

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



Puede ser este un buen momento para agrupar y pasar revista a los distintos aspectos que constituyen los cimientos del relato.

Concentraremos la mirada, a lo largo de estas páginas, en los pilares del edificio que más peso soportan; en ésos que, quizás por ser tan básicos, son los que más a menudo provocan tropiezos y caídas en la construcción de la historia.

El relato —como la esencia, como el veneno— cuanto más pequeño, más concentrado y exigente se vuelve. El cuento corto marcará nuestra línea de meta, por ser el que precisa de mayor tensión, de mayor condensación e intensidad, y por ser, también, el que está dispuesto, en consecuencia, a hacernos menos concesiones.

MÁS POR MENOS

«Un relato —dice Gardner— es como una máquina con numerosos engranajes; no debe contener uno que no haga girar algo». Dice también que el escritor de relatos cortos hace un trabajo de miniaturista. Ese proceso de reducción, de condensación, es también un proceso mental, y un modo de hacer al que uno se habitúa, un poco para todo; un hábito contrario, paradójicamente, a las renunciaciones. Y es que no se trata de decir menos, sino de decir más en menos espacio.

Arrancamos, por tanto, de un ánimo insaciable de plenitud. Igual que en los mejores versos cabe, entero, un poema; igual que los suspiros, que caben en el pecho sin salirse una brizna; lo mismo que el universo entero metido, comprimido, en el Aleph... Así, los cuentos breves.

La selección

Tenéis una historia que contar y tenéis un mundo que reflejar en un corto espacio; ésa es vuestra ventaja y vuestra desventaja al mismo tiempo. Cuando nuestros pies tocan el suelo después de la lectura de un buen cuento tenemos la sensación de habernos caído, en pos del conejo blanco, por un túnel vertical en el que no había rendijas para agarrarse a la realidad, para salir del cuento en medio de ese ir y venir de personajes. Pocos cuentos hay así y cada uno recordaréis lecturas diferentes, pero en lo que sí coincidiremos todos es en que el más parecido a un cuento perfecto es el que ejerce esa especie de succión sobre el lector, y ahí es donde está la ventaja: no podríais hacerlo a lo largo de doscientas

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



páginas, pero sí en tres, cinco, diez... Y ahí es donde también está la desventaja: para abrir la trampilla debajo de los pies del lector, vuestro mundo, ése que habéis creado dentro del cuento, debe existir.

Cortázar dice de estos cuentos que «son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran». El lector debe salir de ese cuento con una visión clara de los personajes y del ambiente que les rodea y, además, debe poder llevarse consigo —haber leído y haber vivido— una verdadera historia.

Llegado a este punto quizá alguno de vosotros haya decidido entrar en el menos complicado mundo del trapezio y los tres saltos mortales. Los que os quedéis, deberéis tratar de formar en vuestra mente la figura severa y afilada de unas tijeras...

Hay que mirar con la lupa de relojero la maquinaria del cuento, mirar qué tuerca es adorno y qué otra contribuye al movimiento. El secreto de un buen cuento corto está en seleccionar, en **extraer elementos concretos** de entre una gran masa de datos, de imágenes, de pensamientos, para ese mundo que va a salir de nuestra imaginación.

Lo hemos dicho ya antes: un cuento es como un iceberg, del que solo se ve una mínima parte; pero lo que lo hace visible, en realidad, son los kilómetros de una base firme. Por eso, cuando hablamos de seleccionar, no nos referimos a que escribáis solo lo que pertenece a la historia. Lo bueno sería que el relato contuviera, de un modo u otro, todo lo que se os ocurra sobre él, todo lo que pueda sostenerlo, determinar su avance o enriquecerlo.

Son muchos los autores que remueven sus historias durante bastante tiempo en la cabeza, que imaginan una y otra vez situaciones, personajes, acontecimientos..., aunque luego nada de esto saldrá a la luz de manera directa. Pero todo, aunque no se detecte a primera vista, se ha quedado dentro del cuento, **implícito**: es el abono oculto que, al cabo, le hace florecer.

Un relato - una historia

A menudo, cuando nos ponemos a escribir, se congregan, como en la cola del INEM, todos los personajes desempleados que han deambulado por nuestros pensamientos. De cada uno partirá una historia, pero nosotros no podemos contarlas todas al mismo tiempo: a cada relato, **un asunto**, como decía Poe, que para la literatura —ya sabéis— era un lince.



El cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector; puede ser leído de una sola sentada; cada palabra contribuye al efecto que el escritor previamente se ha propuesto; este efecto debe ya prepararse desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar; solo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado.

Dentro del relato pueden pasar días, años, o siglos, ciudades, países diferentes, pero solo debe unirlos un hilo conductor. Las tensiones se crean alrededor de un solo conflicto, y la mirada se centra en unos personajes principales. Es esto lo que distingue la novela del cuento: el comienzo de la acción está lo más cerca posible del final porque no habrá nada en medio que no sea imprescindible.

El cuento implica unidad, intensidad y originalidad. La **unidad** provendrá del tema único: los personajes del relato no existen fuera del cuento ni del conflicto que remueve tensiones y resortes, y que lleva al desenlace. La **intensidad** implica concentrar y destacar el significado de los acontecimientos; tenemos muy poco espacio y cada descripción, cada escena, debe darnos un nuevo dato. Y la **originalidad** es toda vuestra, ya que procede de esa forma única y distinta, siempre personal, de iluminar el mundo.

La unidad de la historia y del tema supone el principio de un cuento compacto, fluido. Ahora bien, esto no quiere decir que un relato no conste también de subtramas (o tramas secundarias) así como de elementos marginales y personajes secundarios que le dan cuerpo de realidad al texto. Ninguna realidad está aislada, y es estupenda táctica contar dos historias en una, como veremos más adelante. Pero poned cuidado para que en los relatos cortos —y más cuidado cuanto más cortos— **los márgenes** se queden **al fondo**, existentes pero borrosos, para que no interrumpan la acción principal.

Es preciso establecer vigilancia también sobre las **digresiones no narrantes**, es decir, sobre aquellas digresiones que no hacen avanzar la historia ni nuestro conocimiento sobre los elementos de la trama. Estas digresiones o disertaciones, más bien proustianas, son como remansos para el flujo del relato; dejadlas para los grandes ríos de la novela, que permite la alternancia de aguas lentas con aguas rápidas. El cuento debe recorrerse sin pausas, con constancia, y no acepta, por eso, interrupciones.

Cuando tengáis en la mano uno de esos pasajes descriptivos o digresivos que os ha salido redondo y brillante, preguntaos si es eficaz, si contribuye al ritmo o lo distorsiona, si mueve una tuerca o es simple adorno. Si ese pasaje no mueve

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



nada más que vuestro orgullo, entonces sacad las tijeras y cortadlo; abrid el cajón y reservadlo para mejores ocasiones. Como Stevenson decía, «La regla de oro del arte literario es **omitir**».

EL RÍO QUE NOS LLEVA

Aparte de inculcaros instintos un tanto castrantes, quisiéramos ahondar en algunas virtudes muy apreciadas, sobre todo de aquellos cuentos en los que venimos centrándonos, los que son particularmente densos y breves.

Esos cuentos son como **ríos de aguas rápidas**, en los que no podemos alcanzar la orilla hasta el final porque el ritmo, la atmósfera, la intriga y ciertos trucos, crean el conjuro que logra **transportarnos lejos** del sillón en donde leemos. Y lo que nos transporta definitivamente a otra realidad es su **autonomía** de pompa de jabón, su estructura de **mundo independiente y verosímil**. Ellos saben dejarnos, así, como detrás de la cerradura de la puerta, allí donde apoya la espalda el protagonista.

De estos temas vamos a hablar ahora, con la intención de descifrar los mecanismos de esa magia; porque también ésta tiene truco.

Cuando hablamos de que un cuento fluye, sobreentendemos, al mismo tiempo, que es compacto: que no está hecho en bloques fragmentados y que su estilo, su tema y sus personajes, forman una piña desde el principio. Solo así podrá discurrir de manera fluida, con naturalidad. Y para conseguir esa unidad imprescindible, hay mecanismos que pueden ayudarnos.

La intriga

Construir una buena intriga es como abrir una escalera de inevitable bajada a los pies del que lee. No es que el lector quiera llegar cuanto antes al final de la escalera (eso se lo dejamos a los cuentos de misterio y asesinatos); lo que hay que conseguir es que ese lector baje cada peldaño, uno detrás de otro, atrapado por la historia. La intriga consiste, entonces, en establecer una **tensión interna** entre los acontecimientos que nos haga preguntarnos qué sucederá a continuación.

Nuestra mejor arma para crear intriga es, sin duda, **la información**. Crear estímulos sobre esa información y entregarla al lector dosificada, con parsimonia, será nuestra estrategia.

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



Pero es preciso tener cuidado: la intriga es una **cadena causal** —y no casual— de acontecimientos. Como Gardner afirma, «Todo acontecimiento debe tener su causa en el precedente (aunque el orden de éstos se disimule mediante flash-back o técnicas narrativas poco comunes». Tal vez existan hechos fortuitos en nuestro cuento (alguien a quien le toca la lotería o tiene un accidente de coche...), pero todos ellos deben estar atados, si no a sus causas, sí a sus efectos. «La mala intriga proviene de la sucesión absurda y accidental de acontecimientos.»

Además de encadenar los sucesos, el escritor debe dosificar la información. Aunque a la hora de inventar no podamos establecer esa gradación —qué enseñar y qué ocultar—, sí deberemos hacerlo a la hora de revisar. Esa visión de conjunto que solo al final podemos plantearnos, nos ayudará a seleccionar los acontecimientos que van a llevarnos al resultado final, y a disponerlos en el sentido que más convenga a la trama. Deberéis plantearos también otras cuestiones elementales, como las siguientes:

—**¿Qué punto de vista conviene al desarrollo de esa intriga?** Es decir, si vuestra intriga necesita una primera persona, o sea, que el narrador sea un protagonista, o bien una tercera; si el narrador debe ser omnisciente (tener la capacidad de meterse en la mente de los personajes y deslizarse en rincones oscuros de la trama), o si es mejor para el desarrollo de la intriga blindar esos espacios al lector a través de un narrador testigo.

—**¿Qué tiempo necesita vuestra trama?** El presente, en el que la historia está sucediendo en estos momentos y el narrador, aun siendo omnisciente, no tiene capacidad de contemplar el futuro; o tal vez convenga que el narrador cuente desde el pasado, que conozca toda la historia y haya sido testigo de los acontecimientos (al estilo de Borges, cuyo narrador siempre ha oído o leído algo que sucedió, que ya desde el principio está escrito y zanjado).

—**¿Desde dónde debéis comenzar el relato?** ¿Por el principio? ¿*In medias res*, es decir, a mitad de la historia, de modo que una parte circule por el camino del pasado y otra por el del presente? Qué le sucedería a vuestra intriga si empezaseis por el final; por ejemplo: «Voy a contaros cómo aconteció la muerte de Mengano...». Este principio equivaldría a un final zanjado desde el principio: Mengano, pase lo que pase, no tiene salvación, está condenado a muerte. ¿Sería bueno eso para desarrollar vuestra historia?

Taller de escritura creativa

Lección 1

Un cuento, un cambio



Hay muchas posibilidades, pero solo una de ellas exprimirá la intriga hasta el final. Aprender a encontrarla en cada ocasión es haber recorrido la mitad del camino. Para acabar de entenderlo, leed con atención ese cuento que os arrastra siempre y estudiad su intriga: qué narrador utiliza, en qué tiempo, por dónde empieza la historia y qué perdería esa historia al cambiarle las variables. Entended, en fin, el porqué de la elección.

Sería bueno también que subrayaseis todo aquello que es escueta información. Por ejemplo, en la escena de una fiesta, qué dicen los personajes que sirva para el resto de la historia: tal vez que el personaje tuvo relaciones con este otro o que su padre murió en la Argentina; o bien, en la descripción de una casa, cuáles son los datos que nos van a servir: en qué año fue construida, que acontecimiento singular sucedió en el corredor...

En resumen, buscad esa tuerca que suponga el movimiento de otra; miradla atentamente, por arriba y por abajo; poneos una lupa de relojero y desmontad el mecanismo de la intriga de ese cuento que os tiene fascinados, para que luego sepáis montar vuestra propia maquinaria.

Si analizáis ese cuento elegido os daréis cuenta de que los acontecimientos y la evolución de los personajes forman un **crescendo** que avanza hasta llegar al desenlace, que debe ser una descarga de la energía contenida a lo largo del relato. Esa descarga es el **clímax** y suele coincidir con el final. Otras veces, sin embargo, después del clímax, el cuento sigue narrando acontecimientos sin importancia; se dice entonces que el cuento termina en **anticlímax**.

Con esta explicación no nos referimos solo a cuentos de misterio o de aventuras. Todo cuento es una historia y en toda historia se puede crear una intriga, tanto si esa historia cuenta la evolución de un ama de casa cuarentona a la que deja su marido, como si relata un viaje a las Antillas.

Aunque no haya acción, siempre habrá movimiento. Tendremos, por ello, que estimular al lector, tendremos que crearle una **expectativa de cambio**.

Pongamos que ese cuento que tanto nos gusta no tiene acción, que el personaje protagonista está haciendo un viaje nada excitante desde el centro de Madrid hasta Alcorcón, y que todo el relato no es más que ese viaje y sus pensamientos, adelante y atrás, desordenados. Pues bien... Aun en ese caso podremos crear una intriga, dejar recuerdos a medias, superponer otros, hacer que el lector quiera saber. Aunque el estilo sea perfecto y el lenguaje brillante, si no abrimos la trampa de la intriga, el lector, simplemente, no terminará su lectura.

Para orientaros un poco más, vamos a definir dos tipos de intriga que son más pedagógicos que reales, pero que tal vez os sirvan de faro en momentos difíciles:

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



—**Intriga de acción.** El cambio se produce en la situación del personaje, y es provocado por su carácter y por su manera de pensar. El personaje es, de alguna forma, el dueño de la acción: él mueve la fuerza de los conflictos. El punto de vista del narrador es externo: no se ocupa mucho de la evolución del personaje, sino más bien del desarrollo de las circunstancias.

Toda la que llamamos literatura de acción parte de esta concepción de la intriga, desde los Tres mosqueteros hasta Philip Marlowe.

—**Intriga psicológica:** El carácter moral del personaje se transforma bajo la influencia de la acción. El punto de vista del narrador es interno y está centrado en la evolución del personaje, que suele ser arrastrado por las circunstancias antes que provocarlas él mismo.

Éstos son los dos extremos de la intriga; entre uno y otro hay una gama infinita que los trenza y los matiza, y pocos cuentos actuales conservan en estado puro alguna de estas dos concepciones. La mezcla de estos dos tipos de intriga es muy aconsejable, además, ya que es, en sí misma, una garantía de riqueza.

La prefiguración

Aliada indiscutible de la intriga, la prefiguración nos prepara, sin saberlo, para el final: nos insinúa lo que va a suceder, aunque lo hace escatimándonos el desenlace. El escritor va extendiendo delgados hilos por delante del avance de la historia; y ésta debe ser reforzada, al mismo tiempo, por la imprevisibilidad y por la inevitabilidad.

Hay muchas formas de lanzar esos hilos; algunas de ellas son las que siguen:

- a través de **descripciones breves** de lugares o atmósferas;
- a través de **símbolos, citas** filosóficas o **signos** supersticiosos;
- por medio de **paralelismos**.

Observemos ahora cómo emplea esta táctica Cortázar al inicio del cuento *Carta a una señorita de París...*

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará. Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaure en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar. Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozanfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart. Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana. Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones.

Usted sabe por qué vine a su casa, a su quieto salón solicitado de mediodía. Todo parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad. Usted se ha ido a París, yo me quedé con el departamento de la calle Suipacha, elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua conveniencia hasta que septiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá... Pero no le escribo por eso, esta carta se la envío a causa de los conejillos, me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve.

Me mudé el jueves pasado, a las cinco de la tarde, entre niebla y hastío. He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el jueves fue un día lleno de sombras y correas, porque cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible.

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



Fijaos bien en estas dos comparaciones, que son paralelas...

«...como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart.»

«...como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y horrible...»

En ambos casos aparece ese azote (*chicotazo* es un americanismo que significa *latigazo*), que, en el segundo, se dirige contra el personaje mismo. La segunda comparación, más directa y violenta, es una reiteración de la primera. Contiene parecidos elementos y nos anuncia, sin hacérselo evidente, la ruptura de ese equilibrio que nos describe con tanto detalle al principio: la ruptura del equilibrio de la casa y de él mismo (el final del cuento es su suicidio). Otro paralelismo lo conforma el abismo que se abre entre «espantoso chicotazo» e «instante más callado», y entre «sutil» y «horrible». Los conejitos, a su vez, comparten esa ambivalencia de lo sutil y lo horrible, son «copos tibios y bullentes», pero también tienen algo de espantoso. El protagonista los vomita sin querer, sin voluntad, y ellos, pequeños y blancos, le conducen a la destrucción, al latigazo final.

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



En otras ocasiones, la mejor prefiguración es la omisión. Fijaos, por ejemplo, en lo agoreros que resultan estos puntos suspensivos:

«(...)hasta que septiembre me lance a mí a alguna otra casa donde quizá...»

La prefiguración, por tanto, no tiene que aventurarnos el final, sino provocarnos alerta, *inquietarnos*.

La reiteración

Las reiteraciones en el relato fomentan la unidad porque nos llevan de un lado a otro del texto, trazando una red de fondo que refuerza su contenido. Una idea repetida, un comentario recordado, sirve de unión entre párrafos y produce un efecto de corriente de comunicación entre una y otra habitación de la casa del cuento.

Nos vamos a fijar en dos de los recursos fundamentales a la hora de crear esos enlaces entre las diferentes partes: la anáfora y la catáfora. El término anafórico se comprende a través de un término anterior, mientras que al catafórico solo le da sentido el término posterior.

La anáfora

En la lingüística textual, la anáfora es un procedimiento sintáctico que consiste en repetir un elemento expresado anteriormente y que sirve, por tanto, para dar coherencia sintáctica al discurso.

Por ejemplo, en *Vi a Julio y lo llamé*, el pronombre «lo» es anafórico, en este caso, porque remite a algo anterior —Julio—, que lo hace comprensible.

Os explicamos el concepto lingüístico para que podáis trasladarlo ahora con más facilidad al arte narrativo. Anáfora narrativa sería toda aquella referencia a lo anterior: circunstancias, palabras o hechos que sirvan para establecer lazos de unión entre unas partes y otras del texto.

La catáfora

La catáfora supone el mismo mecanismo que la anáfora, pero invertido. Es decir, que en vez de que el término haga referencia a algo anterior, se refiere a algo que le sigue. Anticipa, así, una parte del discurso todavía no enunciada.

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



Por ejemplo, en Lo que dijo es esto: que renunciaba, la catáfora es «esto», que remite a las palabras posteriores, «que renunciaba».

DE LA CREACIÓN DE MUNDOS

Otra de las virtudes de esos cuentos con capacidad de raptó es precisamente que crean mundos redondos y enteros —autónomos, como dijimos antes— capaces de conseguir que nos sintamos inmersos por completo en ellos. Algunas tácticas son fundamentales para lograr esta creación de mundos complejos y bien definidos...

Pararse en los detalles

Cuando empleamos un sustantivo para señalar algo, lo mejor es escoger el más preciso, atrapar el concepto, acorralarlo del modo más estrecho que sea posible: decir rosa en vez de flor, o un seiscientos de hace veinte años en vez de un coche.

Perseguir las ideas con ánimo de alcanzarlas en su máxima exactitud, es una ardua tarea que requiere paciencia y empeño, pero que vale la pena, sin duda. Si decimos un coche intentaba cruzar la calle entre la gente, la mente del lector puede optar por cualquiera de las posibilidades que se abren ante él; pero, en cualquier caso, la imagen que se formará ante su mirada será una imagen vaga, difuminada. Si, en cambio, expresamos la idea con exactitud, añadiremos **definición**, y con ella, **vitalidad**, a la escena; el lector poseerá cada dato para imaginarla: un seiscientos de hace veinte años intentaba vadear un río de compradores, vendedores y turistas desprevenidos.

Si, además de detallar con precisión cada escena, nos esforzamos en crear dentro del cuento un **marco espacio-temporal reconocible**, bien dibujado, habremos fortalecido una de sus principales funciones que es, precisamente, la de convencernos de que la historia es posible: daremos **verosimilitud** al conjunto de la trama.

Fijaos en el ejemplo que sigue, tomado del cuento *Plumas*, de Raymond Carver.

Bud y Olla vivían a unos treinta kilómetros de la ciudad. Hacía tres años que vivíamos allí, pero Fran y yo no habíamos dado ni una puñetera vuelta por el campo. Daba gusto conducir por aquellas carreteras pequeñas y sinuosas. La tarde estaba empezando, hacía

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



bueno y veíamos campos verdes, cercas, vacas lecheras que avanzaban despacio hacia viejos establos. También mirlos de alas encarnadas posados en las cercas, y palomas dando vueltas alrededor de los heniles. Había huertas y esas cosas, flores silvestres y casitas apartadas de la carretera.

—Ojalá tuviéramos una casa por aquí —dije.

Solo era una idea vana, otro deseo que no iría a parte alguna. Fran no contestó. Estaba ocupada mirando el mapa de Bud. Llegamos a la encrucijada de cuatro caminos que había señalado. Giramos a la derecha, como decía el mapa, y recorrimos exactamente cuatro kilómetros y ochocientos cincuenta metros. Al lado izquierdo de la carretera, vi un sembrado de maíz, un buzón de correos y un largo camino de grava. Al final del camino, rodeada por algunos árboles, se erguía una casa con porche. Tenía chimenea. Pero era verano, de modo que no salía humo, claro está. Sin embargo, me pareció un bonito panorama, y así se lo dije a Fran.

—Parece un campamento de vagabundos —repuso ella.

Los adjetivos también son importantes a la hora de precisar; hay que elegir aquellos que de verdad califiquen (que de verdad añadan información) y que nos den una **idea precisa** y, a la vez (si es posible) **original**.

A veces, sin embargo, adjetivos o sustantivos no nos sirven para definir con exactitud aquello que buscamos. Entonces, **metáforas** y **comparaciones** podrán llenar ese hueco que una sola palabra no puede cubrir. Para utilizarlas bien debemos alejarnos lo más posible de los tópicos. Hay que usarlas, eso sí, con mucho tiento, con buena puntería; son pequeños tesoros capaces de originar imágenes inmejorables. Como ésta, de Gardner: «El hombre avanzaba como un percherón entre una muchedumbre hostil».

Más aun que el espacio, los **personajes** son determinantes para la verosimilitud de la historia. Hay que cuidar en ellos, entre tantos detalles, esas características que los hacen distintos de los demás, inconfundibles: ese gesto que se repite, sus extrañas manías, su modo raro de caminar... A veces un solo elemento es esencial para construir, a partir de él, al personaje entero.

Raymond Carver, acostumbrado a descripciones rápidas y minimalistas, dedica, sin embargo, un espacio relativamente importante a la descripción de sus personajes principales, y sobre todo, sabe escoger esos rasgos que les harán reconocibles e inolvidables en la memoria de los lectores. Veamos un ejemplo tomado también de Carver, de *De qué hablamos cuando hablamos de amor*:

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



Nunca llegué a conocer el verdadero nombre de Dummy. Si alguien lo sabía, nunca se lo oí decir. Era Dummy entonces, y hoy lo recuerdo como Dummy. Era un hombre pequeño y arrugado, calvo, bajo pero con mucha fuerza en brazos y piernas. Cuando se reía — muy raras veces—, los labios se le replegaban sobre los dientes pardos y mellados. Esto le daba un aire astuto. Cuando le hablabas, sus ojos acuosos se quedaban fijos en tu boca; y cuando no le hablabas los fijaba en cualquier parte imprevisible de tu cuerpo.

A veces Carver utiliza la descripción de un personaje para mostrarnos la relación que hay entre éste y los otros. En el siguiente fragmento —de la misma obra—, el narrador, en primera persona, nos describe a su madre:

Mi madre, de pie en la puerta, nos miraba. Era una mujer de tez clara, con el pelo rubio peinado hacia atrás en un ceñido moño sujeto por una horquilla de bisutería. Me preguntó si salió alguna vez en aquellos días felices; o qué es lo que en realidad hacía.

Solté el freno de mano. Mi madre siguió mirando hasta que cambié todas las marchas, y entonces, aún sin sonreír, volvió a entrar en casa.

Esta descripción define a la madre como una mujer fría, alejada incluso de su propio hijo. Recibimos una imagen física de la madre, pero también una idea fundamental en cuanto a la relación entre ella y su hijo: la falta de contacto.

Los cuentos de Carver son muy escuetos, pero este autor se las arregla para fijar, en pocas líneas, una constelación completa de relaciones entre los personajes. Tomad ejemplo de él, y, cuando describáis a un personaje, no os quedéis solo en su aspecto físico; insinúad, al mismo tiempo, su carácter, sus actitudes ante las cosas, sus relaciones con los otros personajes. Así, con unas pocas frases, podréis dar una visión externa y otra visión interna —un dibujo completo, en suma— de ese personaje que describáis.

Mostrar en vez de decir

«Los buenos escritores pueden decir casi todo lo que tiene lugar en la ficción que escriben, salvo los sentimientos de los personajes.» Este consejo de



Gardner nos parece fundamental, y muy oportuno para desarrollar aquí.

El narrador puede intervenir para ponernos al día, para explicarnos un suceso, para enseñarnos un paisaje... Pero si se nos dice lo que sienten los personajes (Jesús se sintió enfadado) tenemos la misma sensación que si en un teatro de marionetas la mano que las maneja fuera visible; si así fuera, el espectador ya no podría verlas como seres independientes, sino solo como prolongaciones engañosas de esas manos: las marionetas estarían muertas, entonces. Sin embargo, si mostramos ese enfado de Jesús, si le hacemos dar patadas a los cubos de basura o injuriar, maldecir, insultar, sabremos que está enfadado —no hará falta aclararlo— y, además, sentiremos vivo al personaje. El escritor nos tiene que **mostrar** ese sentimiento, y nunca limitarse a nombrarlo.

Hay que tener muy en cuenta el ritmo entre la descripción y la escenificación. No se puede escenificar —o mostrar— todo; hay que elegir con cuidado aquello que el narrador no nos puede decir. Elegid aquellos acontecimientos que nos hablen de **cómo siente el personaje**, de cómo vive internamente esos hechos, y escenificadlos.

Volvemos al mismo cuento de Carver, a *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. A lo largo de esta escena que sigue se nos muestran los sentimientos de Dummy a través de sus gestos de duda y de desconfianza; y es que Dummy tiene solo una cosa por la que vivir: una gran charca llena de percas. En esta escena dos amigos suyos —padre e hijo— van a pescarlas. Dummy siente dentro la contradicción entre la amistad y el deber de defender a sus peces y durante el trayecto lo demuestra con gestos.

Papá llevaba la mano fuera de la ventanilla. Dejaba que el viento se la empujara hacia atrás. No había duda de que se sentía inquieto.

No tardamos mucho en llegar a casa de Dummy. Salió; llevaba puesto su sombrero. Su mujer miraba por la ventana.

—¿Tienes preparada la sartén? —le gritó papá a Dummy, pero Dummy seguía allí quieto, mirando el coche—. ¡Eh, Dummy! —le llamó papá—. ¡Eh, Dummy, ¿dónde está tu caña, Dummy?

Dummy movió agitadamente la cabeza. Desplazó su peso de una pierna a otra y miró al suelo y luego nos miró a nosotros. Tenía la lengua sobre el labio inferior, y empezó a remover el polvo con el pie.

Me eché al hombro la cesta de pesca. Le alargué a papá su caña y cogí la mía.

—¿Nos vamos ya? —preguntó papá—. Eh, Dummy, ¿nos vamos ya?

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato



Dummy se quitó el sombrero y, con la misma mano, se pasó la muñeca por la cabeza. Se dio la vuelta con gesto brusco, y lo seguimos por el mullido pasto. De trecho en trecho se alzaba una agachadiza de las matas de hierba que había al borde de los viejos surcos.

Al final del prado, el terreno descendía suavemente y se hacía seco y pedregoso, con matojos de ortigas y robles arbustivos diseminados aquí y allá. Torcimos hacia la derecha y seguimos un viejo sendero de huellas de coche y nos adentramos en un campo de algodoncillo que nos llegaba a la cintura. Los capullos secos que coronaban los tallos chasqueaban con violencia a nuestro paso. Al poco vi el brillo del agua por encima del hombro de Dummy, y le oí gritar a papá:

—¡Oh, Dios, mirad eso!

Pero Dummy aminoró el paso y siguió alzando la mano y echándose el sombrero hacia atrás y hacia adelante, y al final se paró en seco.

Papá dijo:

—Bien, ¿qué te parece, Dummy? ¿Te da igual un sitio que otro? ¿Por dónde quieres que empecemos?

Dummy se mojó el labio inferior.

—¿Qué es lo que te pasa, Dummy? —indagó papá—. Es tu charca, ¿no es eso?

Dummy bajó los ojos y se quitó una hormiga del mono.

—Bien, diablos —dijo papá, respirando al fin. Sacó el reloj—. Si te sigue pareciendo bien, será mejor que nos pongamos a ello antes de que anochezca.

Dummy se metió las manos en los bolsillos y se volvió hacia la charca. Siguió andando. Lo seguimos lentamente. Ahora veíamos toda la charca; las inquietas percas rizaban el agua. De cuando en cuando saltaba alguna limpiamente y volvía a zambullirse.

—Santo Dios —le oí exclamar a mi padre.

Otras veces no será necesario ni siquiera escenificar los gestos del personaje; bastará introducirlos dentro de la narración, enunciarlos de manera resumida, y los lectores sabremos cómo se sienten los personajes.

En el fragmento que encontraréis a continuación, tomado de otro cuento de Carver, Una conversación seria, se habla de un matrimonio que ha roto poco tiempo atrás. El marido actúa con violencia a lo largo de todo el relato. Veamos cómo Carver muestra ese sentimiento de agresividad...

El teléfono volvió a sonar. Descolgó Burt.

—Es alguien que pregunta por Charlie —anunció.

—¿Qué?

—Charlie —repitió Burt.

Vera cogió el teléfono. Le dio la espalda a Burt mientras hablaba. Luego se volvió y dijo:

—Voy a hablar al cuarto. ¿Serás tan amable de colgar cuando yo lo coja? Lo voy a notar,

Taller de escritura creativa

Lección 4

Los cimientos del relato

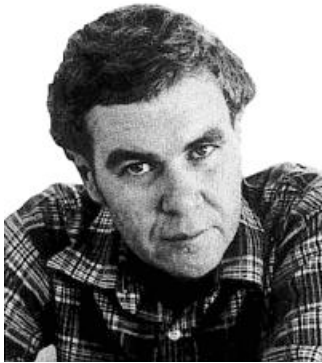


así que cuelga cuando yo te avise.

Burt cogió el auricular. Vera salió de la cocina. Burt se llevó el auricular al oído y escuchó. No oyó nada. Luego oyó cómo un hombre se aclaraba la garganta. Luego oyó cómo Vera descolgaba el otro teléfono. Y la oyó gritar:

—¡Ya está, Burt! ¡Voy a hablar, Burt!

Burt colgó y se quedó allí de pie, mirando el teléfono. Abrió el cajón de la vajilla de plata y hurgó en las cosas que había dentro. Abrió otro cajón. Miró en el fregadero. Fue al comedor y cogió el cuchillo de trinchar. Lo mantuvo bajo el grifo de agua caliente hasta que la grasa se ablandó y se escurrió de la hoja. Limpió el cuchillo en la manga. Fue hasta el teléfono, dobló el cordón y lo cortó limpiamente. Estudió los extremos. Empujó el teléfono hasta su rincón, detrás de la cacerola de hornear.



Raymond Carver

El narrador no nos dice que cuando el novio de Vera llama a su casa, Burt, su ex marido, se siente violento o celoso; simplemente nos muestra el proceso hasta que Burt corta el cable del teléfono; pero a través de ese acto, como es obvio, se expresa todo lo demás. También encontramos otra idea bastante reforzada: la desconfianza que siente Vera hacia él («¡Ya está, Burt! ¡Voy a hablar, Burt!«).

A través de la escenificación, como veis, Carver, un maestro de la narrativa breve, nos cuenta cómo viven y sienten los personajes, sin que sea preciso explicitarlo por medio de palabras como feliz o desgraciado. Carver escribe en otro nivel del lenguaje, el más cercano a la vida. Por eso sus personajes llevan consigo una aureola inconfundible de autenticidad.