es que yo he superado todos los inconvenientes de la profesión, incluido el bloqueo del escritor, y que en el proceso he identificado distintos tipos y numerosas causas. Analicémoslos uno por uno.

El bloqueo argumental

Es sufrido por los que creen que un escritor *debe* crear un argumento porque sin él no sabrá hacia dónde se dirige.

Como ya hemos tratado este tema, es innecesario insistir más en él. Pero me permitiré añadir que si usted *está* trabajando en un argumento y ha llegado a un punto en el que una escena cuidadosamente planificada se viene abajo y le deja convencido de que toda esa historia acerca de que los personajes «dirigen» la narración y «cobran vida» es falsa, puede haber una razón bien simple para este aparente desastre, una razón que todo escritor ha experimentado. Es posible que haya elegido una ambientación —social o

física— inadecuada para su personaje o personajes principales, así que pruebe otro ambiente en el que el comportamiento que usted tenía previsto resulte más natural.

O, si está escribiendo una novela histórica, asegúrese de que ha investigado suficientemente el momento y el lugar en los que ha ubicado su historia (pongamos, por ejemplo, el Londres del siglo XVII). Es importante recordar que el Londres de su historia es sustancialmente distinto del de hoy, no sólo geográficamente, sino también culturalmente. Compruebe que su plan de trabajo tiene en cuenta estos cambios, incluyendo los cambios de la perspectiva y las actitudes, así como los de la moda, las costumbres y estilos de vida. Es inútil esperar que sus personajes reaccionen ante situaciones determinadas de un modo determinado si las situaciones no son apropiadas a su generación o momento histórico. Metafóricamente, se darán de bruces y su plan, tan cuidadosamente trazado, se derrumbará.

De hecho, hablé del «bloqueo del principiante» en el capítulo 1, y también del «bloqueo para seguir», que a veces sobreviene después de un éxito inesperado, así que no debo reiterar la forma de enfrentarse a ellos. Podemos avanzar hacia el bloqueo de la ambición.

El bloqueo de la ambición

De nuevo, este nombre lo he inventado para definir una situación que aflige a muchos aspirantes a escritores y a muchos otros que han llegado a publicar pero se siente insatisfechos sin saber exactamente por qué. Por desgracia, este fenómeno puede frenar la carrera de un escritor si éste lo permite.

Esto es atribuible a un exceso de exigencia con uno mismo, a un establecimiento de expectativas demasiado elevadas o a una necesidad de emular grandes nombres de la literatura a los que se venera. Se leen con admiración y respeto porque ganan premios y los suplementos literarios más sesudos los alaban. Eso, cree usted, es la única forma de éxito *real*. En consecuencia, aspira a llegar a su altura, se frustra y se queda en el dique seco.

Ha topado con el «bloqueo de la ambición», que es experimentado por muchos que no admiten que leen con placer libros poco intelectuales, pero que dejan de lado esta literatura *infantil* cuando se convierten en escritores serios (es decir, sesudos). No sólo no desean leer nunca más cosas de ese nivel, sino que ni siquiera se plantean escribirlas. Sería degradante. De modo que pelean, se quedan perplejos y acaban abocados al mayor peligro de todos: se bloquean completamente y se convencen de que nunca tendrán éxito.

Si usted es una de estas personas, considere la situación. Oblíguese a ser honesto y no escriba ni una sola palabra hasta que haya pasado seis meses leyendo a esos autores que cree que debería despreciar porque venden. No le gustarán todos, es posible

que no acabe de leer a algunos, pero recuerde a los que le dejen un sentimiento de satisfacción y alegría y después reconozca que ha estado leyendo a un nivel en el que se sentía cómodo. Después, confiese por qué. Confiese que desarrollan una estrategia que le parece comprensible, que refleja su propia necesidad de escribir el mismo tipo de ficción con la misma espontaneidad y la misma falta de presunción.

De este modo descubrirá su propia naturaleza. Reconociendo sus limitaciones, *y sintiéndose cómodo con ellas*, volverá a tomar su bolígrafo o su teclado y superará este particular tipo de bloqueo. Y no se sentirá un mal escritor porque ha sido lo suficientemente sensible como para establecer un pacto con la realidad.

El bloqueo de la vanidad

Puede evitarlo fácilmente si se lo propone. Procede del intento de ceñirse a una imagen de «cómo debe trabajar un escritor» e incluso «qué aspecto debe tener un escritor» (envuelta en pieles de visón si es mujer; conduciendo el último Mercedes si es hombre). Esa imagen se instala en su cabeza, puede verse en el papel, y para logrado se cree obligado a emular los métodos de trabajo de los que ya lo han logrado.

Ha leído que un escritor de éxito determinado escribe desde las nueve hasta las cinco cada día, con media hora de interrupción para comer; y otro que trabaja por las mañanas, se relaja por la tarde jugando al golf y vuelve a trabajar embargado de creatividad desde las ocho hasta medianoche. O sea, que se hace así, piensa usted (muy impresionado), y cree que si hace lo mismo gozará del mismo éxito. De modo que su casa y su familia se ven atrapados en su nueva rutina y de repente aparece el bloqueo. No puede crear nada, está preocupado, deprimido, sintiéndose fracasado de nuevo.

Aquí debe volver a ser honesto. Enfréntese al hecho de que *usted* no es *aquella* persona. Usted es otro, diferente, individual. En el silencio infligido por este tipo de bloqueo su ego no sólo le está pidiendo que piense de nuevo, sino que se adapte a las circunstancias de su vida y siga sus tendencias personales. Dejará de protestar en cuanto abandone la idea de que debe seguir los patrones de otra persona.

El bloqueo de la crítica

Es probablemente el más difícil de superar. Lo experimenté por vez primera a los trece años y lo recuerdo bien. Leí en voz alta una historia que había escrito y de la que estaba muy orgullosa. Por lo tanto, esperaba que mi familia también estuviera orgullosa. Pero una hermana la consideró una bobada, otra una cursilada, y la tercera tuvo que

esforzarse para reprimir una carcajada. Me puse a llorar. No escribiría nunca más. Nunca, *jamás*.

Un día o dos más tarde mi profesora de inglés me preguntó por qué no había entregado una redacción. Cuando oyó la razón no se mostró comprensiva, sino que me avisó de que fallaría en todo lo que me propusiera hasta que no fuera capaz de aceptar las críticas. Después me dio otra semana para escribir la redacción y añadió otro consejo «Recuerda que los que se burlan de ti son normalmente los que no pueden hacer lo que *tú* haces».

Esta verdad me ha ayudado a sobrevivir, pero es difícil de recordar cuando los comentarios son hirientes. Los escritores tienen que vivir con esta sensibilidad e intentar esconderla. El dolor persistirá, pero debe tratar de alejarlo De otro modo, bloqueará su creatividad en mayor grado que cualquier otra causa.

Una forma de contrarrestar las críticas adversas, si no es capaz de aceptarlas en silencio, es una breve y pertinente respuesta (¡si tiene la oportunidad y puede pensar en algo rápidamente!). Se cuenta una anécdota de una popular escritora de novelas románticas de los años treinta, Ruby M. Ayres, una dama robusta y genial que parecía gustar a todo el mundo. Un día, en un bar de moda de Londres, una mujer desdeñosa le espetó:

—Querida, nunca podría leer un libro de esos que tú escribes.

—Es posible —le respondió—. ¿Pero podrías escribirlos?

Una vez haya sido publicado, una buena forma de aguantar las críticas es mirar su cuenta de *royalties*. Puede levantarle más el ánimo que cualquier elogio, porque no sería como es si el desdén hacia su obra fuera compartido por todos.

Si está decidido a convertirse en un autor publicado, debe procurar desarrollar sus propios métodos de combatir el bloqueo, independientemente de cuál sea su causa. Yo tenía dificultades para volver a emprender el trabajo después de una larga pausa. Ahora no me importa dejar una escena sin acabar cuando sé (pero sólo cuando sé) exactamente hacia dónde va. Como escribo notas con mi procesador de textos, en cualquier momento puedo regresar a la mesa y ponerme a trabajar. Sin interrupciones permanentes, no hay bloqueo.

Otro método, que recomiendo para volver a ponerse en marcha, es retroceder algunas páginas y empezar a corregir. Rescribiendo o reformulando algunos errores puede dar pie a nuevas ideas. Cuando el folio siguiente está en blanco, las palabras empiezan a fluir.

Ambos son remedios simples, pero no olvide que, cuando se quede atascado, el primer paso es descubrir el origen del problema.

11. Sagas, secuelas y escenarios

La continuación de la historia

Todos los escritores de ficción se muestran posesivos con sus personajes. Pero el sentimiento de ser poseído por ellos es todavía más fuerte. A veces esto perdura después de terminar una novela, como si siguieran llamando a la puerta, pidiendo entrar de nuevo. A pesar de ello, me sentí sorprendida cuando la familia Drayton «me poseyó». Al final del primer volumen, *El legado de los Drayton*, tenía ganas de decides adiós y abrir la mente a otros personajes. Y así lo hubiera hecho si los Drayton me lo hubieran permitido. Pero no lo hicieron, y cuando mis editores me sugirieron que escribiera una secuela creí, después de una resistencia inicial, que me apetecía, ni que fuera sólo por sacarme esa familia de alfareros del siglo XVIII de la cabeza.

Una vez hube reconocido la realidad, también reconocí que parte de mi resistencia se debía a la cobardía. Nunca había abordado una secuela y sabía, por otros que sí lo habían hecho, que era un proceso difícil que debía ser evitado con resolución. A mí me supuso un reto, a expensas del cual aprendí que escribir una secuela no es la experiencia terrorífica que temía. Prueba de ello es que las estanterías de las bibliotecas están llenas de sagas familiares, y que numerosos autores han creado historias totalmente nuevas a partir de distintas ramas de una familia. De ese modo me di cuenta de que mi novela debía ser capaz de mantenerse por sí misma. A pesar de que surgiera de lo que había sucedido anteriormente, tenía que ser un libro distinto e independiente que pudiera ser leído sin leer su precedente aunque mantuviera vínculos con él.

Irónicamente, la decisión final de ponerme a ello fue alentada por una secuela de otro autor que, desde mi punto de vista, había emprendido la tarea de un modo completamente equivocado. La leí con una combinación de asombro y no poca irritación. No había comprado el libro 2 esperando encontrar un material que repitiera el del libro 1, sino con la creencia de que me parecería tan nuevo como el primero. Sin embargo, casi el primer cuarto de la secuela era material refrito de su precedente: algunas páginas incluso estaban repetidas palabra por palabra con fragmentos de nuevo material esparcidos aquí y allá. Esta insatisfactoria secuela no empezaba a abordar cuestiones nuevas hasta la página 217.

No estoy negando la necesidad de informar a los nuevos lectores de hechos esenciales del pasado, pero entiendo que esto debería hacerse de un modo completamente nuevo, de forma que resulte aceptable para los que ya leyeron el primer libro.

En la secuela de este apresurado escritor había otros rasgos que traté cuidadosamente de evitar en Drayton 2 (*The Potter's Niece*). No sólo me aseguré de que

no contuviera material ya publicado, ni siquiera fragmentos, sino que los pasajes retrospectivos no debían ser insertados solamente para situar a los nuevos lectores (o para hinchar la novela), que la primera parte del libro 2 no podía ser una sinopsis condensada de lo que había sucedido antes porque las personas que hubieran leído el libro 1 podían recordar buena parte de ello y sentirse defraudadas (como a mí me sucedió) si se lo ofrecía de nuevo, y finalmente, y más importante, que no escribiría una secuela si no era capaz de escribir una novela totalmente nueva.

El legado de los Drayton nunca pretendió ser el primer libro de una serie. Fue escrito como un libro independiente y completo, y eso es lo que era: todos los problemas solucionados, todas las preguntas respondidas, todos los cabos atados. ¿Qué hilos podía coger para tejer una secuela? Ésta es la pregunta que debe hacerse cuando se plantee escribir una secuela. Mi respuesta fue: ninguno.

Eran los personajes, no las situaciones sobre las que había caído el telón, los que exigían volver a la vida. Naturalmente, algunos miembros de la familia habían muerto o, por no resultar útiles para la historia, fueron eliminados, pero podía ver cómo sus venturas y desventuras se proyectaban en el futuro. Estas sombras, por medio de su influencia en los acontecimientos, se convertirían en una parte natural de la secuela y tomarían de nuevo las riendas de la historia. Lo mismo harían los descendientes de los Drayton, algunos de los cuales ya habían nacido.

De modo que tuve que regresar a la familia, cuyos ancestros habían sido desde el siglo XV alfareros itinerantes que buscaban arcilla en cualquier parte y vendían sus cacharros en tenderetes en las carreteras y caminos de Inglaterra. Eso, hasta que un Drayton emprendedor estableció la primera alfarería de la familia en un establo abandonado.

Narrar extensamente esta información en el libro 2, en beneficio de los nuevos lectores, o incluso presentada retrospectivamente, frenaría la acción. Pero filtrada abiertamente por medio de ocasionales referencias al pasado, recordado con nostalgia por los miembros más ancianos de la familia, o hablando sobre la herencia familiar a un joven nieto, añadiría un color e interés necesarios además de convertirse en la semilla de futuros eventos.

De esta forma descubrí la importancia de repasar el material existente con cuidado y decidir qué acontecimientos del primer libro llevan inevitablemente a los nuevos acontecimientos del segundo, uniendo el pasado con el presente.

Buscar un inicio en el pasado

Encontrar un inicio para la secuela no me pareció un gran problema hasta que repasé el final de *El legado de los Drayton*. Había cerrado la novela con el asesinato del tiránico Joseph, cuya muerte su esposa Agatha simulaba lamentar mientras su hermana,

Phoebe, lloraba sinceramente. Phoebe había idealizado a su hermano y lo consideraba el mejor ejemplo de marido errático. Desde el principio había existido rivalidad entre las dos mujeres, y al final del libro 1 Phoebe había triunfado ante su cuñada al ser la primera en quedar embarazada. Además, se regocijaba en secreto porque Agatha, ya viuda, no podría hacerlo. Ello significaba que el hijo de Phoebe heredaría las vastas propiedades, sobre las que ella podría reinar hasta que el niño fuera mayor de edad.

Era obvio que la secuela debía empezar de un modo inesperado que se me ocurrió en respuesta a la siempre útil pregunta *¿qué pasaría si...*? ¿Qué pasaría si Ágata hubiera descubierto, poco después de la muerte de su marido, que también ella estaba embarazada, y qué pasaría si hubiera dado a luz a un niño, el heredero directo masculino que descartaba al bebé de Phoebe, una niña? Tal opción abría muchas posibilidades, como la de Phoebe planeando un matrimonio entre los dos, pues la boda entre los primos hermanos no iba contra la ley de la Iglesia anglicana.

¿Pero en qué momento debía levantar el telón? Si lo hacía en el nacimiento del niño, la historia podría escorarse hacia su anodina niñez. Era necesario empezar más adelante, así que situé el principio en la celebración de su mayoría de edad, en la cual demostraba con su actitud que era igual que su padre, y daba pie a los familiares más ancianos a recordar breves escenas del pasado. Éstas debían estimular el interés de los nuevos lectores y servir como puentes, uniendo el pasado y el presente, para satisfacer a los que conocían el libro anterior.

En resumen, debía tener en cuenta a los que habían leído el primer libro y a los que no. Ambos tenían que ser satisfechos, y pronto me di cuenta de que hacerlo simultáneamente iba a ser la parte más complicada. También me di cuenta de que cuando se escribe una secuela o una trilogía (pues en eso se convirtió la historia de la familia Drayton), el autor tiene que mirar constantemente hacia el futuro y, a la vez, tener siempre en mente el pasado. Los tentáculos del pasado sólo deben ser utilizados para hacer avanzar la secuela o arrojar luz sobre una situación determinada.

La conversación es una forma útil de presentar hechos esenciales del pasado —un personaje contándole a otro, dos o tres personajes intercambiando recuerdos, incluso mediante el deseo de una persona de esclarecer o expiar malentendidos del pasado— pero siempre y sólo si estos recuerdos o aclaraciones son imprescindibles para que la nueva historia avance. y siempre brevemente. La brevedad no sólo puede conseguir un impacto mayor, sino que evita interrupciones. Una secuela debe avanzar al mismo ritmo que su predecesor, con la misma independencia de estructura y argumento.

Si tiene estos conceptos en mente, descubrirá que, una vez se haya adentrado en la secuela, avanzará con el mismo tempo y la misma cantidad de esfuerzo que exigen todas las novelas, y que por lo tanto no es ni más fácil ni más difícil de escribir. Y si pone el corazón en ello, será tan vívida para sus lectores como el primer libro y, al final, desearán que haya otro más, y cuando usted se dé cuenta de ello, se enfrentará a la cuestión crucial de actualizar el ambiente.

Nada en la vida permanece estático, lo cual significa que los ambientes, al igual que las personas que coloque en ellos, cambian de período a período. Entre la acción de los libros 1 y 2 de mi saga había un salto de veinte años; entre los libros 2 y 3, de quince más. En estos lapsos temporales, no sólo cambian las modas, sino también los métodos industriales y, en cierta medida (pero no tanto como en la historia moderna), los estilos de vida y las actitudes, que siempre tienen influencia en las situaciones, desarrollos y personajes. Inevitablemente, ello conlleva una mayor investigación.

Conseguir la ambientación adecuada

Existe la creencia habitual, entre los escritores noveles, de que la ambientación es sencillamente la ubicación geográfica de una historia, pero en realidad es mucho más que eso. No es sólo el lugar en el que los personajes viven y trabajan, sino la forma en que viven y el trabajo que hacen; es su nivel cultural y la clase social a la que pertenecen; sus costumbres, hábitos, tradiciones, idioma, alimentos, vestidos, creencias y actitudes. Puede ser un ambiente urbano o rural, moral o inmoral, étnico o no, industrial u ocioso, rico o pobre. Por encima de todo, la ambientación se compone de detalles esenciales que dan autenticidad a la historia, cualquiera que sea su momento y ubicación.

Las sugerencias que doy para conseguir la ambientación adecuada son resultado de la experiencia de muchos años. No se sienta desalentado si en ocasiones las presento como avisos. «Cómo no» puede ser a veces más constructivo que «Cómo sí», «no» más efectivo que «sí».

No haga trampas con los detalles de la ambientación. No crea que los lectores no tendrán conocimientos suficientes para pillarle, o que si elige un tema infrecuente y trata de «velarlo con una montaña de tecnicismos», unas cuantas invenciones pasarán desapercibidas. El hecho de que su tema sea infrecuente no garantiza que entre la masa de lectores no haya uno, y posiblemente más, que lo conozcan perfectamente y adviertan al menos un error. Y un solo error sería un mal menor.

Ningún autor puede permitirse perder credibilidad. Si su protagonista cría huskies en Alaska o faisanes en Kiang-si, no crea que tendrá suficiente con imaginar los hábitos alimentarios de los animales o cualquier otro detalle acerca de su anatomía, porque seguro que alguien, en algún lugar, lo sabrá y disfrutará haciéndoselo saber.

La mejor manera de evitar errores es, por descontado, escribir sólo sobre cosas que conozca, pero a veces esto puede ser restrictivo y, si goza de una imaginación fértil y curiosa, puede ser que le lleve a terrenos que necesitan ser explorados. Aquí es donde entra en juego la investigación.

Investigación

Cuando empecé a escribir este libro me prometí que no citaría el trillado tópico del iceberg —del que sólo se ve un extremo, porque por debajo del agua permanece una masa invisible sin la que se hundiría—, pero ahora que necesito un ejemplo para explicar la cantidad de investigación necesaria para dar autenticidad a la ambientación, no se me ocurre ninguno mejor. Es posible, y lo más probable, que sólo sea necesaria una pequeña parte de su material investigado para dar convicción a su historia, pero esta pequeña cantidad debe estar apoyada por una gran cantidad de conocimientos. Cuando un escritor escribe con autoridad, se nota. Y si introduce solamente retazos de información esparcidos al azar, también se nota. Y en ese momento la credibilidad desaparece.

Podría ser que hubiera decidido ubicar su historia en Singapur o algún otro lugar distante. Le ayudaría muchísimo tener la oportunidad de pasar algún tiempo allí, pero si esto es imposible lo mejor es lo siguiente: lea sobre aquel lugar, busque en folletos turísticos, alquile películas de vídeo y sueñe su retrato imaginario. Lo que después escriba acabará pareciendo un libro de viajes. Pero eso *no* es lo que usted desea, y se promete que nunca más escribirá sobre lugares que no conoce. ¿Es ésta la decisión adecuada? No.

Muchos libros de éxito han sido ubicados en países desconocidos físicamente por sus autores, pero la investigación que éstos han llevado a cabo ha sido extensa e intensiva. Ha ido mucho más allá de los folletos turísticos. Se ha centrado en la historia del país, ha estudiado la forma de vida de sus habitantes, su cultura, arquitectura, sistema de educación, religión, tradiciones y todos los aspectos posibles. Todo esto, y más, ha desembocado en una inmensa masa de material que da fuerza y autenticidad al tema esencial de la historia, y lo eleva por encima de la superficialidad.

Si, como quiera que sea, su historia está ubicada en un ambiente industrial o artesanal o algo parecido, necesitará conocer en menor grado los factores sociales que no le afecten. El escenario de una universidad, una fábrica, una escuela, unos grandes almacenes o cualquier establecimiento similar puede ofrecer espacio suficiente a todo lo que tiene lugar si se centra en la competitividad del personal, las intrigas y negocios, las relaciones personales secretas y no tan secretas, las animadversiones y las emociones subterráneas. Puede interrelacionar la historia de una docena o más personajes en cualquier ambiente cerrado (lea, por ejemplo, *Hotel* o *Aeropuerto* de Arthur Hailey), pero la necesidad de precisión es elevada y debe tener en cuenta todos los detalles.

En este sentido, la investigación profunda ha dado pie a numerosos libros de éxito, pero tranquilícese, porque no debe agotarse en el proceso. No debe desarrollar toda su investigación de una vez a menos que crea que sería mejor hacerlo de este modo. Algunos autores lo hacen así, pero otros muchos investigan como parte del trabajo preliminar, imprescindible para empezar, siguen mientras escriben y se detienen cuando llegan a un punto en el que necesitan reforzarlo con información adicional o que presenta problemas específicos. Esta experiencia se parece mucho a cuando se llega a un

embotellamiento de tráfico, ante el que es necesario detenerse hasta que la carretera queda despejada. Con la salvedad de que es usted quien debe despejarla.

Estas interrupciones ejercen con frecuencia de estímulos que le obligan a levantarse de la silla para dedicarse a divertidas sesiones en su biblioteca local, o a incursiones en librerías, incluyendo las de segunda mano, en las que muchas veces se encuentran tesoros. Deseará y *necesitará* llenar algunas estanterías de su casa con obras de referencia, no sólo para ahorrar tiempo, sino por la mera satisfacción de tener libros esenciales (entre los que se deben contar aquellos que le gusta manejar) al alcance de la mano.

También debe concertar entrevistas con expertos. Un escritor de *best-sellers* americano recurre a este método para casi toda su investigación, y se entrevista con gente de elevados conocimientos y de todas los estratos hasta tener los blocs de notas repletos de información para todos los aspectos de la obra. Y pide más si le resulta necesario. Casi nunca, o nunca, se le deniegan las entrevistas.

Descubrirá que a la gente le encanta hablar de los ámbitos en los que trabaja, y especialmente acerca de su participación en ellos. Pero debería consultar a más de una persona porque en algunas cuestiones los expertos pueden tener posturas distintas. Será usted quien deberá valorar sus opiniones y decidir cuál acepta. En los puntos de desacuerdo, intente conseguir una confirmación escrita de sus afirmaciones para poder citarlas en caso de ser puesto en cuestión. Sería adecuado pedir permiso a los expertos antes de hacerlo. Si prefieren no ser citados, tiene un motivo para dudar de su fiabilidad. Si se muestran dispuestos sin dudarlo, se encuentra en terreno seguro, pero siga intentando tener una prueba escrita.

¿Qué otras fuentes puede consultar, aparte de las grandes bibliotecas? Hemerotecas públicas, museos, archivos de historia local y eclesiásticos, recuerdos privados si puede tener acceso a ellos, y muchas otras, todas las cuales, en el caso de la lengua inglesa, están citadas en el libro de Ann Hoffmann *Research for Writers*. Este valioso trabajo es el primero que compran los aspirantes a escritor británicos para su biblioteca personal, porque no sólo cita un sinnúmero de fuentes de investigación, sino que también ofrece consejos expertos sobre métodos de investigación y algunos de los peligros que los escritores inexpertos deben evitar correr.

Utilizar la investigación correctamente

Cuando haya reunido el material necesario para la ambientación, no lo incluya en la historia en cantidades descomunales. Extiéndalo discretamente para que la ambientación se construya imperceptible y naturalmente. Recuerde siempre que no puede estafar a los lectores. Si un autor introduce material de un modo gratuito, los lectores sacarán sus propias conclusiones de ello: creerán que está tratando de impresionarles con sus

conocimientos o, en el caso de una ambientación exótica, que insinúa estar acostumbrado a hacer viajes de lujo. Estas ideas, por supuesto, están muy lejos de la verdad, ¿pero cómo van a saber que el autor no puede soportar la idea de desperdiciar tanta investigación?

Pero la economía debe ser siempre la nota dominante. Una excesiva elaboración puede lastrar la historia, así que no ponga demasiada pintura en el cuadro. Hace poco leí una novela ubicada en Birmania, repleta de nombres y direcciones birmanos, cargada con demasiada historia birmana y repleta de nombres y títulos birmanos incomprensibles. Al final del libro aparecía un glosario para facilitar la interpretación, pero la consulta constante implicaba interrupciones de la concentración, de modo que al final dejé de tomarme la molestia. Era la primera novela del autor, así que le di el beneficio de la duda, pero no al editor, que debería haber tomado medidas.

Integrar las características del ambiente con la acción y la historia hubiera sido cien veces más realista. Introduzca párrafos de esta naturaleza en el desarrollo de la trama y los lectores no sólo se dejarán arrastrar por el argumento, sino que se verán absorbidos por el ambiente.

«¿Pero qué pasa con toda la investigación desechada?», preguntará. «¿Qué pasa con todo el valioso material que no utilice? ¿Qué hago, lo tiro a la papelera?» No. Guárdelo. Ya cuenta con un material precioso para libros futuros, y el mero hecho de disponer de él le inspirará la escritura de otro. Durante años, he acumulado información sobre las mujeres victorianas desde el momento en que la querida Mama puso a sus hijas en el mercado matrimonial hasta el momento en que se convirtieron en esposas y madres. Todos los aspectos de la vida de la mujer —social, matrimonial, sexual, de la educación de los niños, doméstico, de la moda, del transporte, de la etiqueta—, cualquiera que sea su posición social, desde la humilde esposa del cochero de las caballerizas hasta la anfitriona de clase alta; desde la costurera de la fábrica hasta el ama de casa de alto rango, desde las «mujeres descarriadas» hasta las cortesanas de la alta sociedad, desde la cocinera hasta el ama de llaves, desde la señorita rural que jamás puso un pie en Londres hasta la que celebra su puesta de largo en Buckingham Palace. Recopilé tanta información que ni siquiera después de cuatro novelas victorianas hubiera utilizado la mitad de ella. Finalmente la reuní y la convertí en un exhaustivo libro de referencia, *The Model Wife, Nineteenth Century Style*. Nunca me deshago del material investigado. Nunca se sabe qué se puede hacer con él.

La novela de época y la novela histórica

No es la intención de este libro concentrarse en la escritura de un género determinado. En realidad, eso es imposible, porque el término «literatura popular» cubre un espectro muy amplio. Pero mientras sigamos con el tema de la investigación, parece lógico tratar un género que puede exigir más información que cualquier otro, con la

posible excepción de los *best-sellers* modernos que se concentran en las complejidades de una ambientación profundamente tecnológica. El género al que ahora me refiero es el histórico y su cercano rival, la novela de época.

Algunas personas sostienen que son una misma cosa, pero yo opino que no. Es posible que la línea que las divide sea delgada, pero existe, y definirla puede ser de gran ayuda.

La ambientación de una genuina novela histórica se basa en acontecimientos históricos probados y, en particular, en personas asociadas a ellos. Personas que vivieron y cuyos nombres han pasado a la posteridad, como la primera reina Isabel, María reina de los escoceses, Enrique VIII y sus seis esposas, y otros nombres que han sobrevivido a lo largo de los siglos a causa de su nacimiento, sus logros, sus escándalos, o porque aparecieron en el lugar adecuado cuando sucedió algún acontecimiento memorable en el que se vieron implicados.

Por contra, el argumento y la caracterización de las novelas de época se basan casi por completo en la imaginación del autor. Con ello no quiero decir que la ambientación pueda ser poco precisa. Ni mucho menos. Una novela de época debe implicar tanta investigación como una histórica. La autenticidad de las modas, la comida, la vivienda, el transporte, la vida doméstica, el habla, la educación (o la falta de ella), la etiqueta, los modos, la moral, las clases sociales, más el ambiente político de la época deben ser investigados y presentados con precisión en ambos tipos de ficción.

Tomemos, por ejemplo, la novela de época. Aunque la política o los políticos ilustres del pasado no tengan un papel activo o influyente en ella, referencias circunstanciales al primer ministro, o a una batalla específica que tenga lugar en el extranjero, como las guerras de independencia de América o Crimea, añaden autoridad y color a la ambientación y ayudan a concretar el período exacto. Pero ésta puede ser toda su utilidad si el autor así lo desea. Buenos ejemplos de verdaderas novelas de época son los romances de la época de la Regencia y georgiana de Georgette Heyer, en contraposición a sus novelas históricas, como *The Infamous Army, Royal Escape* y *The Conqueror*. Esta autora es especialmente recordada por sus imaginativas y vívidas obras de época, que le merecieron todo tipo de alabanzas.

Por decido claramente: ella estimaba la Regencia y la época georgiana más que cualquier otro período, tenía el oído tan acostumbrado a las formas de habla de la época que creó locuciones y expresiones jergales que parecían tan reales como las auténticas. Sus lectores aceptaron esos coloquialismos imaginarios como ejemplos del habla de la Regencia y el período georgiano. Muchos son inencontrables en las fuentes idiomáticas habituales, pero no es difícil imaginar que si los hombretones de la Regencia y las damas georgianas los hubieran oído, los habrían adoptado alegremente.

Lo importante es que capturó la esencia de la época y la ligereza de sus intercambios verbales, y que mantuvo su talento hasta que, con *My Lord John*, se introdujo en la historia medieval. Investigó con diligencia, pero se equivocó al utilizar diálogos salpicados de una jerga inequívocamente moderna y dudosas frases medievales

en las que se cebaron los críticos más avispados. En contraste, las novelas verdaderamente históricas, como por ejemplo las de Margaret Irwin, conllevan algo más que una investigación de los acontecimientos militares y políticos del momento. El habla dialectal e idiomática deben ser estudiadas con la misma profundidad y presentadas con precisión.

Pero por lo que respecta a las novelas de época, Georgette Heyer nunca se equivocó en la ambientación. Cuando explicaba que una diligencia partía de The George en Southwark a unos determinados intervalos y a unas horas en concreto, cualquier cazador de brujas con ganas de cogerla en falso habría fracasado. Los horarios de las diligencias demuestran que llevaba razón en todos los casos.

Es lógico que esté obsesionado con un personaje del pasado recordado por la historia. La tentación de utilizarlo como figura principal será irresistible, y como querrá conseguir un retrato acurado de él, investigará en profundidad sus detalles biográficos porque alguien, en alguna parte, podría ponerle en un brete si no lo hace. Además, deseará que su retrato sea tan realista como sea posible. Para la novela de época, por el contrario, como usted crea la mayor parte de los personajes, debe crear también sus personalidades. Ello da al escritor de novelas de época una gran ventaja sobre el escritor de novelas históricas.

La genuina novela histórica exige fidelidad a los hechos documentados. Éstos mandan, mientras que en la novela de época obedecen. Pero al mismo tiempo no son completamente restrictivos. Puede tomar una parte de la historia documentada y presentarla del modo convencional o con críticas y provocación. Puede poner algunas cuestiones en duda e incluso tomarse ciertas libertades si funcionan en el seno de los hechos históricos.

Con ello no quiero decir que el período escogido no pueda, hasta cierto punto, poner trabas al autor de novelas de época, dificultad e incluso imposibilitarle cambiar a otra época. En ese caso, es inútil intentar pasar la historia a cualquier otro período de la historia. Si requiere una ambientación que solamente se da en un momento determinado, la ubicación y los personajes deben surgir de él naturalmente. Más allá de esto, la historia es suya por completo.

Un ejemplo clásico de novela de época es *El molino junto al Floss*, una historia plenamente imaginativa que trata de personas ordinarias del momento, pero que podría haber funcionado igualmente en cualquier período anterior.

Por contra, un ejemplo clásico de novela histórica que depende por completo de acontecimientos históricos comprobados es *Historia de dos ciudades*.

Utilizar ambientaciones exóticas

Para un cierto tipo de ficción romántica ligera, una ambientación geográfica glamorosa puede tener ciertas ventajas con respecto a una ordinaria, pero esto es más que dudoso en otros géneros. Hoy en día, las escenas ordinarias parecen estar, en muchos sentidos, plenamente asentadas.

Pero si realmente quiere utilizar una ambientación exótica, no se sienta desalentado por los que le advierten de que cierta ubicación determinada ha sido «utilizada hasta agotarse». Es cierto que *Raj Quartet* o *Pabellones lejanos* precedieron a un sinnúmero de novelas ubicadas en la India, pero su ambientación no había sido «utilizada hasta agotarse».

Esto sucedió solamente con las malas imitaciones. Del mismo modo, Hong Kong ha inspirado innumerables novelas, de forma que esta pesimista advertencia debería haber desalentado a James Clavell de escribir *Casa noble*. El éxito de esta novela debería demostrar que si usted está convencido de una ambientación determinada y desea utilizarla apasionadamente, puede hacerlo. Pero investigue a conciencia antes. Si no puede visitar el lugar (y aunque pueda hacerlo), lea todo lo que le caiga en las manos.

En primer lugar debe estudiar la historia del lugar, leer cuantos libros exhaustivos y verídicos encuentre, de principio a fin. Éstos le resultarán más útiles que los más breves o esquemáticos. Cuando empiece a escribir, téngalos a mano. Ello le evitará cometer errores con las fechas, momentos y otros datos históricos que pudiera utilizar. Lea también memorias y biografías de personas que dejaron su huella en el lugar o contribuyeron a su historia. Es posible que utilice este material poco o nada en su historia, pero gracias a sus conocimientos tendrá una mejor «percepción» del lugar y sentirá una identificación que aumentará a medida que acumule más detalles necesarios para que su ambientación cobre vida.

Los estudios sociológicos son de un valor incalculable y, por lo que respecta a otros hechos esenciales, los folletos turísticos y los libros de viajes pueden ofrecer información útil sobre la comida, las tiendas, las costumbres, las tradiciones, las ceremonias y festivales religiosos, las formas sociales y en la mesa, la población inmigrante o refugiada, la moneda, los deportes, las rutas de los trenes, las de los autobuses, las tasas de los taxis, los mercados y las especialidades agrícolas y frutícolas de la región. Ningún hecho es demasiado pequeño o poco relevante.

Hará bien en hacerse con un gran mapa actualizado de la zona si es que está escribiendo sobre el tiempo presente (o si por una razón u otra el período sobre el que escribe es cercano en el tiempo). También necesitará los últimos mapas de carreteras y callejeros y copias de las leyes de circulación del momento. Los folletos turísticos le darán los nombres y direcciones de los restaurantes y tiendas más populares. Las agencias de prensa de los consulados o legaciones pueden también ser muy útiles.

También debería tener un cierto conocimiento del idioma del país que le permita utilizar correctamente algunas frases cuando sea necesario. También, cuando haya escrito los diálogos, sería bueno contar con una corrección autorizada. Los consulados y

centros comerciales establecidos en este país son conocidos por su capacidad para ofrecer contactos, y siempre vale la pena acercarse a las escuelas de idiomas.

Las novelas ubicadas en lugares en los que el autor no ha estado nunca son más numerosas de lo que los lectores sospechan. Pero ésta es la forma más difícil de escribirlas. Aunque en ninguna parte de este libro he dicho que escribir sea fácil.

Cuánta información resultado de sus investigaciones debe llegar a su obra es algo que descubrirá instintivamente a medida que escriba. Si, cuando lea la historia terminada, cree que hay demasiada, sea valiente. Recórtela y guárdela para otro libro. No se arrepentirá.

Resaltar una escena

La ambientación geográfica, y especialmente las ubicaciones específicas, pueden ser empleadas para poner énfasis en una escena en concreto. Si retrata un lugar conocido, su lector lo reconocerá vívidamente y la escena tendrá un mayor impacto. Si, por ejemplo, ha elegido Londres como escenario, y tiene una situación dramática —pongamos un enfrentamiento trascendental entre dos personajes—, puede hacerla más efectiva si la ubica en algún lugar famoso, como el Puente de Westminster con las Casas del Parlamento al fondo, mientras el Big Ben da la hora y una multitud que regresa a su hogar avanza ciegamente y se observan miradas azarosas de curiosidad o regocijo. El cuadro será visualmente más potente, tanto si el lector conoce Londres como si no, porque estos escenarios son reconocidos en todo el mundo.

Para comparar, ubique la escena en una habitación vulgar de una casa vulgar de una calle vulgar... Verá cuán vívida es la primera. En estos momentos, la ambientación es su aliado. Sáquele el máximo partido.

Un último consejo

Antes de abandonar el tema de la investigación, permítame darle una nota de aviso. La fascinación de la tarea puede llegar a ser adictiva. La percepción de un descubrimiento, y la excitación de aprender algo hasta entonces desconocido, es hipnotizante, y le atrapará hasta el punto de olvidar lo que inicialmente buscaba y adentrarse en terrenos inesperados. Hay escritores, y debo reconocer que yo soy uno de ellos, que disfrutan tanto con la investigación que son fácilmente extraviados. No se deje vencer por la tentación. Sea resoluto. Recuerde cuál es el trabajo que tiene en marcha y empréndalo.

12. Llegar a la imprenta

Preparar el manuscrito

Ahora el problema principal es poner su obra en el mercado. La cuestión de la presentación del manuscrito puede parecer irrelevante para los principiantes, pero es la primera impresión que el editor tiene de usted, y las primeras impresiones son importantes. Un manuscrito descuidado, poco claro, lleno de faltas de ortografía, con una gramática y una puntuación malas, es suficiente para disuadir a un editor cargado de trabajo de leerlo. Lo peor de todo son los textos escritos a mano.

A pesar de que la palabra «manuscrito» significa literalmente «algo escrito a mano», la palabra suele ser utilizada ahora para referirse al texto escrito en ordenador. Así es como trabajan los profesionales, de modo que nunca mande un texto escrito a mano. Ningún editor lo aceptará como versión definitiva. Si los escritores noveles pudieran ver algunos manuscritos que se suman al «montón» —el término por el que suele conocerse al material enviado sin petición previa es poco cortés pero no del todo gratuito— entenderían por qué. La mayor parte de los manuscritos escritos a mano son difíciles de leer, muchos son casi ilegibles y, cuando están muy manoseados, indican tácitamente un rechazo reiterado.

Aunque sean claros y razonablemente presentables, ¿podría culpabilizar a los lectores de las editoriales por optar por los manuscritos que pueden ser leídos más rápidamente y, por lo tanto, pueden acelerar una decisión?

Hoy en día, la competición es salvaje, así que vale la pena que el manuscrito que mande tenga un aspecto tan profesional como sea posible. Si no tiene un ordenador, compre uno, porque ofrece muchas ventajas. Como la oferta y la demanda han bajado los precios, hay muchas ofertas asequibles. Tenga en cuenta que trabajar por cuenta propia le permite hacerse con material de oficina libre de impuestos y comprar a precios de profesional si utiliza un servicio especializado.

Presentación y disposición

Presente su novela escrita a doble espacio en papel A4 de buena calidad, nunca demasiado delgado o demasiado grueso, y escrito sólo por una cara. Si no está muy seguro, vaya a una buena papelería y pida ejemplos de papel para manuscritos. Éste

puede oscilar entre los 60 y 80 gramos de peso. 60 es demasiado poco, 70 es aceptable, pero 75 u 80 es lo mejor. Yo utilicé siempre 75 hasta que encontré uno de 80 satisfactorio, que parece de 75 a la vista y el tacto pero es un poco más fuerte, muy blanco y a buen precio. Comprando una docena de resmas o más de una vez (500 hojas por resma), resulta muy económico.

Los viejos tamaños folio y holandesa han sido eclipsados por el A4. He oído decir que la holandesa todavía se utiliza para el envío de manuscritos en América, pero nunca lo he visto con mis propios ojos.

Si trabaja con impresora, utilice un cartucho que no deje borrones. Se puede mantener una impresión clara limpiando el aparato.

Todas las páginas deben estar numeradas correlativamente. Con un procesador de textos, esto puede realizarse automáticamente y colocar el número en el encabezamiento o el pie. También es una buena idea incluir el título de la obra y el nombre del autor en la misma línea. Si una página se perdiera accidentalmente (algo fácil cuando se lee un largo manuscrito en una atestada mesa de edición), identificarla y colocarla en su lugar será más fácil y conllevará una menor pérdida de tiempo. Incluir el nombre del autor también es útil:

Nora Ralldan *Escribir para vender* — pág. 23

La línea puede estar centrada o escorada hacia la izquierda o la derecha de la página, como en este caso.

El equipo necesario

Conozco a muchos autores bien establecidos que consideran sus «viejos cacharros» como viejos amigos y rechazan cualquier sofisticación. Pero la velocidad con la que se han mejorado los ordenadores, ya la que siguen mejorando, los ha convertido en prácticamente imprescindibles y, sin duda, el equipo más popular entre los escritores.

Otra cosa a su favor es que la mayor parte de los editores de libros piden ahora a sus autores que manden sus libros en disquete. Ello ahorra al autor el tiempo de impresión y los costes de envío, a pesar de que debe ser meticuloso y guardar siempre copias de seguridad. Hoy en día son tan importantes como en el pasado el papel carbón.

Otra máquina en la que vale la pena invertir es una buena fotocopiadora. Algunos escritores la consideran innecesaria, pero sus usos son variados y, como cualquier aparato que ahorre tiempo, se trata de un regalo de los dioses para la vida de un escritor

muy ocupado. Como sucede con los procesadores de textos, se pueden encontrar fotocopiadoras de tamaño y precio razonables, pero evite los pequeños modelos «de sobremesa» si quiere que le dure y le rinda adecuadamente. Si no cuenta con mucho dinero, vale la pena buscar algún proveedor de modelos de segunda mano. Cuéntele exactamente lo que necesita por lo que respecta al peso y el tamaño, pídale que busque una mientras usted busca por su lado. Es posible que la competencia le ponga a trabajar inmediatamente.

Como la oferta y la demanda han bajado los precios en prácticamente todas las gamas de equipos informáticos de oficina, se pueden hacer compras a precios razonables. También resulta útil saber que trabajar por libre (si se convierte en un autor profesional) le permite ciertas ventajas fiscales. Puede conocer los detalles en la oficina de recaudación de impuestos local.

¿Pero por qué molestarse con una fotocopiadora si tiene disquetes y sólo necesita hacer impresiones de vez en cuando? Es una cuestión de gustos. A mí, personalmente, me gusta más leer páginas impresas que arriba y abajo por el procesador de textos, en una pantalla a la que ya he estado mirando mucho tiempo, a veces muy cansada. Otra ventaja es que una fotocopiadora puede reproducir perfectamente manuscritos si le piden otra copia, así como documentos mercantiles y papeles de todo tipo necesarios en su trabajo sin perder un tiempo valioso visitando su centro de copistería más cercano.

¿Por qué es la buena presentación tan importante?

Porque un manuscrito claro y limpio ahorra mucho tiempo en su preparación para la publicación. No sólo lo apreciará el editor, sino todos los que participen en el proceso.

El editor es la persona que «convierte el texto en un libro». Muchas mujeres ocupan este cargo de gran responsabilidad, que conlleva mucho más trabajo de lo que creen los no iniciados. Comprobar la gramática y la puntuación es la menor de sus ocupaciones. Deben también verificar los hechos del autor, deben eliminar las inconsistencias y reiteraciones, deben sugerir otras posibilidades para frases mal construidas o ambiguas. Deben purgar las imprecisiones y cuestiones dudosas, y deben sugerir la reformulación de ciertos pasajes si dichas transiciones mejoran el libro, aceleran la acción o eliminan fragmentos morosos.

Cuando le devuelvan el manuscrito para su aprobación antes de entrar en la imprenta (busque siempre un buen editor, porque el libro es su creación y tiene derechos de autor sobre él), es posible que dé un respingo ante lo que le parece una carnicería, pero después de estudiarlo atentamente, comprenderá que hay una razón que lo explica todo. Todo escritor debería sentirse agradecido por tener un buen editor. Si tiene la mala suerte de tener uno malo, lo único que puede hacer es rezar para que sus días en la editorial estén contados.

Ahora ya sabe por qué todo el mundo aprecia un buen manuscrito, y por qué es necesaria su cooperación.

Disposición de la página

Es importante fijar unos márgenes de 3,5 centímetros aproximadamente a cada lado, así como en los extremos superior e inferior, porque facilitan la lectura del manuscrito y permiten al editor introducir instrucciones para el impresor. Fije un número de líneas por página, siempre a doble espacio, incluyendo una para el número de página en el encabezamiento o el pie. Con el procesador de textos, introduzca estas instrucciones en «configurar la página» y el proceso se realizará automáticamente.

Numeración de las páginas

Una de las ventajas de los procesadores de textos es que la numeración se realiza automáticamente. Nunca se descuentan ni se saltan una página. Sin embargo, algunos modelos no numeran la primera página de cada capítulo porque estas páginas no van numeradas en los libros publicados, así que saltan a la página siguiente y reanudan correctamente la numeración desde allí. Si no le gusta esta práctica, compruebe que el procesador de textos que piensa utilizar no la incluye.

La página de títulos

Incluya siempre una página de títulos (o «portada»). Imprima su nombre y dirección en el ángulo superior derecho, o, en caso de tener agente, sus señas. Centre el título de la obra más abajo con el nombre del autor, también centrado, unos pocos espacios por debajo. Cerca del pie de la página explicite los derechos que está ofreciendo.

La venta de los derechos permite a la revista o periódico imprimir una sola vez la obra, sea un cuento o la serialización de una novela anterior a su publicación, después de lo cual los derechos de publicación por entregas, incluidos los extranjeros, seguirán siendo del autor. Sin embargo, los editores de libros pueden estipular en su contrato que su empresa recibirá un porcentaje de los ingresos posteriores a su publicación, como las ediciones para bibliotecas o masivas, o las ventas de las traducciones.

Algunas cláusulas de los contratos de los editores de libros suelen ser negociables, así que si se siente fuerte en algunos puntos, no tema discutir el tema. Los editores, a fin de cuentas, no son ogros.

Los derechos de publicación son muchos y complejos. Si no tiene un agente que le represente y es miembro de la Sociedad de Autores, puede pedir consejo sobre todos los contratos que le propongan.

La cuestión de la extensión

Es útil, aunque no esencial, indicar en la página de títulos la extensión aproximada, o el número de palabras, del libro. Si la obra es de encargo, ya habrá acordado una extensión aproximada, que deberá ser confirmada en el contrato, en ocasiones con fórmulas como «entre 70.000 y 80.000 palabras» o «no más de 100.000 palabras». Cuando llegue a la envidiable condición de escritor establecido, en ocasiones no le estipularán la extensión. En ese punto de su carrera usted y el editor habrán acordado tácitamente que el libro tiene que ser tan largo o corto como la historia lo exija, pero si desea calcular la longitud sin la ayuda del «Contar palabras» de su ordenador, el mejor método es el propuesto por la editorial Robert Rale Limited. Lo cito con su consentimiento:

> El objetivo de calcular el número de palabras de un manuscrito es determinar el número de páginas impresas que ocupará. Contar las palabras una por una no resulta de utilidad porque no nos dice nada acerca del número de líneas cortas resultantes de los puntos aparte o los diálogos (especialmente importantes en ficción).
>
> En consecuencia, el cálculo se basa en la asunción de que todas las páginas impresas carecen de principios o finales de párrafos y que la zona hábil está completamente llena de palabras.
>
> Para calcular el número de palabras de este modo, proceda así:
>
> 1. Asegúrese de que el tipo de letra es siempre el mismo por lo que respecta al tamaño, longitud de la línea, etc. En caso contrario, el procedimiento que sigue debe ser realizado por separado en cada estilo de escritura y después deben sumarse los resultados.
>
> 2. Cuente 50 líneas completas y calcule el número medio de palabras. Por ejemplo: 50 líneas con 560 palabras dan una media de 11,2 palabras.
>
> 3. Encuentre la media de líneas en 10 páginas características. Por ejemplo: 245 líneas en 10 páginas dan una media de 24,5 líneas.

4. Multiplique las medias 2 y 3 para conseguir la media por página. Por ejemplo: 11,2 x 24,5 = 274.

5. Asegúrese de que la numeración de las páginas es consecutiva y multiplique la media de palabras por página por el número de páginas (cuente las páginas cortas a causa de los principios o finales de capítulos como páginas completas).

6. Indique la existencia, pero no cuente, de un prólogo, prefacio, introducción, bibliografía, apéndices, índice, mapas u otros textos.

Finalmente, repita su nombre y dirección en el extremo inferior derecho de la última página del manuscrito.

El envío del manuscrito

Puede utilizar clips para los cuentos, pero no para unir las páginas de cada capítulo de un libro. Pueden engancharse con otros papeles, y son molestos. Los imperdibles pueden ser todavía peores, como puede testificarlo una mancha roja sobre la página. Las grapas son igualmente impopulares, porque deben quitarse a mano (normalmente con la uña).

Si mete el paquete en un sobre o algo similar, asegure las hojas sueltas con gomas elásticas. Puede proteger el manuscrito con un cartón encima y otro debajo.

Los manuscritos encuadernados pueden ser engorrosos y, en cualquier caso, tendrán que ser desencuadernarlos para entregados al impresor. Si quiere encuadernar las páginas, utilice el sistema de espirales, del que se pueden sacar las páginas fácilmente.

El mejor y más aceptado método es mandar las páginas sueltas en una caja. Mi experiencia editorial así me lo demuestra. También es la mejor forma de leerlas. Colocando la caja abierta sobre mi mesa, con la tapa boca arriba a un lado, podía ir colocando en ella todas las páginas leídas boca abajo hasta que, al llegar al final, podía darle la vuelta y volver a estar al principio. Ésta es una forma infalible de mantener el orden de la paginación de un manuscrito mientras se lee.

El mayor servicio que el procesador de textos ha prestado al autor y el editor es acabar con la necesidad del papel carbón. Si ha tenido la ocasión de tener entre manos uno de esos manuscritos tiznados y borrosos (especialmente los que habían realizado un largo camino antes de llegar a sus manos) comprenderá la incomodidad que provocaba en una vista forzada y las terribles manchas negruzcas que dejaba en los dedos. Gracias a Dios, hemos superado esos métodos «primitivos», porque incluso las bibliotecas

públicas y las buenas papelerías ofrecen acceso a una fotocopiadora con un precio por página realista. En las copisterías, los precios pueden variar.

Lo normal es mandar la copia original al editor y quedarse con una fotocopia (a menos que el editor indique lo contrario). Siempre resulta útil conservar dos copias por si, una vez aceptado el texto, se le pide que mande un duplicado. También podrían pedirle que mandara uno para el diseñador de la portada, y algunos editores incluso estipulan la entrega de dos manuscritos como cláusula contractual.

Si entrega disquetes en lugar de manuscritos, asegúrese de que son definitivos y que sus copias de seguridad son idénticas. La moraleja de todo esto es: escatimar en la presentación es una mala política. Busque un modelo aceptable y manténgalo.

G P: dos iniciales a recordar

Siempre sostengo que estas dos letras son, para un autor, las más importantes del alfabeto. y no, no se refieren a Gran Premio, sino a Gramática y Puntuación. Las menciono porque deberá tenerlas muy presentes cuando revise por última vez el manuscrito terminado. En ese momento debe observarlas con ojos de lince. Lo mismo sucede con la ortografía.

Una vez di una charla vespertina en un círculo de escritores. Cuando llegó el momento de las preguntas, me sorprendió la persistencia de una mujer sentada al fondo de la sala, que levantaba la mano reiteradamente a pesar de la avalancha de preguntas que debía contestar en el orden que marcaba una oficiosa «señora moderadora». Pero yo veía claramente a la persistente mujer y creía que debía prestarle atención. Quería preguntar algo en lo que nadie más había pensado.

Recibir una pregunta infrecuente es a la vez una alegría y un reto, así que, finalmente, ignoré con decisión a la «señora moderadora» y di la palabra a la paciente dama.

Pero su pregunta no valía la pena y sentí una gran decepción.

—¿Qué puede hacerse cuando se cometen muchas faltas de ortografía?

Cuando le sugerí que trabajara con un diccionario al alcance de la mano, me respondió que ello le llevaría mucho tiempo. Añadió que creía que, «en cualquier caso, la corrección de la ortografía es un trabajo del editor». Tampoco veía razón alguna para molestarse con la gramática y la puntuación porque «ése era trabajo del editor, no del autor».

Pero tampoco aceptó mi argumento de que una persona que es pagada por realizar un trabajo profesional debe enfrentarse a él con una actitud profesional. Por lo

que respecta a la corrección y revisión de un manuscrito hasta perfeccionarlo en el mayor grado posible, bueno, creo que pensó que yo era una pesada.

Se puso cada vez más insistente hasta que al final le pregunté qué le parecería que una modista le entregara una prenda inacabada, diciendo que le llevaría demasiado tiempo coser el dobladillo, quitar los hilvanes o cualquier otro trabajo final, de modo que tuviera que acabarlo ella misma y, sin embargo, pagar la factura. Sólo entonces la mujer se calmó, malhumorada.

No estoy diciendo que un escritor deba ser un perfeccionista. Lo que *digo* es que es bueno tratar de serlo. Ninguno de nosotros es infalible. Todos cometemos errores. Algunos tenemos buena ortografía y otros no, y lo mismo sucede con el conocimiento de nuestra lengua. Pero por esta misma razón cualquier escritor que merezca su salario debe preocuparse por su obra y su presentación. Si la ortografía no es su punto fuerte, siga mi consejo y escriba con un diccionario al alcance de la mano, compruebe las palabras en las que dude mientras escriba o anótelas y compruébelas al final de la jornada de trabajo para no olvidarlas. Este método le ahorrará un tiempo considerable cuando revise el manuscrito completo antes de prepararlo para mandarlo.

La misma diligencia debe aplicarse a la puntuación. La omisión de comas o paréntesis, o cualquier otra marca necesaria, puede alterar completamente el sentido de una frase. El siguiente párrafo de un reportaje de Reuter, en el momento de la publicación de *Hemingway in Cuba*, es un buen ejemplo:

> Las fotografías muestran a un joven Fidel Castro y a un ya anciano Ernest Hemingway nació en 1898 sonriendo relajadamente.

La inserción de los paréntesis omitidos antes y después de la referencia a su fecha de nacimiento revelan lo que el párrafo quería decir. Los paréntesis pueden ser sustituidos por corchetes, guiones o comas. En este caso, fueron omitidos por el autor, el impresor o el corrector de pruebas. Los paréntesis hubieran sido lo mejor, pero incluso entonces la construcción hubiera sido mala.

Si las faltas de ortografía le preocupan (y aunque no lo hagan), hágase con un buen diccionario. Algunos son generalmente citados por su autoridad. Si tiene dudas acerca de algún aspecto de la gramática o la puntuación, apúntese a un curso de mañana o tarde en el centro de educación de adultos de su ciudad y tenga un buen libro sobre gramática y sintaxis en su estantería de libros de referencia. Aunque crea que no lo necesita, cójalo de vez en cuando y no sólo descubrirá que es una lectura fascinante, sino que ha olvidado muchas cosas que necesita aprender de nuevo.

Elegir una editorial

No elija al azar. Compruebe que está mandando su manuscrito a una editorial que pueda tener en cuenta el género de ficción que usted ha escrito. Es absurdo mandar una simple novela romántica a una editorial reconocida por su carácter intelectual. Es igualmente absurdo mandarla, ésta o cualquier otra, a un editor que sólo publica no ficción. Con ello solamente pondrá de manifiesto que no ha hecho los deberes.

¿Cómo pueden saberse las especialidades de las editoriales? En primer lugar, busque en las estanterías de la biblioteca editoriales que publican libros del tipo que usted ha escrito. Si, en cualquier caso, la que elige sólo los publica de vez en cuando, y muy pocos títulos, sus posibilidades son muy limitadas.

Los bibliotecarios, especialmente los más experimentados, suelen conocer a fondo los catálogos de las editoriales y pueden ofrecerle una información valiosa. Por supuesto, las librerías también merecen atención. Los libreros son muchas veces de gran ayuda, y en la sala de lectura de su biblioteca quizá pueda encontrar revistas especializadas. Si no es así, pídalas en el punto de información y un atento bibliotecario, probablemente, le permitirá echarle un vistazo dentro de la biblioteca. Estas publicaciones le mantendrán al día de los últimos acontecimientos del mundo editorial: quién publica qué, qué libros son populares en este momento y, si está alerta, podrá intuir las próximas tendencias. Puede recibirlas por correo semanalmente. Las suscripciones son caras pero, de nuevo, puede considerarse una inversión.

Eso sucede con el *Writers' & Artists' Yearbook*, que no sólo cita las editoriales y publicaciones del Reino Unido, sino algunas de todo el mundo, junto a artículos de especialistas de todos los registros literarios. Como el libro contiene tanta información, necesitaría visitar constantemente la biblioteca para absorberla toda, de modo que le recomiendo que haga la inversión y pueda tenerlo junto a su mesa de trabajo.

En última instancia, no hay razón alguna por la que no pueda escribir a una editorial y pedir un catálogo. Algunas le mandarán unas cuantas copias a pesar de sus altos costes de producción.

Presentar la obra

Una vez haya decidido en qué editorial le gustaría publicar su novela, ¿cómo puede acercarse a ella?

Mandar la novela completa era lo habitual, y los autores establecidos que escriben regularmente para editores establecidos lo siguen haciendo, dejando que el libro hable por sí mismo en lugar de mandar una sinopsis, o un par de capítulos iniciales y una

sinopsis del resto, una práctica muy en boga actualmente porque reduce el trabajo y, en consecuencia, el tiempo. Muchos editores aconsejan hoy en día este método.

Yo prefiero el primer sistema, que es más serio, porque es con el que empecé y con el que siempre he trabajado. No sólo por una cuestión de satisfacción personal, sino porque una historia puede cambiar sustancialmente en el curso de la escritura y los acontecimientos previstos pueden fallar. Me gusta tener la novela terminada.

Pero el tiempo y el dinero mandan en los cambios de sistema, y el envío de unos cuantos capítulos iniciales y una sinopsis es cada vez más recomendado en las páginas de las revistas de escritura y en las exigencias de las editoriales. Para el autor, la ventaja de este sistema es que permite perder menos tiempo. Y ahorrar en los gastos de envío y empaquetamiento del primer envío, más el pago obligatorio de la misma cantidad de retorno en caso de rechazo. Pero recuerde que estos costes son gastos que un autor debe estar dispuesto a pagar. Otra ventaja es que el autor puede recibir una respuesta más rápida.

Desde el punto de vista de la editorial o el editor, esta presentación de manuscritos «embrionarios» les permite juzgar la calidad de la escritura y evaluar el interés del argumento, pero lo que no puede probar, como sí hace una novela completa, es si el autor puede mantener el ímpetu de uno o dos capítulos escritos bajo el entusiasmo inicial.

La tercera forma de acceso, que cada vez se practica con más frecuencia, es mandar una propuesta que resuma las ideas del autor para una novela y su capacidad para escribirla. Sin embargo, escribir una propuesta efectiva exige talento. En las más importantes revistas sobre escritores aparecen, de vez en cuando, artículos autorizados sobre éste y otros temas. El principiante haría bien en leerlos. Puede también mandar una carta al editor de contenidos, pedirle información acerca de números atrasados en los que aparecieran este tipo de artículos y preguntarle si están a la venta.

Realizar el envío

Usted debe utilizar el método que haya elegido. No recurra al consejo de los demás porque las ideas de todo el mundo dependen de sus propias experiencias y pueden confundirle y desorientarle.

Imaginemos que ha decidido qué editorial quiere que publique su novela, y también la forma de realizar el envío. Si desea mandar una carta reclamando información, que sea breve. Lo mismo sucede con la carta de presentación que acompaña al manuscrito. Cuente de qué va la historia, su tema, su género y su longitud aproximada. Si la ambientación es especial y lo cree conveniente, menciónela.

Si puede decir que alguien con autoridad ha leído su libro y le ha propuesto mandarlo bajo su recomendación, hágalo si puede demostrarlo. Pero a pesar de que esto

puede despertar un cierto interés, el aval no le servirá de nada si este interés no se reproduce de un modo similar en el editor o los lectores profesionales. No diga que sus ilustres familiares le consideran el nuevo Dickens (¿por qué su alta cuna debería calificarles para juzgar la literatura?), o que a su amiga Mabelle encanta, o que está segura de que es ideal para su catálogo porque se parece a un libro recientemente publicado (¡sería un excelente argumento para rechazarlo!).

Y no sea dogmático: «Esta novela es inteligente y está bien construida e interesará a las personas inteligentes». No sea humilde: «Me dirijo a usted tímidamente pero con la esperanza de que...». No sea adulador: «No se me ocurre una editorial que publique libros comparables en excelencia a los suyos». No sea condescendiente: «He decidido darle la oportunidad de publicar mi obra». Y no sea locuaz, ni ingenioso, ni cariñoso.

Si cree que los escritores no escriben cartas así, se equivoca.

Esperar una decisión

¿Cuánto tiempo debo esperar? Varía según la editorial, pero puede ser de entre dos y tres meses. Este tiempo es razonable; más, no. Se oyen historias alarmantes sobre retrasos extraordinarios, que pueden ser ciertas porque los editores reciben una gran cantidad de manuscritos, muchos de los cuales son mandados a lectores externos para que hagan una valoración. Mientras tanto, el pobre autor espera en un estado de tensión. ¿Significa el silencio que están considerando la aceptación o que el manuscrito se ha perdido? La esperanza se alterna con la desesperación, y si no se recibe un acuse de recibo (algo no inaudito, pero inexcusable), sobreviene el miedo.

Debido a la incertidumbre del correo y de la posibilidad de pérdida o no entrega, algunos autores toman la precaución de adjuntar una postal ya franqueada con su dirección con las siguientes líneas (imaginarias). Es especialmente importante en el mercado de las revistas:

Nombre y dirección del remitente _____

Número de teléfono _____ Fecha _____

Agradecería que firmara y mandara de vuelta esta postal para confirmar la recepción de mi manuscrito titulado *El bobo desesperado* de I. B. Hopeful, mandado el _____

(fecha)

Fecha de recepción: _____

Firma de los editores: _____

Alguien de la editorial tiene, simplemente, que rellenar los espacios en blanco y poner la postal en el correo, ahorrándose el trabajo de dictar una carta de acuse de recibo y ahorrándole al autor la ansiedad. He oído decir que el porcentaje de respuesta es muy elevado.

Si la decisión se prolonga inopinadamente, está en su derecho de preguntar por el estado de la cuestión, pero hágalo educadamente, por carta o teléfono. Una carta dirigida al editor de ficción es más segura que una charla con un empleado que promete «comprobarlo y llamarle más tarde» pero nunca lo hace.

Escribir una sinopsis

Si prefiere mandar una sinopsis completa sin otro material que la acompañe, pueden servirle algunos consejos.

Escribir un resumen de una novela finalizada no es un problema. Lo tiene todo ante usted, a la espera de ser condensado. Empiece con breves notas sobre cada capítulo, cubra los puntos esenciales, y después proceda a resumir el todo de un modo tan compacto como sea posible.

Escribir una sinopsis de un libro que todavía no ha sido escrito es una cuestión diferente. Puede ser desconcertante por una razón de la que ya hemos hablado: que muchos de nosotros apenas tenemos una vaga idea de cómo se desarrollará la historia hasta que la escribimos, cuando surge y nos arrastra. Pero como ha decidido proceder de un modo que todo el mundo considera «el adecuado», aquí siguen algunas reglas básicas.

Las sinopsis siempre se escriben en presente. («Al abrir la puerta de su oficina, el detective Dick Jones se ve sumido en el caos. Le han robado. Se acerca al teléfono y marca el 999.») La información siguiente debe ser igualmente concisa porque la sinopsis debe ser tan breve como sea posible. Esto no sólo depende de la extensión del libro, sino también de la complejidad del argumento. Una novela romántica sencilla de 50.000 palabras produce una sinopsis de sólo 700 u 800, mientras que una novela laberíntica de

80.000 o 100.000 puede exigir entre 1.000 y 1.500. Cuanto más compacta e informativa sea la sinopsis, mejor. Cíñase a la esencia y preséntela sin adornos.

Proteger los títulos

A pesar de que se suele creer que los títulos de un autor no pueden serle robados, hay muchos casos que demuestran lo contrario.

Hace algunos años lo experimenté en mis propias carnes cuando a una amiga que dejaba el periodismo para escribir ficción le gustó el título de una de mis primeras novelas, originalmente un serial de revista cuyos derechos en libro habían comprado mis editores. No es que fuera merecedora del premio Booker, pero vendió bien en su campo.

Un tiempo después ella publicó su primera novela romántica en una firma rival. La mía estaba todavía en las estanterías de las bibliotecas. Me enteré por un bibliotecario de la ciudad, que me comentó que no iban a pedir el nuevo *Shadows On the Sand* porque los títulos duplicados confundían a los usuarios y podían ser fastidiosos en los registros de la biblioteca. Imaginé que en todas partes tomarían decisiones similares.

Así que la escritora cuyas ventas se resintieron fue la del nuevo libro, que admitió alegremente que el título le había gustado tanto que había decidido utilizarlo sin ver ninguna razón por la que no debía hacerlo. Ella ignoraba la opinión de los bibliotecarios —en aquellos tiempos no había derechos de préstamo público— y pensó que «sería algo intrascendente». Pero descubrió que otro de los efectos adversos fue la pérdida de la publicación en edición de bolsillo (a pesar de que su historia no se parecía en nada a la mía), porque una edición de bolsillo de mi libro estaba todavía en las estanterías. Así que la perdedora fue la escritora que plagió el título.

A pesar de que, por lo menos en Gran Bretaña, ella tuvo buena parte de la culpa, sus editores fueron todavía más culpables. Los títulos de los libros impresos siempre pueden ser comprobados, y es una medida de precaución habitual en el mundo editorial. Los títulos pueden cambiarse desde el primer momento, antes de que nada esté decidido, por medio de un acuerdo entre el autor y el editor, pero hacerlo más tarde es un asunto costoso. Si la autora novel y su editorial hubieran esperado hasta que mi libro se agotara, hubieran pisado un terreno más seguro.

Pero lo cierto es que, por lo menos en Gran Bretaña, no hay propiedad intelectual de los títulos. Sin embargo, hay circunstancias en las que la utilización de un título puede estar restringida. La Sociedad de Autores inglesa publica una excelente guía rápida sobre este tema, y se suele aconsejar fervorosamente a los aspirantes a escritores que se hagan con un ejemplar junto a otras guías rápidas sobre importantes temas de la autoría y la edición. Son gratuitas para los miembros, pero se venden a bajo precio a los no miembros. Los autores pueden hacerse con una lista de estas guías, editadas en un manejable formato de bolsillo, en la propia sociedad.

Como los temas de propiedad intelectual y contratos de edición son demasiado extensos y complejos para ser analizados con detalle en este libro, les recomiendo que consulten bibliografía que trate con claridad y exhaustivamente ambos temas, así como otros aspectos de la edición que desconciertan a los autores noveles.

Cambios editoriales

Como el *copyright* es suyo, la editorial no puede alterar su novela sin su consentimiento. Sin embargo, como ya he señalado, los buenos editores pueden mejorar los libros, y yo tengo por costumbre prestar atención a sus sugerencias, aunque prestarles atención no significa aceptarlas a ciegas. Debe sopesarlas detenidamente, decidir si realmente mejorarán su libro. Si cree que no, dígalo y explique por qué. Las discusiones razonables desembocan en muchos casos en una buena relación editorial, siempre y cuando se respete el punto de vista del otro.

Si es muy reacio a dejar que se altere ni una sola de sus palabras, la elección es suya, pero el autor que se lleva su libro indignado porque su obra ha sido criticada es un imprudente.

Si usted no detecta los errores y está un tanto resentido por los comentarios de su editor, respire hondo y piense en el futuro. Imaginando que esté seguro de que ha elegido la editorial adecuada, y que ya ha firmado un contrato y, por lo tanto, no puede rescindirlo sin crear una disputa y rencor, lo más prudente es llegar a una solución de compromiso. Es posible que no sólo se sugieran alteraciones en la construcción, sino también en los acontecimientos, sea para elevar el dramatismo o para mejorar una situación. Pero por lo general, los comentarios editoriales se refieren a la necesidad de cortar, a veces sustancialmente, a veces sólo un poco, y a veces porque el libro es demasiado largo y es imposible comercializarlo al precio que ha sido cuidadosamente decidido para tener unas ventas óptimas. En este último caso, esta decisión se toma antes de que se firme el contrato y puede ser opcional, de modo que siempre tendrá la posibilidad de rechazar este punto.

Después de firmar el contrato, los recortes son normalmente aconsejables por la razón ya expuesta: mejorar su novela. En este punto es cuando debe establecer una discusión amistosa con su editor, recordando que, al igual que el tallador de diamantes mejora la calidad de la piedra, un buen recorte puede aumentar la calidad de la novela. La necesidad de cortar es aplicable a casi todas las formas de escritura, y a pesar de que la siguiente historia proviene del periodismo, es igualmente aplicable a todo género en el que se produzca la sobreescritura.

Esta historia es tradicionalmente citada por los profesores americanos de periodismo. En ella se cuenta que un editor de noticias mandó a un reportero inexperto a cubrir unas inundaciones en un lugar llamado Johnstown. Después de horas y horas de

espera estéril, la crónica seguía sin llegar. El editor se estaba poniendo histérico cuando al final el texto empezó a salir del teletipo. Pero cuando acabó de imprimirse, el editor vio que era una historia melodramática de 10.000 palabras totalmente inadecuada como reportaje para un periódico. Empezaba así: «Dios celebra el juicio final en Johnstown esta noche». Recurriendo por suerte al sentido del humor, el editor le escribió: «Olvídate de las inundaciones. Entrevista a Dios».

Ningún editor será tan drástico como este con sus recortes, pero la historia enfatiza la necesidad de evitar matar una novela con un exceso de escritura.

La corrección de pruebas

Hasta que no le lleguen las pruebas no sabrá cómo va a ser su libro. Normalmente recibirá dos juegos. Deberá devolver corregido uno de los dos. El otro es para usted y, si es prudente, en él puede copiar meticulosamente todas las alteraciones. Como su novela está ahí entera, paginada y presentada tal y como será cuando esté encuadernada, y como ya se han realizado los cambios acordados, es posible que no entienda por qué debe corregirla de nuevo. Pero a pesar de todo le pedirán que lo haga y que devuelva las pruebas en un tiempo determinado.

Ahora que todo está impreso, parece magnífico, así que pasa la vista por encima sin prestar demasiada atención. Sin embargo, cuando el libro finalmente le llega, frunce el ceño al descubrir ciertos errores de imprenta clamorosos. Estos errores estaban ya en las pruebas, pero «por alguna razón» le pasaron inadvertidas.

Buscar erratas no es propiamente trabajo del autor, pero debería prestarle atención. Lo más normal es que pasen desapercibidas bajo los cansados ojos del editor (recuerde, su editor ha trabajado con su libro mientras trabajaba con muchos otros y puede sentirse tan cansado como usted). En la primera página de la edición de bolsillo americana de mi novela *Dragonmede* se coló un error. Había sido corregido en la edición original en tapa dura de Simon & Schuster, de la que se reprodujo la de bolsillo, de modo que no corrigieron más pruebas ni pareció necesario. Sin embargo, el error aparecía en el segundo párrafo.

El primero, citado en un capítulo anterior, señalaba el escandaloso modo de vida de una madre y, a causa de ello, el segundo rezaba: «No es sorprendente que los visitantes se agolparan en la alta casa con terraza de Bloomsbury».

Pero la palabra «agolparan» había sido sustituida por «acoplaran», lo cual, por descontado, implicaba un sentido completamente distinto. Me arrepentí de no haber utilizado una palabra como «reunieran».

Así que lea las pruebas con atención. A estas alturas, sólo podrá hacer un número limitado de alteraciones estipuladas en el contrato. Si lo sobrepasa, se lo cobrarán,

porque las alteraciones después de la maquetación son caras. La inserción de una palabra en una frase puede implicar rehacer toda la página e incluso todo el capítulo, una operación que ningún profano podría advertir. Y no se preocupe si sus comillas simples han sido convertidas en dobles o viceversa, o si se ha cambiado la ortografía de ciertas palabras, como por ejemplo de «harmonía» a «armonía». Las editoriales tienen su propio «libro de estilo», que a veces propone comillas dobles para los fragmentos citados y sencillas para las palabras citadas dentro de otras comillas (o, de nuevo, viceversa).

13. Agentes literarios

¿Qué hace un agente?

Un buen agente hace muchas cosas.

A pesar de que conozco a escritores establecidos para quienes la palabra «agente» es un anatema, éstos son solamente los agraciados con talento para los negocios, razón por la que no ven la necesidad de pagar una comisión del diez por ciento por servicios que ellos mismos pueden desempeñar.

Si usted es una de estas pocas personas creativas con talento para los tira y afloja financieros, y con mucho tiempo libre para hacer contactos, llevar la correspondencia profesional y todos los aspectos de la negociación, no siga leyendo. En caso contrario, las ventajas de tener un agente son muchas. En primer lugar, hablaré del lado bueno.

Un buen agente conoce el estado del mercado porque se mantiene en contacto con los editores más importantes y, por lo tanto, debería estar en disposición de mantenerle informado de las tendencias y exigencias del momento. Digo «debería» a propósito, porque ésta es una de las razones importantes por las que los autores pueden tener agente mientras ellos se entregan al empleo de escribir, pero que se ha convertido en tema de debate desde el incremento del número de agentes literarios genuinos y menos genuinos de hoy en día.

Un buen agente piensa profundamente en el editor adecuado para su novela y en la promoción de su nombre cuando proponga el texto. El agente negocia el contrato, elimina las cláusulas desfavorables, se asegura de que los derechos del autor son protegidos y conoce bien el campo de minas de las leyes de propiedad intelectual. Persigue a los editores que se demoran en su decisión y negocia la venta de muchos derechos subsidiarios en el propio país y el extranjero.

Con frecuencia consigue vender los derechos en otros países, los derechos de traducción y otros derechos mediáticos, casi siempre con acuerdos más lucrativos que los que consiguen las editoriales (a pesar de que esto no pueda aplicarse a muchas de las grandes editoriales, que tienen departamentos de derechos y buena representación en todo el mundo).

Un buen agente también cumple su responsabilidad de cobrar los anticipos y *royalties* en su momento y en hacerle conocer inmediatamente al autor el balance. Sólo los agentes perezosos fallan en este aspecto. Una historia inusual, pero real, cuenta el caso de una agencia muy reconocida que no cobró los derechos de reimpresión de ediciones para bibliotecas de una editorial hasta que, cinco años y medio después, el autor percibió el error y tuvo que buscar ayuda en la Sociedad de Autores.

Se podría decir que el autor debería haber estado más alerta, pero la escritura a tiempo completo no deja lugar a otra cosa que no sea escribir. Y, en cualquier caso, una de las obligaciones contractuales del agente es manejar por su cuenta los asuntos financieros.

Así que si decide contratar a un agente, discuta estas cuestiones en su primera reunión y asegúrese de que quedan reflejadas por escrito.

Un buen agente también intenta conseguir mejoras con contratos beneficiosos, pone un interés real en su cliente y actúa como mero parachoques entre el autor y la editorial en el caso de que se produzca cualquier malentendido o disputa, previniendo que la relación entre ambos se deteriore e incluso preservando la amistad entre las dos partes, que saben que sus diferentes opiniones son solamente una cuestión profesional y no personal, pero que reciben la contribución de una mediación diplomática.

Por otro lado, un buen agente también comprende los problemas de la editorial. Algunos incluso han empezado sus carreras como editores, cosa que les permite explicar ciertas cosas que de otro modo confunden al autor, evaluar si sus quejas son justificadas y calmar con tacto la ansiedad.

Éste es un retrato ideal que existe a pesar de que, hoy en día, el campo de los agentes está superpoblado y no es fácil separar el grano de la paja. Infinidad de agentes se anuncian en las revistas de escritores, así como en los periódicos nacionales, semanarios y dominicales. Los agentes rivalizan entre sí para conseguir los autores que más venden, y las fusiones entre agencias, al igual que entre editoriales, parecen ser el pan de cada día.

Emolumentos de los agentes

Los agentes suelen quedarse con un tanto por ciento, más IVA, por sus servicios, algo más en las ventas al extranjero. Esto se debe a que las ventas se realizan por medio

de una agencia representante en los países en cuestión. El agente extranjero deduce su mitad de la comisión y manda su balance al agente del país de origen, muchas veces después de la aplicación de impuestos en su país, en ocasiones reclamables o exentos si hay un acuerdo en materias fiscales entre los dos países. El agente del país deduce después su propia comisión, más IVA, y manda el resto al autor.

Un buen agente no cobra por leer los manuscritos de los aspirantes a clientes. Ni tampoco lo hace hasta que el libro ha sido vendido, momento en que toma su porcentaje de lo recibido de la editorial como anticipo de los royalties, y más tarde, de las ganancias posteriores. Si no consigue encontrar una editorial, no cobra nada a pesar de que le haya eximido del pago de los reiterados costes de envío del manuscrito a las editoriales y del posible incremento de su factura telefónica. Recuerde que el agente, como usted, tiene gastos ineludibles.

Los agentes literarios, como en todos los sectores del comercio, existen para vender mercancías. Tienen que evaluar el posible beneficio en un tiempo razonable, y valorar el de usted de acuerdo con ello. Si le rechazan, pueden estar cometiendo un error o no. Si deciden representarle, deles un trato justo. Los agentes con experiencia saben cómo evaluar un manuscrito a la luz de las tendencias editoriales del momento, e incluso aunque su manuscrito no sea perfecto, le darán una oportunidad.

El punto de vista de los autores es más complicado porque pueden ser sensibles a la condescendencia o el desaire. Los escritores no serían escritores si no fueran sensibles, y es especialmente deseable un trato más comprensivo y atento de los agentes que se enorgullecen de ser duros. Pero por su parte, no tenga demasiadas expectativas. Si un agente le promete el cielo, no se lo tome demasiado en serio. La escritora de novelas románticas Jean Saunders lo confirma: «Los agentes no pueden hacer milagros», advierte, «así que no se deje seducir por su promesa de los grandes anticipas que puede conseguirle. Son posibles, pero es el valor del texto el que venderá su libro, lo mande quien lo mande».

Añade que un agente puede ser un útil intermediario, o un obstáculo para sus intereses, pero admite que rompió su relación agente / autor cuando el agente se opuso a que escribiera ensayos.

Por el contrario, muchos autores famosos hablan bien de sus agentes, que sin duda lo merecen. En mi caso, también lo he hecho cuando lo han merecido.

¿Dan las editoriales prioridad a los autores con agente?

Un miedo que con frecuencia expresan los novelistas inéditos es que ninguna editorial tendrá en cuenta los manuscritos de autores sin agente. Prueba de que esto es falso son las palabras de Carolyn Caughey, con la que tuve una feliz relación cuando ella

editó las ediciones de Fontana de mis novelas y que ejerce hoy como editora en jefe de Hodder & Stoughton:

> Estamos encantados de atender a los envíos de agentes o a los que proceden directamente de los escritores. Algunos de nuestros autores que más venden carecen de agente. Pero aconsejaría a los escritores sin agente que empiecen por mandamos unas cien páginas de su manuscrito (a doble espacio y por una sola cara, como es habitual) junto a una breve sinopsis (una o dos páginas son más que suficiente).

Y las de Broa Doherty, editora en jefe de Bantam Press:

> La mayor parte del material que recibimos proviene de agentes, pero aceptamos manuscritos no solicitados, y todos ellos son tenidos en consideración. El material no solicitado debe llegar escrito a máquina, a doble espacio y fotocopiado. Por favor, no mande la copia original. En primera instancia, recomendamos que manden los primeros capítulos del libro, con una sinopsis detallada, en lugar de la obra entera. Necesitamos entre seis y ocho semanas para analizar el material).

Con esta inyección de ánimo, ningún autor debe temer emprender la tarea solo, pero si decide tener agente y se siente insatisfecho con sus servicios, o en última instancia cree que ya no se le tiene en cuenta, es libre de irse con otro. Le hará saber con toda naturalidad al primer agente que va a cambiar, y él podrá seguir recibiendo una comisión por los libros que haya vendido a menos que el contrato haya expirado. Una separación puede, y debe, ser amistosa por los dos lados.

En resumen, un agente puede ser un enviado de los dioses o una fuente de frustraciones. Gran parte de ello depende de las personalidades y expectativas de ambos.

¿Cómo encontrar un agente?

Algunos catálogos de editoriales indican los nombres de las agencias con las que negociaron determinados títulos. Cuente los representados por cada agente y después decida si desea recurrir a uno responsable de la venta de más títulos o de uno que ha representado los libros del género que usted practica. Tenga también en mente que un agente que sólo aparece una o dos veces puede ser un individuo que sólo cuenta con una pequeña lista de clientes a los que puede prestar una atención más personal. El catálogo testimonia por lo menos su capacidad para vender material a una editorial importante. De este modo no «escogerá a ciegas», como por desgracia hacen algunos aspirantes a

escritores que se fían de anuncios diseñados para tentarlos a ser representados por agentes desconocidos.

Si puede elegir, busque a agentes de la capital, porque están situados cerca de las editoriales más importantes, se relacionan con ellas y están al día de lo que sucede.

Si nunca ha sido publicado y quiere contactar con un agente, deberá mandarle una sinopsis y un capítulo característico como ejemplo de su talento como escritor. Si ya ha sido publicado, incluya unos breves pero pertinentes detalles y un ejemplar de la obra publicada.

Sea usted experimentado o no, no cargue su carta de presentación con información irrelevante sobre su persona. Puede indicar el tema y la ambientación de su novela, pero recuerde que en este punto el agente está interesado solamente en su obra y su potencial.

Si es rechazado por las agencias más grandes, tendrá, obviamente, que concentrarse en las menos conocidas. Aquí, de nuevo, ándese con cuidado. En este país, y en otros, se produce una situación lamentable: personas con o sin experiencia como agentes y con pocos conocimientos del mundo literario se convierten en agentes y se promocionan como «consejeros» o «consultores literarios». Tómeselo con calma, escuche con atención y desarrollará un instinto para detectar lo verdadero y lo falso.

Los agentes y las revistas femeninas

Nunca había oído hablar de los agentes literarios hasta mi primer día en una oficina editorial, cuando vi a un subeditor dividiendo una montaña de manuscritos en dos montones. Uno era el montón de las naderías; el otro, el de los agentes.

En contra de una creencia que persiste hoy en día, los manuscritos del montón que no provenían de las agencias casi nunca eran desestimados sin darles antes un vistazo, aunque en muchos casos la lectura de la primera página era suficiente para advertir su calidad y su posibilidad de ser publicados. Los más manoseados eran testimonios de su triste destino, al igual que los que eran encabezados por una página de títulos recién planchada, o a veces recién escrita, seguida por otras a las que más les hubiera valido ser escritas de nuevo. Esto me enseñó lo absurdo que es perjudicar un manuscrito con una presentación mala o descuidada.

Como es lógico, los envíos de agentes de los que se sabía que mandaban material que valía la pena considerar contaban con una mayor atención, al igual que los de los agentes que representaban a autores establecidos.

Pronto descubrí que el factor tiempo también era importante. Con cuatro revistas que llenar, la editora literaria no podía perder el tiempo buscando historias que valieran la pena, de modo que los agentes en los que se podía confiar eran un regalo de los dioses.

Esto no significa que los envíos de los escritores no se aceptaran nunca, porque incluso en el otro montón se podían encontrar joyas. Tan exigente era esta búsqueda de las historias adecuadas que todos los miembros del personal (incluida yo, por aquel entonces secretaria del editor ejecutivo del grupo) tenían que leer los manuscritos además de cumplir con su trabajo editorial rutinario. Por si fuera poco, se establecía una fecha límite para la entrega de informes escritos. El primer lector, en una semana, debía escribir una breve sinopsis de la historia y un comentario, a favor o en contra. El segundo lector, más experimentado, en otra semana, debía escribir comentarios más prolijos y una opinión personal. El tercer lector (con un rango similar al de la editora literaria), de nuevo en una semana, debía escribir una conclusión crítica y un veredicto personal.

Los tres juicios eran independientes entre sí y, junto al manuscrito, debían estar en la mesa de la editora literaria en un mes para que ésta hiciera una última lectura y tomara una decisión. A menos que las lecturas anteriores hubieran sido unánimemente a favor o en contra. Y especialmente si éstas estaban muy divididas, caso en el que el veredicto final sería el suyo.

Se daba por hecho que todos los empleados cogerían un puñado de manuscritos para leerlos en casa durante el fin de semana. De este modo, un escritor prometedor, con agente o sin él, casi nunca era pasado por alto, pero la búsqueda en agencias bien surtidas casi siempre conllevaba un descubrimiento mejor.

Hoy en día la escena editorial es muy distinta. Los drásticos recortes económicos han reducido el personal hasta un número de empleados mínimo y sobrecargado de trabajo. El rango oficial de editor literario parece haber desaparecido en muchas redacciones de revistas, al igual que el de editor de ficción. Pero las cartas y manuscritos deben dirigirse a él para que lleguen al departamento adecuado. Esto no significa que la atención que se dedica a la ficción sea inferior, sino que la responsabilidad es compartida por ese personal reducido y sobrecargado de trabajo.

En algunos casos, la ficción es llevada por un trabajador a tiempo parcial que va a la redacción una o dos veces por semana y sigue trabajando bajo presión en casa el resto de la semana. Mientras tanto, en todos los casos, el espacio dedicado a la ficción está disminuyendo cada vez más.

A pesar de ello, la marabunta de manuscritos, que llegan a varios centenares al mes en algunas revistas, es con frecuencia una carga demasiado pesada para ser analizada por un personal mínimo, de modo que algunas revistas tienen a unos cuantos agentes que les buscan las historias que quieren. Ello significa que algunas revistas ya no aceptan material no solicitado.

Por desgracia, muchos agentes sólo representan los cuentos si ya representan las novelas del autor, así que cada vez más escritores tienen que trabajar por libre. Existe la

queja eterna de «¡Si pudiera encontrar un agente!», proferida por muchos principiantes que han llamado a las puertas de los agentes sin éxito. Pero la situación no es desesperada. Hoy en día, cada vez más gente escribe con éxito e interés. El secreto es encontrar exactamente qué mercados toman en consideración material no solicitado y estudiarlos constantemente y con atención.

Líneas editoriales de las revistas

La mayor parte de las publicaciones marcan unas líneas editoriales, pero algunas, como las que confían enteramente en agentes, han dejado de hacerlo. En consecuencia, cuando lea «No se aceptan envíos que no procedan de agencias» o «No se aceptan manuscritos no solicitados» junto al nombre de las publicaciones, ahórrese tiempo y costes de envío concentrándose en las que sí lo hacen.

Entre ellas están los mercados de cuentos más importantes. Puede obtener sus líneas editoriales mediante petición, pero sea breve y educado y no olvide incluir un sobre con sello y su dirección. Un sobre no demasiado pequeño, porque las instrucciones de estas revistas ocupan dos páginas y media e incluso incluyen a veces una frase simpática: «No podemos mandarle una crítica de su texto, pero si su cuento o serial son prometedores, nos pondremos en contacto con usted y le sugeriremos algunas alteraciones».

A esto puedo añadir palabras de aliento de Gaynor Davies, de *Woman's Weekly*: «Nuestra política es siempre la de alentar a los escritores, y a pesar de que recibimos aproximadamente entre 600 y 900 manuscritos no solicitados al mes, todos son tenidos en consideración, y los no aptos son rechazados con un comentario amable y útil».

También señala la importancia de leer la revista regularmente a lo largo de varias semanas antes de mandar nada. «Ésta es la única forma segura de entender la línea de nuestra ficción.» Son palabras sabias. Y deberían ser atendidas tanto por los escritores como por las escritoras, porque el punto de vista femenino es radicalmente distinto hoy en día, y abre las puertas de revistas hasta hace poco consideradas exclusivamente femeninas a escritores masculinos. En publicaciones de este tipo aparecen regularmente muchos nombres masculinos.

Por lo que respecta a los seriales, a pesar de que sus días de gloria han terminado, todavía tienen su mercado. El relato dividido en dos entregas ha sustituido a los seriales en muchas revistas.

A pesar de los recortes de personal y los cambios de política, y de que el número de manuscritos recibidos no solicitados sea excesivo para poder ser tenidos en cuenta, siguen existiendo motivos para el optimismo. Los nuevos escritores que emprenden la tarea con ambición están siendo publicados, y con anticipas cuantiosos. Pero esto no debe invitar a la relajación en el siempre vital estudio del mercado; no sólo de ficción

publicada, sino de los temas, anuncios y cartas de lectoras, que indican los estilos de vida de las distintas lectoras de la revista.

El tratamiento de las tendencias de la moda y el maquillaje, las historias reales sobre matrimonios y problemas familiares, los problemas de salud relacionados con la edad, las cartas de adolescentes rebeldes, las preocupadas cartas de esposas y madres jóvenes, las cartas orgullosas de abuelas adorables... Todo ello indica claramente el grupo de lectoras a las que se dirige una revista y los distintos niveles sociales a los que deben satisfacer los escritores de ficción.

Los anuncios revelan la edad y nivel económico de las lectoras. Los de sillas mecánicas para subir escaleras o balancines o carritos eléctricos hablan por sí mismos. Los artículos sobre cirugía estética acompañados de anuncios de clínicas de moda se dirigen claramente a las lectoras adineradas de mediana edad. Mientras que los artículos realistas sobre economía doméstica, intereses familiares y maternidad, a veces acompañados por anuncios de objetos con «ofertas especiales» se dirigen obviamente a las esposas jóvenes.

Los reportajes y anuncios sobre viajes son muy sintomáticos, y varían desde circuitos en autobús baratos y relajados para la gente mayor, hasta viajes más caros para esquiar en el extranjero destinados a los jóvenes o lujosas vacaciones todavía más caras para personas de mediana edad y altos ingresos.

Nunca deje de estudiar el mercado si desea acabar con los rechazos.

El mundo cambiante de las revistas femeninas

Para hacer comparaciones entre el presente y el pasado solamente hace falta examinar la revista mensual *Woman's Journal*. Fundada en 1927 con una fotografía en portada de Su Majestad la Reina Madre cuando era la joven Duquesa de York, fue su lectura preferida durante mucho tiempo, incluso después de convertirse en reina. En una ocasión memorable, incluso escribió, por medio de su dama de honor, para expresar su sorpresa por el hecho de que un determinado anuncio fuera incluido en las páginas de una revista respetable que siempre había leído con placer. El anuncio ofensivo fue retirado y se publicó una diplomática carta de disculpa y aprecio. A pesar de su preocupación, el editor estaba encantado, pues con aquel incidente se demostraba que Su Majestad leía el *Journal* con atención.

La ficción era un aspecto importante en el lujoso *Journal* de aquellos días. Con muchos cuentos en cada número y la serialización de novelas importantes de autores importantes como H. E. Bates, Agatha Christie, Dornford Yates y Georgette Heyer, era una lectura maravillosa por un chelín al mes (su precio de lanzamiento fue de seis peniques). Ahora, a pesar de estar admirablemente confeccionada, se ha convertido en otra revista lujosa en la línea de otras revistas lujosas sin lugar para la ficción.

El cambio es siempre inevitable, pero nunca se produjo un cambio tan drástico como el que conllevó, durante los años ochenta, la aparición en el Reino Unido de las revistas alemanas *Bella*, *Best*, *Take a Break* y *Hello* de los editores H. Bauer y Gruner & Jahr. Antes de ese momento, las revistas femeninas publicaban cuentos de hasta 5.000 o incluso 6.000 palabras, muchas veces románticos pero nunca tildados de «sentimentales» a pesar de que con frecuencia estaban basados en hechos reales y escritos por escritores renombrados del momento, masculinos y femeninos. La «invasión alemana» del mundo editorial británico cambió todo esto. Los cuentos de 5.000 palabras pronto se vieron reducidos a las 1.500, después a las 1.000 e incluso a 500. La popularidad del cuento hiperbreve o de la historia que se lee en el tiempo que dura un café es la orden del día. Lo mismo sucede con las revistas de «entretenimiento», de las que *Take a Break* es un paradigma. En un reciente número de 59 páginas sólo aparecían dos cuentos de una sola página, y la mayor parte de ella estaba ocupada por una ilustración. Pero dos cuentos eran más que en cualquiera de las revistas rivales.

Pero todo esto tiene un lado positivo: el contacto directo que los escritores de cuentos tienen ahora con los editores puede ser útil y estimulante, porque en el pasado, la barrera existente entre editores y escritores era muy difícil de salvar. El simple y llano rechazo parece ser cosa del pasado. De este modo, los autores con esperanzas no deben tener miedo de acercarse a los editores siempre y cuando se muestren corteses, sean breves y recuerden que el tiempo de los editores es tan valioso como el suyo propio.

Una ventaja adicional de representarse a uno mismo es que con el crecimiento de la Unión Europea, las oportunidades para vender a otros países, se trate de cuentos o artículos, han crecido y pueden realizarse mediante la sindicación o personalmente.

Los escritores e Internet

Para los escritores puede ser útil navegar por la *web* en busca de nuevos mercados de publicación. Como esto exige tiempo y paciencia, es un servicio que ningún agente hará por usted, pero «es una forma excelente de echar un vistazo a revistas y periódicos a los que no tiene fácil acceso», dice el experto Phillip J. Conran en *Writers' Monthly*. «Muchas tienen ya páginas web que contienen la información suficiente para darle una idea de lo que publican, y muchas ofrecen su línea editorial. Si tiene una dirección de correo electrónico, puede contactar con ellas directamente y tener el beneficio añadido de estar en contacto con su posible editor casi inmediatamente.»

14. Otros canales de publicación

La autoedición

Al igual que la publicación casera permitía a los escritores crear pequeños volúmenes de poesía para su circulación entre los amigos y familiares, o libritos especializados vendidos mediante petición postal, o cuentos benéficos para recaudar donaciones, la impresión digital ha revolucionado la autoedición hasta tal punto que no hay obstáculo alguno que impida intentar competir en el mercado, *porque el autor realiza todos los cometidos*.

Richard Bell, editor de *Writers News* y *Writing Magazine* resume bien la situación: «Definamos claramente qué es la autoedición. Es la situación en la que el autor se carga sobre sus propias espaldas la responsabilidad de editar y vender su libro. Esto representa mucho trabajo, pero también puede ser excitante y satisfactorio».

También podemos sentirnos estimulados por los nombres de escritores famosos de la historia de la literatura que iniciaron sus carreras mediante la edición por su cuenta: Horace Walpole, Balzac, John Galsworthy, Rudyard Kipling, Beatrix Potter, Lewis Carroll, J. M. Barrie, Mark Twain, D. H. Lawrence, Upton Sinclair, Zane Grey, Alexander Pope, Robbie Burns, Virginia Wolf (que fundó Hogarth Press) y William Blake, que incluso fabricaba su propia tinta e imprimía a mano las páginas mientras su pobre esposa cosía laboriosamente las cubiertas.

A estos nombres podemos añadir los de Timothy Mo, con su novela autoeditada *Brownout on Breafruit Boulevard*, y Jill Paton Walsh con *Knowledge of Angels*, finalista del premio Booker, y Rupert Allason, parlamentario, autor de novelas de espionaje e intriga política como Nigel West y fundador de St. Ermin's Press «en protesta por la incapacidad de las editoriales establecidas para vender este tipo de ficción adecuadamente».

Todo esto parece muy fácil hasta que se desciende hasta los aspectos esenciales que señala el acertado análisis de Richard Bell sobre la implicación personal del autor. Ésta incluye «editar y vender su libro: corregirlo, decidir su aspecto, diseñar la cubierta, maquetarlo, imprimirlo y encuadernarlo, venderlo y todos los detalles concernientes a las facturas y la contabilidad».

Si decide hacerse cargo de todo esto por su cuenta, debe tener en consideración otros detalles de importancia, como los anuncios, la promoción, el almacenaje, el reparto, la distribución, los gastos de viaje —usted será su propio agente comercial— y su consecuente tiempo perdido o no dedicado a otro trabajo.

Los problemas financieros afectan especialmente a los que andan cortos de recursos, de modo que es importante estudiar en primer lugar este aspecto. Jill Paton Walsh afirmó que, a menos que pueda permitirse perder más de 4.000 libras (unos 6.500 euros) y pasar mucho tiempo vendiendo el libro, autoeditarse puede ser una aventura peligrosa. Esto puede ser especialmente cierto si gasta demasiado de buenas a primeras pidiendo varios miles de ejemplares, porque, cuanto mayor es el pedido, menor es el

precio unitario. Pero la impresión digital permite hoy en día al auto editor sondear el mercado con doscientas o trescientas copias. Esto es una ventaja porque, a medida que crecen los pedidos, se pueden imprimir copias extra rápida y económicamente. Otra ventaja es la existencia de empresas comerciales que liberan a los autoeditores de muchas de las tareas más onerosas.

¿Por dónde empezar?

Lo primero que debe pensar es el tipo de libro que se propone publicar. La no ficción es una apuesta más segura, y así lo afirman los libreros y distribuidores a pesar de las dos novelas de éxito mencionadas antes, publicadas por dos escritores ya conocidos y bien establecidos, y, en un caso, por un autor con experiencia previa en la autoedición.

Lo cierto es que una novela necesita un importante lanzamiento de las ventas y una distribución bien organizada. La buena promoción y distribución son caras y, hoy en día, la ficción necesita estos servicios más que cualquier otra categoría literaria. El descenso de las ventas de ficción a las bibliotecas lo confirman, al igual que el aumento del espacio dedicado a la no ficción en las librerías y bibliotecas. Así que vaya con cuidado a menos que no tenga preocupaciones financieras.

Cómo empezar

Primero: investigación. Lea todo lo que le caiga en las manos acerca de la autoedición. Los artículos seriados en las revistas de escritura pueden convertirse en una especie de cursillo, al igual que los libros sobre el tema que recomiendo al final de este capítulo. Aprenda cuáles son las distintas partes de un libro para saber de qué hablan los impresores cuando mencionan las galeradas, pruebas, redonda, cursiva, fuente, fotolitos, CTF, y muchos otros términos incomprensibles para el profano. Hágase con la lista de la «jerga de los impresores» de Ann Kritzinger, estúdiela y aprenda.

Las visitas a los libreros son una parte importante de su investigación. Compre libros actuales como ejemplo del estilo que le gustaría que tuviera el suyo. Pregunte por el director o el responsable de las compras y hable con él. Si le da vergüenza o es tímido, trate de sobreponerse, porque los libreros son una buena fuente de información y consejos.

Después, lleve su manuscrito completo y los libros de ejemplo a varios impresores y pida presupuesto. Puede encontrar las imprentas en las Páginas Amarillas y en los anuncios de las revistas de escritores. Muchos de ellos son de fiar, pero ándese con cuidado. Una vez asistí a una reunión muy publicitada para futuros autoeditores y me quedé de piedra cuando unos de los ponentes, descrito en el programa como un profesional de la impresión «de primera fila» reveló su desconocimiento de una ley del *copyright* esencial en su trabajo. Examinando un libro de no ficción muy bien producido, del cual el autor había reclamado todos los derechos cuando los editores originales

habían formado parte de un proceso de fusión, el hombre declaró tranquilamente que podría hacer sin problemas otra edición sacando fotolitos, incluso de las ilustraciones.

Se quedó de piedra cuando supo que el *copyright* de la tipografía seguía siendo del editor original y que tanto él como el autor tendrían problemas legales si lo infringían. De modo que vaya con cuidado y pruebe a todos los llamados «expertos» antes de confiarse a ellos.

Cuando haya decidido el diseño de la cubierta y el impresor, sondee el mercado con algunas impresiones de muestra de la cubierta del libro a través de los libreros de su área y más allá. Una vez más, la impresión digital ha reducido notoriamente los costes de estas impresiones.

Calcular los costes

Nunca dé al impresor toda la responsabilidad de producir su libro. Usted debe controlar su aspecto. Los que venden son los que destacan visualmente, así que no escatime ni tiempo ni dinero en la cubierta. Mire las que más le atraen en los escaparates y las mesas de novedades de las librerías. Así podrá aprender más cosas.

¿Cómo vender? Con trabajo duro y persistencia. Ello significa que no tendrá más días de fiesta que los domingos, que deberá dedicar a la contabilidad. También significa que dedicará el tiempo a este trabajo en lugar de escribir su próximo libro. El tiempo que no dedique a escribir es tiempo perdido, así que la alternativa más razonable es contratar a un vendedor profesional con talento. Añada a su presupuesto otro 12 % o un poco más para su comisión, además del habitual descuento del 35 % para los libreros. Todo esto puede parecer desalentador, pero los autoeditores con experiencia afirman que es un dinero bien empleado.

Usted será responsable de los costes de empaquetamiento y reparto. Haga envíos gratuitos sólo con los pedidos unitarios, a los que, según me han dicho, puede aplicar un descuento menor, de alrededor del 25 %. Rechace cualquier «venta en depósito», que significa que los compradores sólo pagan lo que ellos venden después de haberlo vendido. Y tenga en cuenta que los ejemplares retornados pueden tener desperfectos y sólo podrá revenderlos a un precio reducido o de saldo. Y recuerde que puede añadir un 33 % a sus costes totales para cubrir la distribución, promoción y copias complementarias para fuentes esenciales. Debe también mandar bastantes copias a los medios de comunicación, acompañadas por unas notas en las que aparezca el precio de venta, el nombre de la editorial y su dirección.

También debe mandar copias, tal y como señalan las leyes de derechos de autor, a ciertas bibliotecas de las que tendrá que informarse. Estas copias deben ser mandadas dentro del primer mes posterior a la publicación.

También debe mandar una copia a la Oficina del Depósito Legal. Los datos de su libro serán entonces utilizados en los servicios bibliográficos y el libro será puesto a disposición del público como parte del archivo nacional de documentos impresos. Otro elemento esencial es conseguir el número de ISBN, un código bibliográfico para los libros que permite una rápida identificación por parte de los libreros y bibliotecarios.

Todo lo mencionado es sólo una parte de la autoedición. Para más información lea bibliografía especializada sobre el tema.

Vanity Publishing[*]

La edición por cuenta de uno mismo no debe confundirse de ningún modo con la *vanity publishing*. Esta última es una práctica odiosa condenada universalmente.

Los anuncios de las *vanity publishing* son muy parecidos a estas líneas:

> Autor: ¿está buscando una editorial? Si su libro merece la publicación, una editorial en expansión querría tener noticias suyas. Escriba a: ...

Este ejemplo es más sutil que la mayoría, y por lo tanto más seductor. Sugiere que, como editorial, están buscando libros que merezcan ser publicados, y se comprometen a leer su manuscrito y juzgado con honestidad. En realidad, lo alabarán y lo aceptarán por muy malo que sea.

Cito el *Writers' & Artists' Yearbook*:

> Para asegurarse la obtención de ganancias, esas empresas alaban exageradamente la obra de un autor y le crean unas expectativas igualmente desmesuradas de éxito comercial. Sin embargo, cuando los autores pagan a las empresas en cuestión, están simplemente pagando la manufactura de copias. Las verdaderas editoriales invierten *su propio dinero* en todo el proceso de publicación: edición, diseño, fabricación, venta, distribución. Los editores de esta clase invierten el dinero del *autor* en una sola parte del proceso: la fabricación.
>
> Las penosas cartas que hemos recibido de víctimas desoladas de esas editoriales subrayan la importancia de leer con mucha atención los contratos que ofrecen esa clase de editores. Con frecuencia ofrecen la impresión de, pongamos, 2.000 copias del libro, normalmente a un coste exorbitante para el autor, pero no obligan a la «editorial» a

[*] Edición de textos por parte de empresas a cambio de una cantidad de dinero superior al desembolso que el autor debería realizar al encargarse de ello personalmente. (N. del t.)

encuadernar más que unas pocas copias. Con frecuencia, también, el autor deberá pagar el coste de cualquier promoción mientras la «editorial» hace poco o ningún esfuerzo para promover la distribución y venta del libro. Una vez más, los nombres y marcas de los editores en cuestión son conocidos por los editores literarios, y sus producciones, en consecuencia, casi nunca, o nunca, son reseñados o aparecen en ninguna publicación periódica. Del mismo modo, los libreros casi nunca los adquieren.

El resultado de estos tratos es que el autor se ve desbordado por una gran cantidad de páginas impresas y unas pocas copias mal encuadernadas que, para un librero, hablan por sí mismas. El autor, en consecuencia, tiene que desembolsar más dinero para juntar y encuadernar esas páginas sueltas y reparar los defectos de la *vanity publishing*. Sólo para descubrir que nadie se molestará en mirar un producto de bajísima calidad.

Páginas web y direcciones de interés

http://es.geocities.com/caucenalon/tallerliterario.html

caucedelnalon@mixmail.com

http://www.aviondepapel.com/

webmaster@aviondepapel.com

http://www.escritores.org/

info@escritores.org

http://www.escueladeletras.com/

sede@escueladeletras.com

http://www.expoescritores.com/

cortazaratlcom.n@mindspring.com

http://www.imaginando.com/

editor@imaginando.com

http://www.lamaquinadeltiempo.com/

hisnardi@arnet.com.ar

http://www.revista-abaco.com/abacodigital/taller/

lobato@sdnnic.org.ni

redaccion@revista-abaco.com

http://www.escribir.s5.com/

puntoyaparte@inicia.es

Agrupación Hispánica de escritores

Urano, 2

28925 Alcorcón (Madrid)

Tel.: (91) 619 40 84

Asociación Colegial de Escritores (A.C.E.)

Sagasta,28

28004 Madrid

Tel.: (91) 446 70 47

Fax: (91) 446 28 61

Asociación de Autores de Teatro

Benito Gutiérrez, 27

28004 Madrid

Tel. y Fax: (91) 543 02 71

Associació Col.legial d'Escriptors de Catalunya

Canuda, 6, Sé (Ateneu Barcelones)

08002 Barcelona

Tel.: (93) 318 87 48

Fax: (93) 302 78 18

E-mail: acec@smc.es