

El proceso de la revisión

Así que estás dispuesto y preparado para revisar. Pero ¿qué revisar, cómo revisar y cuánto revisar?

Revisa hasta que te sangren los dedos.

DONALD NEWLOVE

No la j—— demasiado.

LAWRENCE DURRELL

Dos grandes escritores, dos consejos aparentemente irreconciliables. ¿Cómo reconciliarlos? ¿Qué consejo seguir?

El objetivo de las múltiples versiones consiste en descubrir lo que estamos escribiendo y refinarlo hasta que alcance su forma última. Imagínate un pintor con su lienzo. Pinta todo el día, tal vez durante días, y luego rasca la pintura y comienza de nuevo. Tal vez repita este proceso docenas de veces o más, antes de llegar a hacer una obra maestra. ¿Habrá malgastado todos esos esfuerzos? Por supuesto que no; todos forman parte del proceso.

En principio, las revisiones significan volver a ver, alcanzar una nueva visión. De nuestros primeros borradores quizá solo podamos elegir un buen personaje o una escena o quizá una descripción, una primera frase, quizá un tema... el resto será una mortaja de palabras eliminables. Y, sin embargo, si han servido para cualquiera de esos hallazgos, ese trabajo no habrá sido en vano.

Una sugerencia: si has acabado el primer borrador, empieza otra vez. Coloca una nueva hoja de papel en blanco o abre un nuevo documento en tu

ordenador y comienza a teclear, esta vez con una idea clara o más clara de lo que estás escribiendo. Haz referencia al borrador si contiene algo que lo merezca. D. H. Lawrence así lo hizo tres veces con *El amante de Lady Chatterley* y creó tres novelas sobre el mismo tema sin referirse jamás a las versiones existentes. Las viejas palabras pueden bloquear nuevas ideas.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito, tal vez para uno de los ejercicios anteriores. Vuelve a imaginarte la obra. Léela varias veces, preguntándote qué es lo más original o poderoso del relato. Podría ser un personaje, un tema, una idea suelta, incluso una única frase. Y lánzate. Elimina todo menos ese algo único y comienza de nuevo a escribir el relato desde la nada.

Pero dos borradores tal vez sean solo el comienzo. No sería la primera vez que un escritor tenga que pasar por veinte versiones o más para escribir una única historia. Lo sé. Yo lo he hecho. Y veinte borradores más tarde algunas de esas historias todavía siguen recogiendo polvo en un cajón, sin publicarse. ¿Me convierte eso en un tonto? No, porque después de *veintiún* borradores tal vez lo publique. Por otro lado, me han publicado algunas historias para las que solo necesité dos borradores.

Lo que pasa es que algunas historias son más fáciles de escribir que otras. Pero también merece la pena escribir las difíciles. Prepárate para que tu trabajo pase por muchas revisiones. Raymond Carver, uno de los mejores escritores de relatos cortos de ficción del país, ha confesado que revisaba sus historias una media no inferior a doce veces. Entendía como nadie que los escritores de verdad revisan.

La imagen completa

Si un primer borrador es el lugar en el que se debe escribir desde el corazón, sin preocupaciones, los siguientes son el lugar en el que preocuparse por *todo* y prestar atención a cada uno de los sabios consejos sobre revisiones que pueblan este libro. Podrías decidir dedicar borradores completos a un único elemento del oficio. Tal vez repases cada escena afinando únicamente el diálogo y después dediques el siguiente borrador a mejorar los elementos del tema. Sea cual sea tu enfoque, antes de centrarte en lo pequeño —como si vas a usar un guión o un paréntesis— asegúrate de que lo grande está bien.

Algunas de las cosas grandes que debes considerar:

Los personajes. Si uno se pone a pensarlo, la verdad es que lo que a la gente le interesa es la propia gente. Por eso leen relatos de ficción.

Algunas de las preguntas que te puedes plantear sobre los personajes de tus obras son: primero, «¿tengo todos los personajes que necesito para contar mi historia?». Si los tienes, «¿me puedo permitir perder unos pocos? ¿Puede mi protagonista tener dos colegas o uno, en lugar de tres?». Cuando te planteas el número de personajes con el que contar la historia, al igual que en otros asuntos, menos es más. Y también será menos trabajo.

Una vez hayas establecido que tienes todos los personajes que necesitas y no más, plantéate: «¿Es alguno de mis personajes demasiado soso? ¿Cumplen sus papeles de una manera demasiado perfecta o con demasiada palabrería?». Cuando asignamos a nuestros personajes papeles limitados y predecibles, en esencia los estamos condenando a convertirse en arquetipos, si no en estereotipos. Como escribió F. Scott Fitzgerald: «Comienza con un individuo

y, antes de que te puedas dar cuenta, habrás creado un tipo. Comienza con un tipo y descubrirás que has creado... nada».

Finalmente pregúntate: «¿Tienen mis personajes la suficiente motivación?». Un personaje que carezca de metas por las que luchar, que exista a merced de las fuerzas externas, es lo que llamamos un cero. Cándido, de Voltaire, es un personaje así, al igual que lo es Mersault en la novela de Camus *El extranjero*. A no ser que estés escribiendo una fábula satírica o una novela existencialista, tus personajes deben querer cosas, desearlas con fuerza.

La trama. Si tuviera que elegir una fórmula para la trama, elegiría la del poeta inglés Philip Larkin que describió una historia como algo formado por tres partes: una introducción, un lío y un final.

Los principios son cruciales. Si el principio de una historia es flojo, es muy probable que nadie llegue al «lío», por no mencionar el final. A los escritores siempre les repiten los editores y otros metomentodo que agarren a sus lectores por el cuello en el primer párrafo o en la primera página. A veces eso funciona. Hay algo irresistible en la primera frase de *Brighton, parque de atracciones* de Graham Greene:

Hale supo que querían matarle antes de haber pasado tres horas en Brighton.

Pero no todos los lectores quieren que se les agarre por el cuello. Algunos prefieren ser suavemente seducidos, en cuyo caso un guiño malicioso o un dedo agitado en el aire podrían superar a un garfio, como ocurre con la insinuante primera línea de *Moby Dick*:

Llamadme Ismael.

Lo que quiero decir es que no hace falta ser sensacionalista para resultar divertido, entretenido o interesante. Imagina que eres un invitado que acaba de llegar a una fiesta. Quieres causar una fuerte impresión a tus lectores. Puedes estrangular a la anfitriona; solo con eso lo habrías conseguido. O hacer tintinear tu copa y contar una historia con tu propia voz cautivadora,

una historia cargada de encanto, excentricidad y detalles coloridos que tiene lugar en algún ambiente provocador y/o mágico. En otras palabras, puedes enganchar a tu lector sin romperle, ni tan siquiera arañarle, el cuello.

La otra buena noticia sobre las introducciones es que casi siempre se puede conseguir una decente si uno se limita a amputar los primeros párrafos, páginas o capítulos de un borrador, lo que los editores llaman con petulancia «limpiarse la garganta». Pregúntate: «¿Cuál es la primera cosa interesante que ocurre en mi historia?». Comienza ahí.

Tras haber terminado tu primer borrador, puedes estar seguro de que tendrá un lío, justo ahí, donde tiene que estar, en el nudo. El nudo se supone que es el contenido del bocata. Está formado por un acontecimiento o conjunto de acontecimientos que llevan al mayor evento de todos, el *clímax*. Como ya he dicho, motiva lo suficiente a tus personajes, y selecciona un número limitado de momentos significativos de sus vidas y, siempre que hayas elegido y dado forma a esas escenas en algo que se acerque a la perfección, el nudo te saldrá solo.

La pregunta que debes plantearte es: «¿He seleccionado de manera inteligente los acontecimientos necesarios con los que contar mi historia?». John Gardner habla de la «regla de la elegancia y la eficiencia», queriendo decir que si eres capaz de contar una historia en cuatro escenas, no lo hagas en cinco. Cuando en *El gran Gatsby* Fitzgerald nos pinta una maravillosa escena del protagonista arrojando sus camisas multicolores sobre la cama ante los brillantes ojos de Daisy, no siente la necesidad posterior de acompañarnos hasta el garaje de Gatsby para que nos muestre su Studz Bearcat.

Con los finales, aunque apuntemos directamente a un punto en el horizonte, es mejor que no lleguemos a él con total precisión. También es bastante probable que no lo consigamos porque nuestros personajes, al tener sus motivaciones individuales, tal vez encuentren sus propias soluciones a sus metas y frustraciones, lo que a su vez acabará provocando consecuencias dramáticas independientes. Suponiendo que no todo vaya como esperabas, el desenlace de una historia debería ser poco predecible no solo para el lector, sino también para ti, el escritor.

Habiendo dicho eso, un final que sorprenda pero que resulte improbable, si no imposible, nunca resulta satisfactorio. El objetivo por alcanzar tanto en las novelas como en los relatos es un desenlace que resulte tanto sorprendente como inevitable. En una situación óptima, la primera respuesta del lector debería ser «¡Oh, Dios mío!» seguida poco después por «¡Pero, claro!», dado que un buen final es siempre el resultado de todo lo que ha ocurrido con anterioridad.

El punto de vista. Con frecuencia las decisiones sobre el punto de vista las dicta, por así decirlo, la naturaleza del material. Y la mayoría de las veces el instinto del autor no nos desvía. Pero contar una historia de una cierta manera por instinto no la convierte de manera automática en la única manera, ni mucho menos en la manera óptima o final de hacerlo.

Habiendo acabado tu primer borrador, pregúntate: «¿He elegido el mejor punto de vista posible? ¿Debería seguir con el punto de vista de este personaje o alternar entre varios personajes?». Éstas son, en verdad, grandes preguntas. Y no planteárselas sería un error. Si lo que has escrito funciona bien, ¿por qué cambiarlo? Pero por otro lado, si una historia o escena no funciona, el primer culpable a quien citar y poner bajo la lámpara del interrogador es el punto de vista.

Cada posible punto de vista tiene sus ventajas y sus desventajas. El PDV en tercera persona es el menos problemático. Una narración en tercera persona es más flexible y permite un registro más amplio de voces y una mayor perspectiva. Por otro lado, ¿quién querría leer *El guardián entre el centeno* en tercera persona? ¿O *Huckleberry Finn*? Si Melville hubiese escrito «Se llamaba Ismael», bueno, qué lástima. Un narrador en primera persona es todo intimidad, todo voz; estamos recibiendo los bienes directamente de la boca del protagonista.

Aunque una vez más, como narradora en primera persona la señora Bovary sería insufrible, por no decir imposible. Ni Jay Gatsby habría podido contar bien su propia historia, en absoluto.

Pero, elijas el PDV que elijas, mantén la coherencia.

La descripción. «Temed las abstracciones», dijo el poeta Ezra Pound. Y aunque se volvió loco, Ezra tenía razón en algunas cosas.

Al escribir descripciones querrás que tus lectores oigan, vean, huelan, gusten y sientan lo que tus personajes oyen, ven, huelen, gustan o sienten; necesitas sensaciones específicas que atraigan a los sentidos y no al intelecto. Aunque las palabras abstractas como *bello* y *misterioso* parecen transmitir cualidades de universalidad y atemporalidad, dejan a la mayoría de los lectores roncando. Decir: «Sally tenía un cabello rubio rojizo muy bonito» es casi como no decir nada. Pero «el cabello de Sally fluía como cobre y bronce hirviendo dando vueltas en un torno giratorio hasta descender a ambos lados de su rostro...» vaya, eso sí que dice algo.

Con las descripciones, lo particular siempre gana a lo general, y lo concreto siempre gana a lo abstracto. He aquí a Shakespeare describiendo una tormenta:

LEAR.

Soplad vientos y rajad vuestras mejillas. ¡Bramad! ¡Soplad!
¡Soltad las cataratas y los huracanes
hasta anegar las torres y ahogar los gallos de las veletas!
Fuegos de azufre rápidos como el pensamiento.
Nuevos heraldos del rayo que parte los robles.
¡Quemadme las canas! Y tú, trueno estremecedor,
¡Aplasta la maciza redondez del mundo!
Rompe los moldes de la naturaleza y mata al instante todos los gérmenes
que hacen ingrato al hombre
¡Haz que retumbe tu vientre! ¡Escupe fuego! ¡Derrama lluvia!

Una vasta mejoría frente a «Era una noche oscura y tormentosa», ¿no estás de acuerdo? He marcado los modificadores cambiando el tipo de letra; hay unos pocos. Pero ¿qué modificadores utilizaba Shakespeare? «Ejecutores del pensamiento» y «embajadores del rayo» son nombres con función de adjetivos a fin de transmitir una sensación de objetos sólidos y en movimiento. Y respecto a los adjetivos, «horrísono» es concreto, casi se puede oír.

Sin embargo, al elegir detalles específicos, merece la pena mostrarse

selectivo. Cuando D. H. Lawrence habla sobre los detalles, establece una diferencia entre lo que él llama «los rápidos y los muertos», en la que los rápidos son la parte vital y los muertos... bueno, están muertos. Las primeras cosas que percibas en una persona suelen ser las cosas «rápidas»; es probable que las demás ya estén muertas.

El diálogo. Unas pocas palabras sobre diálogo. Conciso: cuantas menos palabras para decir algo, mejor. Subtexto: lo que importa no es lo que dicen los personajes, sino lo que quieren decir. Ilógica: las personas son ilógicas, en particular cuando hablan y en especial cuando discuten. Acusatorio: y *deberían* discutir. Aprendemos mucho más cuando los personajes están en desacuerdo o tienen filosofías diferentes. El diálogo nunca debería parecerse a una grabación real; unas pocas horas en compañía de una transcripción de cualquier tribunal te hará entenderlo. Pero debería ser fácil de pronunciar, otro motivo más para que leas tus palabras en voz alta.

Intenta no forzar el diálogo en la boca de tus personajes. Si conoces bien a tus personajes y los has motivado de forma correcta, ya deberían saber lo que tienen que decir y cuándo decirlo, dejándote a ti el humilde papel de taquígrafo.

Presta atención a la relación entre las escenas y los resúmenes, entre los diálogos y las descripciones. (Esta cuestión tiene que ver con el ritmo además de con el diálogo y afecta a las decisiones que vayas a adoptar sobre qué acontecimientos debes reducir y cuáles ampliar). Un autor avezado mezcla las escenas y los resúmenes, entretejiendo y mezclando ambos, consciente de que las mejores narraciones son como viajes en la montaña rusa, con ascensos lentos de explicación que llevan a rápidas caídas de conflicto dramático. Pero no hay una única manera de construir montañas rusas. Y mientras algunos autores prefieren el diálogo al resumen (se me viene a la mente Elmore Leonard), otros, como por ejemplo Jens Christian Grondahl, autor de la novela *Silencio en octubre* (sobre un hombre cuya mujer le ha abandonado y que se pasa las 280 páginas del relato reflexionando sobre esta y otras cuestiones), lo evitan completamente. Cuando decimos que un relato de ficción tiene un ritmo rápido, estamos emitiendo un juicio cuantitativo y

no cualitativo. Escribir ficción no es la Indy 500. A veces los más lentos y constantes ganan las carreras; de no ser así deberíamos aceptar que Thomas Mann, Virginia Woolf y Malcom Lowry, por mencionar tan solo unos pocos, son escritores de ritmo de caracol y, por ende, malos.

El escenario. El contexto lo es todo y nuestros destinos estarán determinados tanto por el paisaje como por la geografía. Si ambientáramos *La señora Bovary* en Beverly Hills en los años noventa, no tendríamos historia. Nuestros lectores tienen que poder situarse en el tiempo y el espacio de nuestras historias. Eso puede resultar tan sencillo como dejar caer una fecha aquí o allá, o tan sutil como un póster que anuncie la Administración de Obras en Desarrollo. Una historia que se ambiente en Los Ángeles incluirá una oleosa capa de contaminación, mientras que otra ambientada en Nueva Orleans desprenderá hierro colado y claveles del aire; un romance presentado en una «noche oscura y tormentosa» probablemente se desarrolle de manera diferente a otro en un día brillante y soleado. La ambientación no deja de ser un personaje que impone sus propias exigencias a la trama.

También debes buscar maneras de utilizar el escenario metafóricamente. La niebla ubicua a través de la cual vemos el Londres de *Casa desolada* de Dickens evoca a la perfección la deprimente opacidad del sistema de tribunales británicos que constituye el tema del libro. En *Housekeeping* [Gobierno del hogar] de Marilynne Robinson, la ambientación es también su imagen principal: un lago que ahoga, literal y figuradamente, tanto el pasado como el presente.

Los flashback. En una de sus primeras novelas, *El centauro*, John Updike dedica tres abigarradas páginas a llevar a su lector a un viaje sorpresa por la ciudad de Nueva York que tiene poco o nada que ver con la escena en la que estaba y que se desarrolla en un coche de camino a una escuela en Brewer, Pennsylvania, una mañana nevada. Estrictamente hablando, este tipo de cosas es lo que los escritores llaman digresión, salvo que ésta no lo es. Updike se sale con la suya, por lo que lo llamamos *flashback*. En esencia, un *flashback* es una digresión que funciona. ¿Cómo consigue Updike salirse con la suya en

un *flashback* de tres páginas? En primer lugar, porque escribe como John Updike, lo que nunca viene mal. En segundo lugar, sabiendo exactamente hasta dónde se puede alejar la atención del lector de una escena antes de que se le olvide totalmente o, lo que es peor, pierda interés.

Por lo tanto, una norma general (y para que quede claro, se trata de una norma que se puede incumplir) de los *flashbacks* es que sean cortos. Si un *flashback* insiste en convertirse en toda una escena, plantéate colocarla en algún otro lugar o concederle una sección o un capítulo propios.

La voz. En los primeros párrafos de un relato o de una novela estableces un contrato con tu lector. Acuerdas narrar un tipo de historia particular con una voz específica. Acuerdes lo que acuerdes hacer, al igual que ocurre con el PDV, aceptas hacerlo con coherencia. Y aunque sea el duende de las mentes pequeñas, la mitad de lo que hacemos los escritores lo hacemos en nombre de la coherencia.

Se podría incluso llegar a decir que lo que llamamos estilo es poco más que los tics y amaneramientos de un escritor que cobran coherencia a través de su revisión con el fin de producir la voz del narrador. Haz algo raro de vez en cuando y dirán que es un error; hazlo de manera constante y se convertirá en un estilo. Por consiguiente, un estilista será un escritor que preste una atención particular a lo que llamamos los detalles: el lenguaje, la puntuación, el uso de los recursos figurados, los ritmos de las frases, y la música general de las palabras. No os puedo enseñar a ser poetas, les digo a mis alumnos, pero sí os puedo enseñar a ser estilistas. Para los escritores de relatos de ficción, ambas profesiones se parecen mucho.

Pero la idea misma del estilo pone nerviosos a muchos buenos escritores y sus obras. Eso es porque muchos autores noveles adoran un ideal de estilo que no tiene nada que ver con la práctica. Piensa en un actor que quisiera parecerse y sonar a Marlon Brando quien, obviamente, nunca lo pretendió con su persona. Al igual que los actores nacen con ciertas características, cada escritor cuenta con ciertas habilidades y dones y debe aprender a trabajar usándolos a su favor, y no contra ellos.

Creo que el término «jerga de periodistas» lo acuñó Hemingway para

describir un tipo de prosa que, como en la mayoría de los periódicos, se supone que se debe leer como mucho una vez. Si hay un libro o un relato que se lee dos veces o más, no será por la historia ni por la trama, sino por su lenguaje, por los placeres singulares que nos ofrece una organización específica de palabras. De ahí que si queréis que vuestras obras solo se lean una vez, os podéis saltar esta parte.

Con la jerga de periodistas, el lector recibe toda la información en el orden correcto. Pero las frases se quedan ahí sentadas; aunque son concisas, tienen poca música; hay personajes pero no voz. Y respecto a la poesía, la música o algo que se le parezca, no existe. Has contado tu historia y has hecho un trabajo adecuado y periodístico. Es decir, tu prosa es sosa o está muerta.

Intenta subir tu voz un tono. ¿Recuerdas «Se llamaba Ismael»? La tercera persona lo debilita. Pero supón que Melville hubiese continuado con su primera persona y escrito: «Me llamo Ismael». O: «Me llaman Ismael». O incluso: «Me puedes llamar Ismael». Francamente, si las comparamos con «Llamadme Ismael», las otras tres apestan. Esto no significa que poniendo todas tus frases en forma imperativa tú también puedas escribir una obra maestra. Significa que escribir con fuerza requiere arriesgarse, atreverse a tener un personaje fuerte como Ismael que golpea con sus primeras palabras como si se tratase de un martillo sobre acero al rojo vivo. O, en el otro extremo, tener las narices de permitir que un personaje como el protagonista de John Barth en *El fin del camino* se presente de la siguiente manera: «En un sentido, soy Jacob Horner...». De un modo u otro, el autor debe adoptar una postura con su material, debe asumir una posición de autoridad, incluso la autoridad de la debilidad, y mantenerla sin abandonarla jamás.

El tema. Como ya he dicho, leemos relatos de ficción para aprender cosas de la gente. Y aunque tal vez comencemos con algunas nociones sobre un tema, no necesitamos saber exactamente de qué estamos escribiendo hasta que lo hayamos hecho. Tal y como dijo el historiador Daniel J. Boorstin en su famosa frase: «Escribo para descubrir lo que pienso». Al escribir tropezamos con nuestros temas. Son el resultado, no la causa.

Sin embargo, cuando los temas emergen, nuestra responsabilidad como escritores es reconocerlos y subrayarlos. Por ejemplo, en *El gran Gatsby*, cuando Fitzgerald descubrió el tema de la avaricia financiera en su texto, decidió teñir la luz al final del muelle de Daisy de color verde y mencionarlo no una, sino varias veces, haciéndolo en el lugar más conspicuo de toda la novela, en su conclusión.

Los escritores no plantan los temas sino que los descubren y los nutren, haciéndolos resonar para el lector, vistiéndolos y desplegándolos. Y, si son tan buenos como Fitzgerald, lo hacen con una sutileza que roza la invisibilidad.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito, tal vez para alguno de los ejercicios anteriores. Revisa la obra, realizando algún ajuste importante como cambiar de punto de vista, pulir los diálogos, alterar la ambientación... Mientras revisas, oblígate a centrarte en ese único elemento del oficio. Si así lo deseas, podrás hacer una nueva revisión enfocada a otro de los grandes elementos del oficio. Con tantos elementos importantes con los que jugar, suele ser agradable centrarse en solamente una cosa cada vez.

Sudar lo pequeño

Ahora que hemos puesto lo grande en el lugar que le corresponde, ha llegado la hora de las microrrevisiones. Habrás oído decir: «No te ahogues en un vaso de agua». Ha llegado el momento de sacar las gotas del vaso. Pero no te preocupes porque esta parte puede ser tan divertida como ese febril primer borrador. Aquí es donde puedes afilar tu lápiz de editor y revisar tu texto hasta convertirte en lo segundo mejor que existe después de un poeta: un estilista literario.

Ha llegado el momento de que vuelvas a leer tu trabajo en voz alta. Cualquier cosa con la que tropieces tendrás que señalarla y replantearla. Merecerá la pena. También es un buen momento para que entregues tu obra a un colega en quien confíes y le pidas su opinión, pero tienes que tener bien claro que tú eres el juez final que decide lo que se queda y lo que se elimina.

Algunas pequeñas cosas a tener en cuenta:

La gramática y la puntuación. La gramática es una convención, algo con lo que está de acuerdo la gente culta y, como todas las convenciones, las almas creativas tienen libertad para alejarse de ella si tienen buenos motivos para ello. Al escribir esta frase, deletreo las palabras según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, indico una pausa con una coma después de la palabra «frase», comienzo mis frases con una letra mayúscula y las acabo con un punto. pero ke Pasaria si dezidihera no acerlo y me saltara la hortografia i la puntuhazion i husase solo minuskulas. Supongo que te confundiría o te dejaría a cuadros.

La gramática es una de las pocas cosas, tal vez la única, que hace que los

escritores sigan siendo seres civilizados. Úsala. No lo hagas a ciegas ni sin pensarlo sino con el debido respeto a las mentes poderosas que le han dado cuerpo a lo largo de los siglos. Un párrafo sangrado es encantador y no entiendo por qué hay tantas personas que prefieren eliminar la sangría. Los signos de puntuación son personajes dramáticos: el exaltado signo de exclamación, el impulsivo guión, las tímidas comillas, el intelectual punto y coma. Una simple coma, mal colocada, puede cambiar totalmente las cosas. «Perdón, imposible colgar», es lo que escribió el paje del rey cuando lo que quería haber escrito era: «Perdón imposible, colgar».

Pero éste no es lugar donde impartir una lección de gramática, también puedes conseguir toda esa información en un bueno libro sobre el uso de la lengua. Además, si todavía no lo has hecho, cómprate una copia del *Manual del español urgente* de la Agencia EFE. Este modesto y pequeño libro no ocupa más espacio que *La tierra baldía* de T. S. Eliot y es igual de bueno. Todo lo que necesites saber sobre los usos y abusos del español está ahí y más. Y si quieres profundizar en las reglas gramaticales puedes consultar la *Nueva gramática básica de la lengua española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española

No es que debas vender tu alma de artista a los señores de la Agencia EFE ni a ninguna otra persona. Pero antes de saltarte las normas, por lo menos conócelas. Solo cuando las domines las podrás incumplir con estilo. Si no, la gente podría pensar que eres tonto.

El menos que perfecto tiempo imperfecto. Cuando se trata de buena prosa, está claro que la conjugación en imperfecto —es decir, hablaba, iba, gritaban— no podía haber recibido un nombre más adecuado. Las palabras *es*, *estaba* y *eran* son todas variantes del verbo *ser/estar* que, de entre todos los verbos muertos, son los que portan la corona. Aunque elegimos la mayoría de los verbos por su poder evocador, *ser/estar* no nos pintan ninguna imagen en la mente, no transmiten ninguna acción, no afectan en lo más remoto la psique del lector. No dicen prácticamente nada. Para encontrar una palabra más muerta debemos buscar un artículo o una conjunción como *el*, *y* o *pero*.

Lo que nos obliga a plantearnos la pregunta: ¿por qué usan e incluso

abusan los escritores del tiempo imperfecto? ¿Por qué escriben «Sam llevaba puesta una camiseta de rugby rosa» cuando podríamos decir con la misma facilidad que *se puso una*? ¿Por qué «Susan estaba corriendo» cuando si dijéramos «Susan corrió» habría llegado antes?

Es cierto que en el lenguaje oral la gente tiende a utilizar el imperfecto. Suena más cercano, más suave. Lo que explicaría que en el alegre, muy alegre mes de mayo, yo no «paseara» por la calle un día; «yo estaba paseando». Está claro que el pretérito imperfecto tiene su lugar y no es solo en las viejas canciones cursis. Aunque si se usa con demasiada frecuencia, solo por mero hábito, se convertirá en una avispa carnívora y nos robará la carne de una redacción en otros sentidos sana. El espacio ocupado por *estaba* lo podía haber ocupado algún otro verbo más fuerte, más activo. «Mi primo Gilberto estaba en la cocina. Mi primo Gilberto llenaba la cocina». Mejor.

Cuida tus metáforas. Una metáfora es un recurso poético por el que se describe una cosa con los términos de otra. «La boca de Lester es una alcantarilla abierta» es, esperamos, una metáfora. Añade la palabra «como» y tendrás la versión suavizada. «La boca de Lester es como una alcantarilla» es un símil. Mi norma, si es que tengo alguna, es la siguiente: si puedes convertir un símil en una metáfora sin confundir a la gente, hazlo. ¿Por qué decir «cómo» es algo si se puede decir lo que es? Tus lectores no son estúpidos. Saben que estás hablando en lenguaje figurado, y decírselo es un insulto. Y nunca debes insultar ni subestimar a tus lectores.

Y sobre mezclar metáforas: no lo hagas. Si el hotel art decó de tu novela empieza pareciéndose a un transatlántico, no lo conviertas en una tarta de bodas. Si una metáfora comienza siendo descafeinada, déjala descafeinada. Si el suelo del escenario bajo los focos se parece a una «tira de arenosa playa», sus cambiantes y murmuradores bañistas se podrán comparar con el surf pero no con un campo de maíz en Kansas. Steinbeck escribió: «Las palabras se contagian de los sabores y olores como lo hace la mantequilla en el frigorífico». Las metáforas son cebollas. Ten cuidado o acabarás apestando todo lo que tengas en la nevera.

Cuida tus modificadores. Un modificador es una palabra —un adjetivo o un adverbio— que modifica a otra palabra. Es de esperar que al modificar, el modificador añada a la palabra modificada algún significado hasta ese momento inexistente. El problema de la mayoría de los adjetivos y adverbios es que son palabras muertas. Lo podemos ver en la expresión «Desesperadamente solo». La desesperación de la soledad queda implícita por el término «solo»; no necesita ayuda; se las puede apañar sola. Elige los sustantivos y verbos adecuados y no necesitarás adverbios ni adjetivos. Repasa y elimina cualquier adjetivo o adverbio que no esté haciendo gran cosa o que se pueda sustituir por un sustantivo o un verbo que realice un esfuerzo mucho mayor.

Está claro que no hace falta deshacerse de todos los adjetivos y adverbios. El motivo por el que los modificadores tienen mala fama es porque los escritores los utilizan mecánicamente y no como debieran usarse para lanzar a ciegas un sustantivo o un verbo a algún lugar en el que no haya estado jamás. Cuando en su novela *Trampa 22*, Joseph Heller, a quien le encantan los modificadores, describe la «cara rubicunda y monolítica» del general Dreedle, le añade algo a ese rostro que antes no estaba ahí. Cuando modifica un silencio con «austero», el lector oye silencio de una manera diferente. Y cuando dota a los obsequiosos médicos militares y coroneles con «bocas eficientes y ojos ineficaces», el lector sospecha que sabe exactamente lo que quería decir aunque no tenga ni idea. «Teme a tus modificadores», no significa que no los uses; ésa es la salida de los cobardes. Significa que los uses sin miedo, con valentía aunque con cautela, al igual que un chef utiliza las especias.

Asesina los tópicos. El novelista Martin Amis dice que todo escrito literario es una «campana contra los tópicos». «No solo los tópicos de la pluma — escribe—, sino los tópicos de la mente y los tópicos del corazón».

Un tópico es una figura del lenguaje que en su día alcanzó cierta gloria. Érase que se era, la frase «está lloviendo a cántaros» era como un soneto digno de Shakespeare. Ahora no es más que un viejo y cansado tópico. Si

hubieses sido el primero en acuñar la expresión tendrías todo el derecho del mundo a sentirte orgulloso. Pero no lo eres, ni yo tampoco, y si alguno de nosotros ponemos esa cadena de palabras en particular sobre el papel, excepto en forma de diálogo en boca de un personaje soso, deberíamos avergonzarnos. Se supone que somos escritores; se supone que debemos inventarnos nuestras propias cadenas de palabras para describir la lluvia.

Y eso es casi todo lo que hay que decir de los tópicos. Cuando leas tus borradores y tus ojos se posen sobre un grupo de palabras familiar, es muy probable que hayas utilizado un cliché. No tiene por qué ser tan obvio ni extravagante como: «está lloviendo a cántaros». «Un corazón de piedra» también es un tópico, al igual que lo son «ojos azul cielo», y cualquier cosa que se entregue a alguien «sobre una bandeja de plata». La mayoría de los tópicos son, de hecho, bastante prosaicos: «desesperadamente sola» lo es; al igual que «pétreo mirada», «abyecta pobreza» (¿es que la puede haber de otra naturaleza?) y «sudar profusamente» o «un frío que pela». Si se dice lo suficiente, hasta «el celestial árbol de estrellas cargadas de húmeda fruta azul noche», la más maravillosa frase de Joyce, corre el riesgo de convertirse en un tópico.

Vigila tus atribuciones. «Dijo» —esa, la más desvaída de las palabras— es la anfitriona perfecta para el diálogo: suave, discreta, prácticamente invisible, como el mayordomo de *Lo que queda del día* de Kazuo Ishiguro. Por lo tanto, deja de volverte loco buscando otras formas mejoradas para decir «dijo». No hay necesidad de explotó, ladró, suspiró, gimió. No hace falta que tus personajes entonen, pronuncien, o lo que es peor, «opinen» cosas o «escupan» o «espeten» opiniones. Ni hay buenos motivos para que afirmen algo «con» o «sin convicción», cuando podrían haber dicho igual de fácil sí. O mejor aún, no.

No quiero decir que «dijo» sea la única atribución permisible. En sus 340 páginas, ninguno de los personajes en la encantadoramente excéntrica *El hombre del brazo de oro* de Nelson Algren jamás «dijeron» nada. Por el contrario, ellos: acordaron / querían saber / señalaron / aseguraron / respondieron / preguntaron / contaron / avisaron / llamaron / lamentaron /

decidieron / presentaron con astucia. Algren es un maestro en evitar «decir». Por otro lado, Robert Stone, no menos autor, nunca usa ninguna otra atribución. Ambos son hombres valientes y honorables.

Excomulga esos latinajos. Según mi definición, un latinismo es una palabra innecesariamente corpulenta que se suele derivar del latín cuando una más simple y sencilla bastaría. Ergo, no hagas que la gente «converse» cuando pueden «hablar». Si Hank va a la tienda de bebidas alcohólicas, podrá «comprar» una de Rock and Rye; no necesita «adquirirla». Y respecto a palabras como abigarrado, pergeñar, beneficioso, extrapolar, reanudación, extemporáneo y preliminar (por ofrecer solo algunos ejemplos «ejemplares»), pertenecen a informes anuales plagados de jerga y no a una buena obra de ficción.

¿Por qué hay tanto escrito académico malo? Porque es pretencioso, porque imita la escritura clara y concisa aunque no es ni una cosa ni la otra. La gente dice que los abogados escriben mal. Pero la escritura legal, bien hecha, puede ser magnífica (ver la opinión del juez Woolsey sobre *Ulises*). Los escritos legales malos no lo son por ser legales, sino por ser *malos*. Parafraseando a Tolstói, todo escrito malo es malo en más o menos el mismo puñado de aspectos, el peor de los cuales es ser pretencioso.

La forma más fácil de ser pretenciosos es usar palabras pretenciosas, palabras como «verificar» o «perpetrar». «En este momento en el tiempo hemos podido comprobar que se ha aprehendido al perpetrador...». En este momento en el tiempo quiero que olvides para siempre la expresión «en este momento en el tiempo». Igualmente, olvida «el hecho de que» y «la pregunta sobre si». Estate en guardia frente a las palabras que terminen en «ción». Ídem con «ismo», «acia», «anza», «or» y «mento». Ese tipo de palabras son para los políticos, no para los poetas y quizá para unos pocos narradores pretenciosos como Humbert Humbert, quien estaría perdido sin su léxico.

Cuando tengas dudas, tacha o sustituye las palabras demasiado maduras. Simplifica. Tus lectores (extenderán su gratitud hacia ti) te lo agradecerán.

TU TURNO:

Vuelve al texto del ejercicio anterior en el que cambiabas algo importante. Incluso aunque ya estés

aburrido de él, aguanta. Revisa el texto haciendo lo siguiente: 1) comprueba la gramática; 2) expurga los verbos, modificadores, tópicos y palabras pretenciosas, reservándote el derecho a mantener cualquiera de ellos que te resulte absolutamente imprescindible; 3) separa cualquier metáfora mixta; 4) ajusta cualquier atribución que llame la atención sobre sí misma. Puedes analizar todas estas cosas a la vez o hacerlas de una en una. Cuando hayas terminado, felicítate por haberte graduado en el papel de editor.

Eliminar y retocar

Los lectores son groseros. Abandonarán tu relato o tu novela en medio de ese sublime pasaje al que le dedicaste diez horas y no la volverán a coger, y ni siquiera se disculparán. Los lectores tienen todas las cartas a su favor; no tienen obligaciones de cara al escritor, mientras que el escritor tiene todas las obligaciones para con ellos. Por eso los escritores cortan y retocan sin piedad durante todo el proceso de revisión, hasta sus fases finales.

Llega un momento en el que debes echar una mirada seria a cada una de tus frases, como un juez del oeste cuya soga sea un lápiz afilado. Sin piedad. Como dice Don Newlone, el hombre de los dedos sangrantes: «Más vale cortar, no solo arañar». Así que tu principal bisturí debe acechar cada línea, cada palabra.

«Omite las palabras innecesarias», dice la Agencia EFE. Yo no lo podía haber dicho mejor. Y seguro que no lo podría haber dicho de modo más conciso.

Tal vez tanto eliminar parezca masoquista pero la realidad es que una obra escrita que funcione bien con cinco mil palabras no debería extenderse hasta las diez mil. Y te sorprendería ver todo lo que puedes eliminar. Tanto de lo que decimos está implícito; tanto de lo que hemos incluido se podía deducir o imaginar. Recuerda que el lector quiere participar en tu historia. Si imaginas por él, se sentirá sin lugar. Además, la imaginación del lector escribe mejor de lo que tú o yo pudiéramos hacer jamás, así que, ¿por qué no le dejamos que haga parte del trabajo? Piensa que es casi seguro que serás el único que echarás de menos lo que has quitado de un texto. Al contrario de lo que ocurre con la pintura al óleo, las palabras no cuestan nada; usa tantas

como quieras, táchalas todas, usa algunas más... son gratis. En otras palabras, no hay excusa para salvar las palabras.

Cuando hablo de retocar me refiero a revisar las frases y los párrafos, a volver a componerlos, moviendo y cambiando palabras hasta que sean tan claras, agudas y secas como sea posible. Al igual que cortar y pegar, eliminar y retocar van de la mano.

Tal vez retocar sea menos doloroso que eliminar pero también más complicado. Requiere experiencia. Por cada párrafo que he mejorado retocándolo, he mutilado docenas. Los cirujanos literarios practicamos con nuestro propio cuerpo, sin anestesia y aprendemos de nuestros errores. Pero aprendemos.

Déjame que comparta contigo, si puedo, la evolución de un párrafo problemático de mi propia novela *Life Goes to the Movies* [La vida hacia el cine]. La escena: un restaurante flotante sobre el East River. En los primeros borradores del libro la escena estaba apenas esbozada sin intentar evocar estados de ánimo ni ambientes. Apenas estaba escrita:

La boda tuvo lugar en agosto de 1985 en una barca sobre el East River, en el lado de Brooklyn. Como si estuvieran celebrando la ocasión, las estrellas habían salido. Tocaba una orquesta de jazz de doce instrumentos.

Jerga periodística. Ahora átate a una máquina del tiempo y salta hacia delante, hasta varios borradores después:

La recepción de la boda tuvo lugar en una barca en el East River con el puente de Brooklyn tarareando con su arpa en el cálido aire húmedo por encima de nosotros. Al otro lado del agua brillaba la tiara de estrás de Manhattan. Estatuas talladas en hielo cabalgaban a lomos de cubos de plata de ley repletos de caviar mientras una orquesta de swing de doce piezas con trajes vainilla y bombines dorados hacía rebotar fideos de viento y rotaban lazos de plata en la brisa de aquella oscura noche.

¡Dios mío, mira todos esos modificadores! Aquí buscaba una exuberancia fitzgeraldiana y me estrellé. «La tiara de estrás» es un tópico inadecuado para un novelista barato. Y luego comienza el desfile de adjetivos: talladas, de plata de ley, vainilla, dorados, de viento, de plata, oscura. Los «fideos de viento» y los «lazos de plata» fueron un valiente pero equivocado intento de

usar la sinestesia y convertir las notas auditivas en imágenes visuales. Pero la metáfora se aleja demasiado de su tema.

Utiliza una vez más tu máquina del tiempo y avanza ocho meses y dos borradores más, y lee:

Montaje. Noche. Una barca cubierta con un toldo fondeada en el lado de Brooklyn del East River. La llovizna veraniega aligera el aire pesado mientras el fabuloso puente cruje con el tráfico de los vehículos que van por encima. Las sirenas de hielo cabalgan sobre cubos de plata para caviar, hay ostras que se revuelven en sus rugosas conchas sobre el hielo picado, las gambas se aferran a la vida sobre los flamígeros mares de la salsa de cóctel. Una orquesta de swing con chaquetas color vainilla y bombines de papel, entreteje y golpea ritmos en la oscura llovizna. Mientras tanto, en el otro lado del río, el horizonte de Manhattan malgasta toda la electricidad que puede.

Mejor, pero sigue habiendo demasiados modificadores. En este caso eliminar formará parte del proceso de mejora, como suele ocurrir. ¿Qué te parece esto?

Montaje. Noche. Una barca cubierta con un toldo está fondeada en el lado de Brooklyn del East River. La llovizna veraniega aligera el aire mientras el puente cruje con el tráfico. Las sirenas de hielo cabalgan en cubos de caviar, hay ostras sobre hielo picado que se revuelven en sus conchas, las gambas se aferran a la vida sobre los flamígeros mares de la salsa de cóctel. Una orquesta de swing entreteje y golpea ritmos en la oscuridad. En el otro lado del río, el horizonte de Manhattan malgasta toda la electricidad que puede.

Hemos quitado los «fideos de viento» y los «lazos de plata» de la pista de baile y los hemos sustituido por «las gambas se aferran a la vida sobre los flamígeros mares de la salsa de cóctel». En este caso el énfasis está en los verbos: cubierta, aligera, cruje, cabalgan, revuelven, aferran, entreteje, golpea. «Malgasta toda la electricidad que puede» me parece hoy pasiva, débil pero no se me ocurrió ninguna manera activa de expresar esa idea. Tal vez se te ocurra a ti.

Para bien o para mal, así es como terminó ese pasaje en la novela. Quizá estés en desacuerdo con mis decisiones. Pero creo que yo estaré de acuerdo con que, en general, el pasaje mejoró.

TU TURNO:

Retoma algo que hayas escrito antes y, sí, puede ser de un ejercicio anterior. Elimina un tercio. Quizá te parezca imposible pero probablemente no lo sea. Muéstrate implacable. Entonces date un

respiro del texto, media hora o varios días. Intenta comprobar si el relato no ha mejorado realmente, si no está mejor solo por haberlo reducido. Si te apetece, vuelve a cogerlo y comienza a retocarlo, elevando lo que quede a un nivel superior de calidad.

¿Cuándo sabemos que hemos terminado? ¿Cómo sabemos que nuestra ficción ha mejorado hasta el punto de que ya no se pueda mejorar más? Algunos escritores dicen que nunca terminan realmente sus historias o sus libros; los abandonan. Cuando se comience a aplicar la ley de las recompensas decrecientes será un momento tan bueno como otro para declarar la victoria o tirar la toalla. Para algunos escritores, ninguna historia está terminada hasta que se encuentra entre las tapas de un libro impreso. E incluso entonces son incapaces de dejar de retocarlos.

Y luego están quienes dicen que simplemente saben cuándo se ha terminado el trabajo; cuando todos los planetas parezcan haberse alineado, cuando la forma y el significado formen una sola pieza que los haga indistinguibles y cada palabra parezca inevitable, si no tallada en piedra. Para mí, es como educar a los hijos; a cierta edad, estén preparados o no, deben partir. Deben completarse a sí mismos en ese mundo externo, cruel y frío. Tal vez algunas historias nunca complazcan a ciertas personas, tal vez nunca sean universalmente queridas y admiradas. Pero, igual que su autor, lo habrán hecho lo mejor posible.