

Leer mejor para escribir mejor

María Antonia de Miquel



«Más que constituir una forma de “matar el rato”, la lectura siempre ha sido un poderoso aliciente para la imaginación humana». María Antonia de Miquel.

Aunque la «manía lectora» es un fenómeno relativamente reciente, al menos desde fines del siglo XVIII leer forma parte de los hábitos y los placeres de muchos de nosotros. Ahora bien, ¿cómo leemos? ¿Sabemos leer? Y, si aspiramos a ser escritores, ¿sabemos sacar partido de nuestras lecturas? En *Leer mejor para escribir mejor*, María Antonia de Miquel nos da las claves para pasar de ser lectores pasivos a lectores activos, para adentrarnos en todo aquello que, en una lectura superficial, nos pasa inadvertido en una obra de ficción. Nos ayuda a reconocer cómo los autores desarrollan una trama, qué importancia dan a la estructura, de qué manera crean los personajes, con qué intención eligen un tipo de narrador u otro, cómo satisfacen (o no) las expectativas creadas con un «comienzo contundente»... con el fin de que podamos aprender de ellos como lectores y también nos sirvan de inspiración a la hora de escribir.



María Antonia de Miquel

Leer mejor para escribir mejor

ePub r1.6

Titivillus 20.12.2019

Título original: *Leer mejor para escribir mejor*
María Antonia de Miquel, 2016

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Índice de contenido

Cubierta

Leer mejor para escribir mejor

Introducción

Primera parte. Aprender a leer

De qué hablamos cuando hablamos de leer

Escritura y lectura, hermanas gemelas

Un repaso a la historia de la lectura

El poder de la lectura

Lectura y lectores

¿Qué clase de lector eres?

Leer, comprender, interpretar

Dialogar con el texto

Lectura atenta y lectura crítica

La lectura atenta

La lectura crítica

Hacerse preguntas

La estructura

El narrador

El estilo

Pistas y claves

Motivos y símbolos

El tema

El contexto

Préstamos y homenajes

Los métodos de lectura

Las experiencias de lectura

Segunda parte. Leer para escribir

Leer como un escritor

Principios y finales

Un buen principio
Saber cerrar la historia
¿Quién lo cuenta?
En primera persona
En tercera persona
La creación de personajes
Personajes memorables
El manejo del tiempo
Acortar y alargar el tiempo
Saltos en el tiempo
Construir mundos
Seleccionar los detalles
Las voces de la historia
En sus propias palabras
Dobles lecturas
Aprender de las malas novelas
Contar sin expresar nada
Personajes grises
Diálogos que no lo son
Todo texto se escribe sobre otro texto
Veinte lecturas para escritores

1. Choderlos de Laclos, Las amistades peligrosas (1782)
2. Mary Shelley, Frankenstein (1818)
3. Stendhal, Rojo y negro (1831)
4. Gustave Flaubert, La señora Bovary (1856-1857)
5. Lev Tolstói, Anna Karénina (1873-1877)
6. Joseph Conrad, El corazón de las tinieblas (1902)
7. James Joyce, Dublineses (1914)
8. Virginia Woolf, La señora Dalloway (1925)
9. Ernest Hemingway, Fiesta (1926)
10. Dorothy Parker, «Una rubia imponente» (1929)
11. Albert Camus, El extranjero (1942)
12. Jorge Luis Borges, Ficciones (1944)
13. J. D. Salinger, El guardián entre el centeno (1951)
14. Miguel Delibes, Cinco horas con Mario (1966)
15. Gabriel García Márquez, Cien años de soledad (1967)
16. Italo Calvino, Si una noche de invierno un viajero (1979)

17. Kazuo Ishiguro, Lo que queda del día (1989)
18. Antonio Tabucchi, Sostiene Pereira (1994)
19. Mario Vargas Llosa, La fiesta del chivo (2000)
20. Cormac McCarthy, La carretera (2006)

Obras literarias citadas

Bibliografía

Autor

Notas

Introducción

Leer un texto es algo que parece muy sencillo, ¿no es cierto? Se trata de una habilidad que hemos adquirido en la infancia y que practicamos a menudo. Un anuncio por la calle, el periódico, la carta de un cliente o de un banco, la lista de la compra, el folleto de instrucciones de un medicamento, una novela... Desde que nos despertamos hasta que nos acostamos, leemos sin parar. A veces, casi sin ser conscientes de que lo hacemos. Además, nuestra civilización se apoya en la palabra escrita, pues ¿cómo podría funcionar un país moderno si sus gentes no supiesen leer y escribir? Por eso, la alfabetización plena es el primer objetivo de todos los gobiernos, algo prácticamente logrado en la mayoría de países occidentales.

Pero saber leer es más que descifrar letras, igual que saber escribir es más que trazarlas sobre el papel. Entre ser capaz de leer la noticia de un periódico y comprender las sutilezas de un poema, de redactar una carta comercial y escribir un texto de ficción, media un gran trecho. Así, nuestra sociedad está llena de personas plenamente alfabetizadas que, sin embargo, abandonan la lectura en cuanto se topan con varias frases complejas seguidas, o que confiesan su incapacidad para expresar sus pensamientos por escrito con una mínima coherencia. Cualquiera puede comprender el anuncio de un detergente que «deja la ropa más blanca que ninguno», pero no todos los lectores están en condiciones de captar todo el significado de un tratado científico o filosófico. Es decir, hay niveles de competencia lectora. Ciertos textos requieren de sus lectores unas habilidades que suponen algo más que descifrar los símbolos escritos sobre el papel. Y esto, que parece evidente cuando hablamos de obras especializadas, se aplica también a la ficción. Leer un cuento o una novela también exige del lector unas destrezas que éste no siempre posee. Por eso, que alguien sepa leer no implica que sepa leer bien.

Una y otra vez, en el curso de mis actividades como profesora de escritura y como dinamizadora de clubs de lectura, me he encontrado con personas que sienten una gran pasión por la literatura, pero que «no saben leer», es decir, no saben extraer de lo que leen todo su significado y sistemáticamente se quedan en lo más superficial. Por si fuera poco, sin esta necesaria comprensión lectora les faltan herramientas para escribir bien. Pues —pregúntenle a cualquier escritor— saber leer bien es absolutamente imprescindible para llegar a escribir bien. Ningún escritor digno de ese nombre ha llegado a donde está sin haber leído mucho y bien. Así, continuamente me piden ayuda alumnos que son conscientes de esta carencia, pero que no saben cómo remediarla. O, peor aún, creen que llegar a diseccionar un texto es algo que queda fuera de su alcance. Todos ellos, cuando hemos analizado críticamente un cuento o una novela, se han sorprendido de la profundidad y riqueza de matices que han podido apreciar y que antes se les escapaban. Literalmente, se les ha abierto un mundo nuevo. Además, se han dado cuenta de que no era tan difícil, de que basta con prestar atención a lo que se lee y saber qué preguntas hacerle al texto. A partir de ahí, todo es cuestión de práctica.

Así pues, *Leer mejor para escribir mejor* pretende mostrar al lector, a cualquier lector, cómo extraer todo el partido posible de sus lecturas. Y, adicionalmente, enseñar a los aspirantes a escritores cómo aprender de lo que leen. Convencerles de que deben abandonar esa actitud derrotista de «nunca llegaré a escribir tan bien como X» por la más proactiva y constructiva de «qué puedo sacar de las obras de X que me sirva para construir mi propia obra». Y darles los instrumentos para lograrlo.

La primera parte del libro, que lleva por título «Aprender a leer», se dirige a todos los lectores, sin distinción alguna. Si alguna vez han pensado que hay aspectos que se les escapan en sus lecturas, aquí encontrarán una serie de pautas que les ayudarán a convertirse en lectores competentes. La segunda parte, «Leer para escribir», está orientada más específicamente a aquellos que quieren mejorar su escritura. Pero, puesto que los ejemplos proceden del análisis de obras literarias, le serán igualmente útiles al lector común que quiere seguir profundizando en el arte de leer mejor.

Antes de continuar, una advertencia importante: esta obra se centra en obras de ficción en prosa —novela y cuento— y no contempla el análisis de otros géneros, como poesía o ensayo. Indudablemente, algunos de los consejos sirven para toda clase de textos literarios, pero cada género presenta características específicas y leer un poema, por ejemplo, demanda una serie de herramientas teóricas que no requiere la prosa.

Como todo lo que tiene algún valor, llegar a leer mejor o a escribir mejor requiere cierto esfuerzo. La buena lectura es una lectura activa, la buena escritura demanda muchas horas de dedicación. Pero la recompensa que se obtiene vale la pena, ya lo verán.

PRIMERA PARTE
Aprender a leer

De qué hablamos cuando hablamos de leer

Una biblioteca es una especie de caverna mágica llena de difuntos. Y pueden ser devueltos a la vida cuando abrimos sus páginas.

JORGE LUIS BORGES

Dado que este libro trata sobre la lectura, antes de entrar en consideraciones acerca de las distintas maneras de leer, de cómo leer mejor o de las estrategias que permiten a un escritor sacar provecho de sus lecturas, no está de más empezar por el principio y definir qué es la lectura y cuál ha sido su evolución histórica. De puro habitual, el acto de leer nos parece tan sencillo que le prestamos muy poca atención: nos interesamos por lo leído, pero no por la actividad por medio de la cual lo hacemos nuestro. En efecto, se trata de una destreza que la mayoría adquirimos siendo niños y que nos acompaña para siempre, pues, a menos que se sufra un accidente cerebral, nadie olvida cómo leer. Sin embargo, veremos que el acto de la lectura esconde una gran complejidad, y que no todos leemos del mismo modo.

Escritura y lectura, hermanas gemelas

Hay una primera afirmación indiscutible: la lectura y la escritura son inseparables. Sin un texto que descifrar, las habilidades lectoras no tienen sentido. En una cultura, como fueron muchas de las culturas antiguas, en que la transmisión del conocimiento descansa sólo en lo oral, no es necesario saber leer porque no existe la escritura.

Sin embargo, la lectura no está inscrita en el texto. Es decir, una cosa es la huella escrita, fijada sobre el soporte que sea —piedra, tablillas de barro, papiro, pergamino, papel...—, y otra la lectura que de ese texto hace un eventual lector. Tal como lo describe Alberto Manguel en su obra *Una historia de la lectura*, imaginando al primer escriba de la historia:

Puesto que el propósito del acto de escribir era rescatar el texto —es decir leerlo —, la incisión [del primer signo escrito] creó simultáneamente un lector, una función que empezó a existir antes de la existencia del primer lector [...]. El escritor era un hacedor de mensajes, creador de signos, pero aquellos signos y mensajes requerían un mago que los descifrara, que reconociera el significado, que les prestara voz. La escritura exigía un lector.

Por regla general este lector no es simultáneo al acto de la escritura. Precisamente, ésa es la gran utilidad de la escritura: dejar un mensaje a alguien que no se encuentra allí. El lector casi siempre es desconocido para el autor —excepto si le escribimos una carta a alguien— e incluso puede hallarse en un futuro lejano, pero el acto de escribir presupone siempre un receptor. Se podría objetar que hay personas que escriben sin buscar lectores: quien lleva un diario, por ejemplo; pero también aquí el escritor escribe para alguien, en este caso él mismo es el lector en potencia. Incluso cuando las posibilidades de llegar a otros son remotas, el escritor confía en que algún día ese lector aparezca, pues de otro modo su acción se pierde en el vacío. A veces ocurre —de hecho, ha ocurrido a menudo a lo largo de la Historia— que una lengua escrita deja de tener lectores. Las claves para interpretar los jeroglíficos egipcios, por ejemplo, se perdieron en algún momento del correr de los siglos y éstos se convirtieron en un enigma hasta que se encontró la famosa piedra Rosetta. Entonces, esos textos inscritos en las tumbas egipcias pasaron de ser una retahíla de dibujos sin significado a convertirse —al menos, para los especialistas, sus lectores— en mensajes de otra civilización. Lo mismo sucede en nuestros días con otras lenguas, como la escritura de la época minoica llamada Lineal A, que espera aún ser descifrada. Sin lectores, todos esos testimonios de una cultura milenaria carecen de significado.

Un repaso a la historia de la lectura

En términos históricos, la escritura y la lectura son un invento relativamente reciente. Tienen unos pocos miles de años solamente, lo que mirado desde la perspectiva de la historia de la humanidad es apenas nada. Hasta donde sabemos, la escritura en un principio fue puramente funcional. Servía para fijar informaciones útiles y preservarlas del olvido en unas culturas aún dominadas por la transmisión oral. Las muestras más antiguas que nos han llegado apuntan en esa dirección, ya que lo que tenemos son sobre todo leyes, datos contables, inscripciones que hablan de reyes, de victorias, o de ventas de cabezas de ganado. Sólo al cabo de varios siglos la escritura fue adquiriendo otro sentido. En su *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier afirman que «la línea de demarcación entre un libro destinado sólo a la conservación de los textos y un libro destinado a la lectura» parece concretarse a finales del siglo V a. C. Sabemos que Sócrates, por ejemplo, despreciaba la cultura escrita. O al menos es lo que Platón le hace decir en uno de sus diálogos, *Fedro*. Allí, el sabio griego deja claro que la comunicación oral, el diálogo, es lo que conduce al conocimiento. Si la palabra se fija por escrito, puede ser como mucho información, pero no sabiduría. El verdadero aprendizaje se realiza cuando la palabra, de la que la escritura es sólo una imagen, se graba en el alma. Sin embargo, a pesar de las reticencias de estos filósofos, durante la época clásica el avance de la lectura fue constante. Ya Aristóteles había acumulado una biblioteca considerable y en la época helenística el papel del libro se consolidó con el surgimiento de grandes bibliotecas, como la de Alejandría. Aunque estas bibliotecas no eran para todo el mundo, sino sólo para los eruditos. El establecimiento del Imperio romano amplió el alcance de la cultura escrita —el manejo de un imperio tan vasto hacía muy necesario este medio de comunicación— pero la lectura como pasatiempo seguía siendo en general patrimonio de unos pocos. No obstante, prueba de que los libros circulaban entre un público muy diverso es que Marcial, el poeta del siglo I, se quejaba amargamente de que «Mi libro lo hojean los soldados en sus destinos de ultramar, e incluso en Britania la gente cita mis palabras. ¿De qué me sirve? Con ello no gano ni un centavo». (Los

derechos de autor, por supuesto, eran desconocidos en esa época). Tras la caída del Imperio romano, sin embargo, la lectura y la escritura quedaron relegadas a los monasterios, donde primaban los textos de edificación espiritual. Así, durante varios siglos, el libro estuvo asociado al misterio de lo sagrado, sólo al alcance de una minoría.

El verdadero auge de la lectura y del libro se produce a partir del siglo XVI. Por supuesto, la invención de la imprenta supuso un impulso notable, ayudado además por otras circunstancias como el progresivo aumento de la alfabetización, los movimientos religiosos —no hay que olvidar el decisivo papel que en la Reforma tuvo la lectura individual de la Biblia— y la industrialización. Pero el número de lectores seguía siendo pequeño, en términos absolutos. Podemos situar hacia finales del XVIII el verdadero inicio de la democratización de la lectura, el primer paso hacia una concepción de la lectura que se acerca mucho a la actual. En esa época, Alemania, en particular, pero también el resto de los países del norte de Europa —los mediterráneos, bajo la férula de la censura y con tasas de analfabetismo aún enormes, tardarían en seguir su ejemplo—, se vio sacudida por una «furia» o «manía» lectora (*Lesewut*, en alemán). De repente, todos leían: los tenderos y los aprendices, las criadas y sus señoras, los obreros y los patronos. Por primera vez una gran mayoría de los que sabían leer abandonaron la lectura repetitiva de un pequeño canon de obras «normativas» (principalmente obras religiosas o instructivas) para entregarse a la lectura «empática», esa pasión individual que se concibe como un placer, que apela al intelecto y también a los sentidos y que hace que los lectores se sientan parte de una comunidad. Como respuesta a la demanda de este nuevo y masivo público lector, empezaron a aparecer novelas que supieron conectar con sus gustos, y que se convirtieron en los primeros «*bestsellers* globales», como la *Pamela* de Richardson, la *Nueva Eloísa* de Rousseau o *Las penas del joven Werther*, de Goethe, que desencadenó un verdadero escándalo mediático (suicidios incluidos).

Se inició así una tendencia que, desde entonces, no ha hecho más que crecer, de la mano de los avances en la educación. En cuanto a lectura, el siglo XIX fue el de las novelas por entregas, el popular *folletín* que, gracias al auge de la prensa escrita, llegaría a los rincones más remotos. Dickens,

Dumas, Balzac, Tolstói... todos los grandes nombres de la literatura decimonónica publicaron en primera instancia sus novelas por entregas, antes de que salieran editadas en forma de libro. (Que las novelas de Dickens se publicaban por entregas es harto conocido, pero pocos son conscientes de que *Anna Karénina* se empezó a publicar como folletín en la revista *El mensajero ruso*).

Esta universalización de la lectura puede considerarse una verdadera revolución —nunca tanta gente había tenido acceso a la lectura y la había tomado como hábito—, que durante los siglos XIX y XX tendría un impacto indudable en las costumbres sociales, en el pensamiento e incluso en la política. En la actualidad estamos viviendo una nueva revolución, en este caso impulsada por la tecnología. Si hasta finales del siglo XX la palabra «libro» era sinónimo de un objeto impreso sobre papel, esta identificación entre el texto y su continente ha dejado de ser automática. Ahora podemos leer un libro en un lector electrónico, en el ordenador, o incluso en nuestro teléfono móvil. Y al romperse el vínculo físico que existía entre el texto escrito y su soporte, se modifica necesariamente el modo en que el lector lo recibe y lo interpreta. Tal como lo expresa Karin Littau:

Aparte del cuerpo humano, el libro es el medio más longevo para almacenar, recuperar y transmitir conocimiento [...]. La comunicación literaria es una confluencia de lo fisiológico, lo material y lo tecnológico. Las investigaciones sobre la lectura (Roger Chartier, Robert Darnton) indican que la manera en que las personas leen, e incluso la propia experiencia de la lectura, dependen de las tecnologías por medio de las cuales reciben la palabra escrita.

Es decir, bajo qué apariencia recibimos un texto —ya sea sobre un pergamino, impreso en papel barato, en encuadernación de lujo o sobre una pantalla— condiciona inevitablemente cómo lo recibimos y cómo lo interpretamos. Los estudios llevados a cabo hasta el momento parecen indicar que la lectura en pantalla es más superficial y que, mientras que si lo que se busca es el mero entretenimiento no hay diferencias sustanciales entre leer un libro en papel o uno digital, la comprensión profunda del texto y el aprendizaje se realizan mejor a partir del libro tradicional. Sin embargo, aún es pronto para saber qué efectos tendrá esta evolución tecnológica sobre

la lectura, así como para especular sobre si el libro electrónico sustituirá o no el de papel.

En cualquier caso, es preciso asumir que estamos viviendo una era de transición y no es posible adivinar a dónde conducirán estos cambios. No tiene pues mucho sentido, en estos momentos, demonizar la lectura digital o llorar la muerte del libro tradicional. Cuando, hace quinientos años, apareció la imprenta de tipos móviles, muchos se lamentaron de la pérdida del código manuscrito. Entre ellos, un fraile dominico de finales del siglo xv, Filippo di Strata, que desarrolló contra este invento toda una argumentación que terminaba con esta rotunda afirmación (que hoy suena igualmente familiar): «El mundo ha funcionado perfectamente bien durante seis mil años sin imprenta, y no hay necesidad de que cambie ahora».

El poder de la lectura

El poder indeterminado de los libros es incalculable. Es indeterminado precisamente porque el mismo libro, la misma página, pueden tener efectos totalmente dispares sobre sus lectores.

GEORGE STEINER

Saber leer abre la puerta de todo un mundo de conocimientos, datos, historias. Cuanto más se facilita el acceso a los libros, más se incrementa el poder del individuo, que es entonces libre de decidir por sí mismo qué quiere aprender y qué temas le interesan. Ante todo, tiene el poder de reflexionar luego acerca de sus lecturas. Algo que ha permitido cambiar el mundo. Como hemos dicho antes, la imprenta, la alfabetización, la prensa —es decir, la lectura— han sido los motores de todos los cambios sociales y políticos de los últimos siglos.

Por eso, los poderes establecidos han desconfiado siempre de los libros. Durante mucho tiempo, la Iglesia católica no aprobó la lectura individual de la Biblia, imaginando que los fieles podían interpretarla de manera distinta

a la que ella dictaba. Tampoco se recomendaba que se enseñase a leer a las mujeres —aún hoy, en los países subdesarrollados, la tasa de analfabetismo es mucho mayor entre las mujeres que entre los hombres— y, en caso de que supieran, se consideraba que los únicos libros adecuados para ellas eran los de edificación religiosa. En España, por ejemplo, ésta es la postura que durante varios cientos de años mantuvieron manuales educativos de gran éxito, como *La perfecta casada* de Fray Luis de León o —ya en el siglo XVIII— *La familia regulada* de fray Antonio de Arbiol, que recomienda taxativamente: «Soy de firme dictamen, que no conviene para la buena crianza de las hijas, el enseñarlas a escribir». (Una postura que en nuestros días han retomado con virulencia organizaciones integristas como Boko Haram). Después de la Revolución francesa, no faltaron voces conservadoras que atribuyeron esa catástrofe al hábito de la lectura: cuanto más ignorante fuese el pueblo llano, más dócil sería y mejor serviría a sus señores. Un pensamiento muy extendido en la época, sólo hay que recordar que en *Lady Ludlow*, una por lo demás amable novela de Elizabeth Gaskell (1810-1865), la terrateniente que la protagoniza despide a su fiel capataz por el hecho de haber enseñado a leer a uno de los jóvenes campesinos a su servicio. Y, mientras esto sucedía en la muy ilustrada Gran Bretaña, al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, estaba prohibido enseñar a leer a los esclavos. En alguno de los estados, como Carolina del Sur, simplemente el hojear un libro podía acarrearle a un esclavo la pérdida de la primera falange de su dedo índice. Leer, está claro, tiene consecuencias.

Ya que no siempre es posible impedir que la gente lea, los poderes absolutos tradicionalmente han echado mano de otro recurso para poner coto al poder de la lectura: prohibir o quemar los libros. La Inquisición, el Índice de Libros Prohibidos, la quema de libros por los nazis y tantos otros negros episodios con los que se ha pretendido condenar al olvido ciertos libros demuestran hasta qué punto la lectura ha sido vista como un peligro.

Resulta innegable que, ya sea sobre papel o en pantalla, vía internet o al modo tradicional en una biblioteca pública, en estos inicios del siglo XXI se lee quizás más que en ninguna otra época de la historia. Cosa muy distinta es cómo se lee, y si esa lectura se aprovecha adecuadamente. De eso nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

Lectura y lectores

Soy una persona anticuada que cree que leer libros es el pasatiempo más hermoso que la humanidad ha creado.

WISLAWA SZYMBORSKA

La lectura, pues, nos acompaña desde hace varios miles de años. Hoy, el texto escrito constituye un elemento imprescindible de cualquier cultura avanzada. Pero no siempre se ha leído de la misma manera, ni por los mismos motivos. Aparte del hecho de descifrar una serie de signos escritos, la actitud y la motivación lectora de un monje en un refectorio medieval tenían poco que ver con las de un adolescente del siglo XXI que sostiene en una mano su tableta con una de las entregas de *Los juegos del hambre*, mientras con la otra va contestando mensajes de Whatsapp de sus amigos. Está claro que no podemos hablar de «lectura» en générico, sino de diversos tipos de lectura. Esto es lo que analizaremos a continuación.

Un conocido cuento^[1] de Julio Cortázar comienza así:

Un señor toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde desciende con el mismo diario bajo el mismo brazo. Pero ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que un muchacho lo ve, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas.

De esta forma tan sencilla, el autor argentino resume cuál es la relación entre un texto y su lector. Es el lector quien dota de sentido a la existencia del diario, que sin él pasa a ser un mero montón de hojas impresas.

Como dice Siri Hustvedt en su ensayo «Sobre la lectura»:

No se conoce lo suficiente acerca de la neurofisiología de la interpretación de los signos, pero lo que sí se puede decir es que leer es una experiencia humana particular en la que una persona colabora con las palabras de otra, el escritor, y que los libros cobran literalmente vida gracias a la gente que los lee, pues es un acto de plasmación. El texto de *Madame Bovary* puede perdurar en francés para siempre, pero el texto está muerto y carece de sentido hasta que es leído por un ser humano que vive y respira.

Ciertamente, el lector es quien le otorga significado al texto. Pero, como lectores, todos nos enfrentamos ante los textos cargados con cierto bagaje, personal y colectivo, que condiciona la experiencia de lectura. Ante todo, están las características personales de cada lector, sus gustos particulares: uno puede ser aficionado a las historias de aventuras, otro en cambio aborrecerlas. Luego están las características del propio texto, porque nunca nos encontramos ante textos abstractos, ideales: por más que el contenido no cambie, la misma historia no produce la misma impresión si se lee en unas hojas sueltas mal impresas que en un volumen bellamente editado y encuadernado. Por último, está la normativa social: la valoración que percibimos que la sociedad hace del texto que leemos. Leer ciertas obras o a ciertos autores puede resultar «prestigioso» socialmente, mientras que hay obras o géneros que se consideran menores o, incluso, despreciables. Por supuesto, estos cánones van cambiando al ritmo de los cambios sociales: la novela, denostada en el siglo XVIII como lectura ligera, frívola e impropia de personas de cierta categoría, se convirtió en el siglo XX en el género más prestigioso; hace unas décadas, los cómics se consideraban cosa propia sólo de niños, mientras que hoy cada vez más editoriales incorporan la novela gráfica a sus catálogos y obras como *Persépolis* de Marjane Satrapi cosechan amplio reconocimiento por parte de la crítica.

¿Qué clase de lector eres?

Sin duda lo primero que debe hacer un lector para aprender a leer bien es ser consciente de estos condicionantes. Conocer cuál es nuestra forma de leer, analizar costumbres y preferencias es un primer paso para aprender a leer mejor. Preguntémonos qué clase de lector somos: ¿preferimos las historias de amor, las que tienen final trágico, las que tienen final feliz? ¿Las sagas familiares? ¿La novela fantástica? ¿La policíaca? Y, dentro de esta última, ¿nos inclinamos por las historias costumbristas, al estilo de las del comisario Maigret, o por los relatos donde prima la violencia y las tramas complejas, como *El poder del perro* de Don Winslow? Si nos interrogamos con la suficiente constancia, podremos establecer cuál es nuestro perfil de lector. Por supuesto, hay mucho de gusto personal en estas elecciones, pero también de condicionamiento lector: a menudo creemos que no nos gusta algún género simplemente porque nunca lo hemos leído. O porque lo hemos leído con unas anteojeras mentales que nos han impedido apreciarlo. Aquí entra la percepción social: si nuestro entorno desapruueba cierto tipo de textos, tenderemos a no leerlos, o a leerlos con los prejuicios puestos; aunque siempre puede haber sorpresas, difícilmente los valoraremos como merecen.

Igual que las preferencias gastronómicas infantiles van evolucionando con la edad y la experiencia hacia platos más diversos y complejos, también los gustos lectores evolucionan —o deberían hacerlo— a medida que cada cual madura como lector. A todos los niños les gustan los macarrones; a la mayoría de los adultos les siguen gustando, pero su dieta incluye muchos otros platos. Si empezaste tu vida de lector devorando los libros de Harry Potter y a los treinta años este tipo de obras siguen siendo tu único sustento literario, ha llegado el momento de que te plantees ampliar tus horizontes.

En general, limitarse a un solo género o a un determinado tipo de novelas o autores, más que señalar unos gustos personales, indica ciertas carencias como lector. A menudo rechazamos ciertos géneros o ciertos estilos porque como lectores no somos capaces de desentrañar sus códigos. Somos lectores pasivos, que se limitan a recibir, pero que no interrogan al texto. El lector activo ha de estar dispuesto no sólo a pensar en torno a lo leído, sino también a aportar algo y a dejarse transformar por la experiencia de lectura. Como dice el gran pensador americano Ralph Waldo Emerson:

Uno ha de ser un inventor para leer bien [...]. Pues existe la lectura creativa igual que la escritura creativa. Cuando la mente se encuentra preparada gracias al trabajo y a la invención, la página de cualquier libro que leemos se ilumina con múltiples alusiones. Cada frase se vuelve doblemente significativa, y el sentido del autor se torna tan amplio como el mundo.

¿Cómo leer de forma creativa, pasar de ser un lector pasivo a un lector activo? Eso es lo que debemos aprender.

Aparte de por las preferencias lectoras, conviene preguntarse qué es lo que buscamos en la lectura. Hay quien responde a esto diciendo simplemente que busca «distracción». Pero si analizamos el mecanismo de la ficción, veremos que ésta tiene un papel mucho más importante. Dice Jorge Volpi:

La ficción cumple una tarea indispensable para nuestra supervivencia: no sólo nos ayuda a predecir nuestras reacciones hipotéticas, sino que nos obliga a representarlas en nuestra mente [...]. No leemos una novela o asistimos a una sala de cine sólo para entretenernos, aunque nos entretenga [...], sino para probarnos en otros ambientes y en especial, para ser, vicaria pero efectivamente, al menos durante algunas horas o algunos minutos, *otros*.

La ficción tiene la cualidad de sumergirnos, durante un tiempo, en mentes ajenas. Gracias a ella podemos imaginar lo que es ser personas de otro sexo, de otra edad, de otra época que no es la nuestra. Más que constituir una forma de «matar el rato», la lectura siempre ha sido un poderoso aliciente para la imaginación humana. Respondemos a lo que leemos como si la historia se estuviese desarrollando ante nuestros ojos. O mejor, como si estuviésemos metidos «dentro» de la historia. Pero sabemos —también a través de la ficción— que el lector que lee ingenuamente puede llegar a sustituir la realidad por la ficción. Como le ocurrió a Alonso Quijano, o a la pobre Emma Bovary, cuya tragedia es que se empeña en pedirle a la vida real el mismo romanticismo que encuentra en las novelas. Los casos de estos dos personajes pueden parecer extremos, y sin embargo no pocos lectores acríticos tienden a igualar lo ficticio con lo real. Por eso —también— es importante saber leer: dejarse llevar por la historia cuando

conviene, pero separarse de ella una vez la hemos terminado, y ser capaces de verla como lo que es: una construcción sumamente ingeniosa que, al tiempo que nos transporta a otros mundos, aspira a enriquecer nuestra experiencia.

Se trata, pues, de pasar de ser un «lector autómatas», es decir, el que lee sin cuestionarse nada, a un lector crítico, que analiza y profundiza en el texto. Cuanto mejor sepamos hacerlo, más disfrutaremos de la lectura.

Leer, comprender, interpretar

Para aprender a leer de forma creativa, conviene ante todo conocer bien el proceso de la lectura. Como ya hemos visto, se trata de una actividad que funciona en dos direcciones: el autor ha escrito el texto, pero el lector es quien lo dota de significado. Una novela o un ensayo pueden contener los más bellos pasajes o los más profundos pensamientos, pero no son nada más que un montón de páginas impresas si no hay un lector que los descifre y los comprenda.

Para Alberto Manguel:

Leer, por lo tanto, no es un proceso automático que consiste en captar un texto como un papel fotosensible fija la luz, sino un proceso de reconstrucción desconcertante, laberíntico, común a todos los lectores y al mismo tiempo personal.

Cuando hablamos de comprender no nos referimos meramente a una comprensión sintáctica o gramatical, a saber lo que cada palabra quiere decir y lo que el conjunto de palabras colocadas de forma determinada en una frase denota. Este tipo de comprensión textual superficial es la que aplicamos a instrucciones sencillas que encontramos en nuestra vida cotidiana como «Prohibido pisar el césped». Aunque, ciertamente, a un lector solvente incluso una frase simple como ésta le suscita una serie de preguntas: ¿quién lo prohíbe? ¿Por qué? ¿Se aplica esta prohibición a todo

el mundo? Y es que uno de los rasgos que distinguen a un lector solvente de otro que se limita a descifrar lo que dicen esos signos impresos —quien, siguiendo con el mismo ejemplo, lo único que procesa de la frase anterior es que no le está permitido caminar sobre la hierba— es que es capaz de establecer un diálogo constante con el texto. Tal como apunta Mortimer Adler en su ensayo *Cómo leer un libro*:

La lectura de un libro debe ser una conversación entre el lector y el autor. Es de suponer que él sabe más sobre el tema que tú; si no, probablemente no deberías molestarte en leer su libro. Pero la comprensión es una operación de dos vías; el aprendiz tiene que interrogarse e interrogar al maestro. Incluso tiene que estar dispuesto a discutir con él, una vez que entiende lo que le está diciendo.

Así pues, resulta que una actividad como la lectura, en apariencia tan simple que los niños de seis años son capaces de dominarla, es más compleja de lo que parece. Incluso los niños de seis años comienzan por «aprender a leer» —que la sucesión de signos c-a-s-a denota una casa—, para pasar enseguida a «leer para aprender».

No es un proceso tan sencillo como parece. Si lo analizamos, lo veremos. Los técnicos en la materia distinguen entre la «dimensión literal» y la «dimensión relacional» de la lectura. La primera es la que hemos visto antes: reconocer la organización de las palabras y sus funciones; la segunda va más allá e implica vincular la información del texto con nuestros conocimientos previos y captar el significado, que puede muy bien no estar explícito en el texto. Sólo si sabemos comprender e interpretar el sentido de un texto se puede decir que lo hemos leído plenamente. Y con esto no nos referimos simplemente a estar en condiciones de contestar a algunas preguntas acerca de él. La mayoría de los niños, una vez acabada la enseñanza obligatoria, son capaces de hacer un resumen de lo leído. Aunque eso sólo evidencia que han podido seguir el hilo de la historia, o de la argumentación, que el texto desarrolla, no que hayan captado la intención del autor ni otros muchos aspectos esenciales. El problema, demasiado a menudo, es que la escuela, y más adelante el instituto, enseñan a leer —todo el mundo sale alfabetizado—, a comprender —ahí ya el porcentaje es

menor—, pero pocas veces a interpretar a fondo lo leído. Así, un gran número de adultos salen de las aulas sin dominar el arte de la lectura. Creen saber leer bien, pero sólo han recorrido una parte del camino. Es cierto que algunos siguen estudios más especializados en este campo y acceden a lo que se llama «comentario de textos», supuestamente una vía privilegiada para ahondar en el texto, determinando su estructura, analizando su forma y en general llevando a cabo una serie de operaciones que permiten «dar cuenta, a la vez, de lo que un autor dice y de cómo lo dice» (en palabras de un popular manual de Lázaro Carreter y E. Correa^[2]). Por desgracia, suele ser una asignatura muy teórica, en la que los estudiantes se aplican en desmembrar un poema o texto determinado, pero no aprenden a utilizar ninguna de esas herramientas en su vida lectora fuera de las aulas. Aprender a leer «mejor» —lo que pretendemos mostrar en este manual— es una estrategia de lectura que puede aplicarse de forma productiva a absolutamente todos los textos que pasan por nuestras manos, ya sean artículos periodísticos, ensayos, poemas o novelas. Aunque, por supuesto, la lectura atenta será más fecunda si la aplicamos a obras literarias, que por su propia naturaleza tienen una profundidad de significado y una riqueza expresiva mayor que otros géneros.

Por lo dicho hasta ahora podría parecer que este tipo de lectura es algo arcano, difícil, accesible sólo a unos pocos. Sin embargo, se trata únicamente de ampliar horizontes, de ir más allá de las sencillas operaciones que cualquier lector medianamente competente realiza cuando lee un texto. Podemos ver cuáles son esos pasos a través de un sencillo ejemplo, el famosísimo «cuento más breve del mundo», de Augusto Monterroso, que consta de esta única frase:

Cuando despertó, el dinosaurio aún estaba allí.

En un primer nivel, el literal, la frase no nos dice más que hay un sujeto que despierta y un dinosaurio que está en el mismo lugar que él. Pero inmediatamente se pone en marcha la «dimensión relacional» de la lectura: nuestra experiencia nos dice que los dinosaurios no existen —mejor dicho,

que ya no existen, aunque poblasen la Tierra hace millones de años— y que por lo tanto no es posible que ningún humano comparta habitación con ellos al despertar. Esto nos lleva, claro, a desconfiar del enunciado y a preguntarnos qué es lo que pretende el autor al plantear esta imposibilidad. La palabra clave aquí es el adverbio «aún», que constituye el engranaje sobre el que se apoya este microcuento. «Aún» indica continuidad en el tiempo, es decir, el dinosaurio estuvo antes y sigue estando ahora. Lo que nos conduce al verbo «despertó». De nuevo, echamos mano de nuestros conocimientos y nuestra experiencia: si alguien despierta es que antes estuvo dormido. Y ¿qué solemos hacer cuando dormimos? Soñar. Gracias a esta asociación de significados —que está implícita en el texto, pero que el lector ha de deducir— damos un paso más y entendemos que el sujeto había soñado con un dinosaurio, algo perfectamente factible puesto que en los sueños todo vale. Lo raro, lo imposible, lo que convierte a este cuento en fantástico, es que «cuando despertó», cuando el sujeto saltó del mundo de las fantasías oníricas al de la realidad, el dinosaurio «aún estaba allí». Perfecto. El lector ha logrado desentrañar el acertijo que planteaba el texto. Pero la lectura no termina aquí. Aún hay más. Porque el buen lector no sólo procesa el texto en estas dos dimensiones (literal y relacional), sino que interactúa con él. Es capaz de añadir nuevas dimensiones a los textos, aspectos que no eran evidentes o que incluso el propio autor no había previsto. En el cuento de Monterroso, es fácil para el lector imaginar —en cuanto ha comprendido la enormidad de lo que acaba de sucederle al protagonista— el terror que éste siente. ¡Así que no era una pesadilla! El lector se imagina a sí mismo ocupando el lugar del anónimo protagonista y siente, quizás, un escalofrío al plantearse qué haría él enfrentado a una situación semejante. Pues la comprensión plena de un texto abarca hacerlo propio, incorporarlo en nuestro imaginario personal. El lector solvente, el que ha comprendido y analizado el texto, es capaz de construir sus propios pensamientos a partir de lo dicho en él.

Lo que acabamos de hacer con el microcuento de Monterroso es descomponer la lectura en una serie de operaciones que el lector medio realiza de forma simultánea y sin pensarlo demasiado. Seguramente, ahora el significado del cuento sigue siendo el mismo que cuando lo leímos por

primera vez, pero es ahora cuando nos damos cuenta de cómo, por qué caminos, hemos llegado a esa conclusión. A escala mayor, es ésta la estrategia que debemos aplicar a cualquier otra lectura. ¿Así que ahora tenemos que analizar palabra por palabra *Guerra y paz*? ¡No, por supuesto! Pero más adelante veremos cómo, formulando las preguntas adecuadas, podemos extraer todo el sentido de un texto.

Roland Barthes comparaba la complejidad del texto con una cebolla. Al retirar una capa de sentido, aparece debajo otra distinta. Convertirse en un lector solvente —o «competente», por emplear el término acuñado por Víctor Moreno— consiste en aprender a pelar todas estas capas, a profundizar en el sentido del texto y en las intenciones del autor. Tal como él mismo lo define:

Un lector competente es aquel que sabe identificar, reconocer y recordar lo que lee; sabe interpretar lo que se dice y lo que se quiere decir; sabe valorar la forma y el contenido de lo que se dice; y, finalmente, sabe organizar y reorganizar lo leído.

Planteado así, de repente nos damos cuenta de que leer bien implica mucho trabajo. Aunque también es verdad que muchos lectores, sobre todo los lectores con cierta experiencia, llevan a cabo estas acciones de manera casi automática. Claro que para llegar a este punto es necesario entrenamiento. Pero, si vemos razonable que dominar cualquier disciplina precise dedicarle tiempo y esfuerzo —nadie pretende tocar el piano sin antes haber pasado muchas horas practicando escalas o aprendiendo solfeo—, ¿por qué una actividad tan importante como la lectura no merece que le consagremos un poco de atención?

Emili Teixidor, gran pedagogo además de escritor y especialista en literatura juvenil, sostiene que una parte del público lector se queda en una etapa propia de los lectores adolescentes: busca sólo textos transparentes, que no presenten dificultades, con el fin exclusivo de pasar un buen rato.

Muchos lectores adultos son lectores juveniles en el sentido de que detienen su desarrollo lector en el momento en que un texto presenta algunas dificultades de interpretación [...]. En este sentido, todas las obras del género *bestseller* comercial son lecturas juveniles.

Estos lectores —una franja de edad que, según Teixidor, va «de los 14 a los 99 años»— se niegan a realizar el pequeño esfuerzo que se requiere para comprender e interpretar un texto literario. O quizás, faltos de alguien que les explique cómo proceder, abandonan ante la primera dificultad, creyendo que este tipo de literatura no está a su alcance. Nos dice C. S. Lewis:

Que quede claro que el lector sin sensibilidad literaria no lee mal porque disfrute de esta manera con los relatos, sino porque sólo es capaz de hacerlo así. Lo que le impide alcanzar una experiencia literaria plena no es lo que tiene, sino lo que le falta.

Pero uno no empieza a ser un verdadero lector hasta que decide qué claves o métodos va a utilizar para interpretar un texto y penetrar su significado. Éste es un lector capaz de ir más allá, de recibir todo lo que el autor le ofrece y pasarlo por el tamiz de su propia sensibilidad y su experiencia. El lector común se deja entretener por la lectura; el lector solvente es transformado por ella.

Esto, las técnicas de lectura que permiten descifrar los códigos que un autor ha empleado para construir su texto, es lo que trataremos en los capítulos siguientes.

Dialogar con el texto

El autor y el lector se comunican, pero sólo a través del texto. Un lector actual puede emocionarse con *La Ilíada*, aunque su autor (¿o autores?, ni siquiera sabemos con certeza si Homero existió) muriera hace más de dos mil años. Saltando sobre el tiempo y la ausencia, cada nuevo lector cree que Homero le está hablando a él. Esta brecha temporal es una característica de la escritura: todo escritor se dirige a un lector anónimo, al que seguramente nunca llegará a conocer, mientras que cada nuevo lector de un texto tendrá

la impresión de que ha sido escrito exclusivamente para él. Según la escritora Siri Hustvedt:

Todo libro está destinado a alguien. Puede que el acto de escribir sea solitario, pero siempre es un intento de llegar a otra persona —a una sola persona— ya que también cada libro se lee en solitario. El autor no sabe para quién escribe. El rostro del lector es invisible. Sin embargo, cada frase impresa en una página contiene el deseo de establecer una relación y la esperanza de ser comprendido.

Así, la literatura es capaz de hacer que, muchos años o siglos después de haber sido escrita, el lector se sienta interpelado directamente por el autor. Esto es una cualidad propia de la ficción, así como de determinados ensayos filosóficos (nos vienen enseguida a la mente los *Ensayos* de Montaigne, una de esas obras que sin duda marcan un antes y un después en la vida de cualquier lector). La lectura del periódico puede informar, salimos de ella sabiendo datos que antes ignorábamos; pero la ficción hace algo más: nos transforma. Como decía Luis Goytisolo en un artículo publicado en *El País* en 2001:

Es el lector, por tanto, quien de forma casi despiadada establece la calidad de la obra. Sólo que esa selección reside en la obra, en una cualidad presente en ella y que el lector necesita: algo que le hace entender la vida, la propia y la de los demás, de un modo distinto a como la entendía antes de esa lectura. Distinto y, desde luego, más rico en matices, sugerencias y hasta certidumbres. Una obra que, en este sentido, cambia la vida del lector.

¿Puede parecer esto exagerado? Quizás sí. Es indudable que muchos relatos, muchas novelas, pasan por el lector sin dejar huella; generalmente, los más mediocres. Pero ¿qué buen lector puede negar que hay obras de ficción que le han trastornado, que le han cambiado, personajes y escenas que han pasado a formar parte de su imaginario personal? Innumerables lectores, a lo largo de la historia, han recordado la huella que sus lecturas dejaron en ellos. Se dice que el escritor que concluye una novela no es el mismo escritor que la comenzó; del mismo modo, el lector que concluye una novela —tal vez deberíamos precisar: el buen lector y la buena novela

— no es el mismo que la comenzó. Entre lector y escritor, a través del acto de la lectura, se ha creado un vínculo perdurable.

Pero, no lo olvidemos, el diálogo que se establece es entre el lector y el texto. Éste es un aspecto que conviene subrayar: no es necesario que sepamos algo del autor para poder apropiarnos de un texto y hacerlo nuestro; la obra de ficción bien puede ser anónima, como ocurre con algunos grandes clásicos de la literatura. Cuando lee las andanzas del Lazarillo de Tormes, al lector le es indiferente quién las escribiera o cuáles fueran sus intenciones al hacerlo: su interés reside en seguir al pícaro personaje de amo en amo. (De hecho, la ficción en este caso tiene tal poder de persuasión que los lectores se sienten inclinados a creer que fue el propio Lázaro —como pretende en su carta introductoria— quien las consignó al papel).

Tenemos que dejarnos llevar por el texto, dejarnos interpelar por él, desde luego. Aunque sin perder de vista que el autor y la obra de ficción son dos cosas distintas.

Una y otra vez, a los autores de obras de ficción se les pregunta al ser entrevistados qué hay de autobiográfico en su historia o en sus personajes. Unánimemente, todos responden que su obra no es un retrato de su vida. No importa si partieron de una anécdota oída o vivida; si ciertos personajes se inspiraron en alguna persona real; si el protagonista comparte algún rasgo con el propio autor: la ficción no es autobiografía (ni siquiera cuando lo parece). Por más estrechamente que esté vinculada con la vida de su autor, la obra de Proust no es autobiográfica. Tal como aclaró él mismo:

Todo lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir aquello que, sin ese libro, él no podría ver de sí mismo. El hecho de que el lector reconozca en sí mismo lo que dice el libro es la prueba de la verdad de éste...

Tan cierto es que recientemente un bloguero que emprendía por primera vez la lectura de Proust decía lo siguiente:

Al escribir sus grandes obras, algunos autores se dirigen al gran público. Otros se decantan por un público más selecto. No faltan los que van aún más lejos y escriben, sencillamente, para los críticos [...]. Proust, por su parte, y esto quizá os sorprenda, escribió *Por el camino de Swann* pensando únicamente y exclusivamente en mí [...]. El genio del artista consiste en convertir lo que en mi vida fueron momentos de un carácter vulgar y anodino no ya en poesía, sino en belleza^[3].

A este lector, pues, lo que les sucede a los personajes de Proust en un tiempo pretérito y muy distinto al suyo le afecta de un modo muy cercano. No es la vida de Proust la que se relata, el lector siente que es su propia vida, transmutada, embellecida, la que desfila ante él.

Por eso, por más que cierta crítica se empeñe en buscar las raíces autobiográficas de tal novela o tal episodio, como lectores conviene que tengamos muy presente que lo único importante es el relato que se desarrolla en el texto y nuestra respuesta ante él.

Lectura atenta y lectura crítica

Al leer se ha de horadar, como al escribir. El que lee deprisa no lee.

José Martí

Alberto Manguel, gran lector, cuenta en su ensayo *Una historia de la lectura* cómo, desde temprana edad, se enfrentaba a los libros que caían en sus manos:

Me parece que leía al menos de dos maneras. Primero seguía de corrido acontecimientos y personajes sin fijarme en los detalles [...] la segunda consistía en una cuidadosa exploración, escudriñando el texto para entender su significado oculto, encontrando placer en el sonido de las palabras o en las claves que las palabras se resistían a revelar, o en lo que yo sospechaba escondido en las profundidades de la historia misma, algo demasiado terrible o demasiado maravilloso para ser visto.

Es decir, el joven Manguel intuía que aquella historia que le había transportado a otros tiempos y lugares, aquellos personajes inolvidables, escondían algo más. Es lo que intentaba descifrar con esa otra manera de leer, más cuidadosa, más atenta. Ya hemos visto en el capítulo anterior que, para comprender verdaderamente un texto, hace falta algo más que una lectura superficial. Tal como Manguel ya intuía en sus primeras experiencias lectoras, una lectura rápida, ese tipo de lectura que sirve ante todo para saber «qué pasa después», no permite profundizar en lo leído. Tanto los expertos en lectura como los críticos literarios —lectores profesionales— coinciden en que hay una serie de pautas necesarias para extraer de las obras literarias una experiencia más plena. Sin embargo, no se

necesitan cualidades especiales para aplicarlas: cualquier lector con ganas de mejorar la calidad de su lectura puede hacerlo.

La lectura atenta

El elemento principal de este tipo de lectura es la *atención* (un elemento que, por desgracia, parece cada vez más escaso en estos tiempos dominados por las pantallas que incesantemente ofrecen distracciones). Ninguna lectura puede ser productiva si no es atenta. Leer atentamente quiere decir concentrarse en el texto que se tiene entre manos y olvidar por unos minutos o unas horas que existen tales cosas como Facebook, Twitter o correos electrónicos. La lectura atenta, pues, requiere tiempo y práctica. O sea, acotar un tiempo para ella, sustrayéndolo de otras distracciones.

Me ocurre a menudo en mis clases que, cuando analizamos un cuento o una novela, los alumnos tienen la sensación de que tenemos entre manos un libro distinto del que ellos han leído. «Esto no lo había visto», «Ni me había dado cuenta» son sus reacciones más frecuentes. Sucede que muchos de ellos están acostumbrados a sobrevolar el texto más que a leerlo. Cuando la trama resulta muy emocionante, es fácil caer en la tentación de saltarse las palabras o frases que les parecen irrelevantes para conocer el desenlace. Pero, a menudo, esas líneas que los ojos han recorrido como en un barrido esconden el verdadero tesoro. Lectura atenta, pues, quiere decir leer *todas y cada una de las palabras* y no sólo extraer de cada frase los dos o tres elementos que permiten conectar con la siguiente y, así, avanzar en la historia. En literatura, cada palabra pesa. Como veremos más adelante, cada palabra puede esconder una clave, un símbolo, una pista que nos permita acceder a la siguiente capa de significado.

O sea, para leer bien se requiere ante todo concentrarse y prestar atención. No es preciso ser un erudito, ni un profesor: cualquiera puede hacerlo. Lo demás viene con la práctica. Como dice James Wood, el conocido crítico literario.

Un profesor de literatura en una prestigiosa universidad no es necesariamente un lector más atento que un lector común. Tiene la ventaja de que posee un conocimiento académico muy amplio. Pero, como crítico, lo que uno hace no va más allá de entrenar su atención y leer mucho, de forma que pueda realizar lecturas comparativas^[4].

La lectura atenta es el primer paso y el requisito indispensable para pasar al siguiente y más importante estadio: la lectura crítica.

La lectura crítica

Sin duda, un lector atento con el suficiente bagaje a sus espaldas acabará por convertirse, por sus propios medios, en un lector competente. A base de leer textos diversos de autores diversos, aprenderá a diferenciar formas de narrar, voces, estilos. Será capaz de distinguir qué narraciones han pasado por su espíritu sin dejar rastro, cuáles le han supuesto un esfuerzo de comprensión, qué otras han sido una revelación. Aun así, a menudo este lector habitual e interesado puede decir qué obras le han gustado, pero no por qué le han gustado. Porque para comprender realmente un texto, para llegar al significado profundo del texto, es de gran ayuda saber de antemano qué es lo que hay que buscar. Podríamos llamar a este proceso *lectura crítica*. Es decir, no es posible efectuar una lectura crítica si uno no es un lector atento, pero la lectura atenta no basta para convertirse en un lector crítico o, lo que es lo mismo, un lector «mejor». A medida que uno lee —o después de haber leído, en este aspecto cada lector desarrolla su propio método— es preciso ir rastreando el texto.

Una lectura crítica pasa por convertirse en cierto modo en detective: *hay que hacerse preguntas*. Es verdad que el lector común suele plantearse una serie de interrogantes —de hecho, con eso cuenta el autor para mantener el interés de la historia—, pero se trata por lo general de preguntas relacionadas con la trama, con el desarrollo de la narración: «¿es aquel personaje tan bondadoso como parece, o tienen sus actos alguna intención

oculta?», «¿conseguirán reunirse los personajes a los que la fatalidad ha separado?». Éstos son interrogantes que la propia historia responderá en su momento. Es decir, están en la superficie de la narración, no en su parte oculta. Las preguntas que debe formular un lector crítico quieren penetrar en el sentido profundo de la obra, en lo que la hace funcionar. Detrás de cada narración hay un significado, un núcleo temático, una estructura bien estudiada, quizás unos símbolos o unas claves que revelan la intención del autor. El lector atento será capaz de detectar esos elementos, y su sentido crítico le debe impulsar a hacerse las preguntas que le permitirán encontrar las respuestas que busca. Como dice Thomas C. Foster:

Lo más estimulante de la literatura es encontrar respuestas, pero igualmente importante es darse cuenta de cuáles son las preguntas que hay que formular; si ponemos atención, el texto suele indicárnoslas.

Por supuesto, saber formular las preguntas adecuadas requiere práctica, igual que detectar en la lectura atenta los elementos que pueden ser relevantes no es algo que se consiga al primer intento. Pero los lectores que aprenden a interrogar al texto pronto se dan cuenta de que la pequeña inversión en tiempo y esfuerzo que eso supone procura réditos incalculables. La lectura crítica abre las puertas de un mundo lleno de matices y significados, facilita al lector una conexión más profunda con el autor del texto —puede comprender no sólo lo que «dice», sino lo que «quiere decir»— y le proporciona una experiencia enriquecedora. Y eso está al alcance de cualquier lector.

Hacerse preguntas

Como hemos dicho antes, a medida que lee, cualquier lector se hace preguntas, casi sin ser consciente de ello. Los giros de la trama y los avatares de los protagonistas suscitan en él inevitables interrogantes. Pero el lector crítico va más allá y se formula otra clase de preguntas. En parte,

éstas dependerán de la experiencia y los gustos de cada cual, pero siempre hay unos cuantos aspectos que el lector crítico debe explorar si de verdad aspira a comprender el texto.

La estructura

Cómo está estructurada una obra revela qué pensamiento hay detrás. No porque sí ha elegido el autor empezar la historia donde la empieza. Tampoco es casual que haya dado más importancia a unos episodios que a otros, que se demore en ciertos momentos de la vida de sus personajes y omita otros. Igualmente es relevante cómo nos lleva hasta la conclusión, qué etapas jalonan el texto. Todo esto es significativo y todo debemos considerarlo. Sin embargo, el inicio y el final de un relato son su espina dorsal, y seguramente lo que más pistas nos dé de las intenciones del autor. No es lo mismo que éste nos cuente con detalle la infancia del protagonista que conocerlo directamente en su edad adulta. En el primer caso, debemos preguntarnos: ¿qué es tan importante en su infancia para que le haya dedicado tanta atención? Seguro que encontramos en ella elementos o episodios que marcarán el desarrollo de la historia.

Por ejemplo, en *Oliver Twist* Dickens nos ofrece una minuciosa descripción de las circunstancias que rodearon al nacimiento de su protagonista:

Aunque no tengo la intención de afirmar que nacer en un hospicio sea lo más afortunado y envidiable que pueda sucederle a un ser humano, sí que quiero señalar que en este caso particular fue lo mejor que le pudo suceder a Oliver Twist. Lo cierto es que no fue nada fácil inducir a Oliver a que cargara con la responsabilidad de respirar —práctica molesta, pero que la costumbre ha convertido en necesaria para llevar una vida normal—, y estuvo un buen rato jadeando sobre un pequeño colchón de borra, tratando de mantener el equilibrio mientras se mecía entre este mundo y el otro, con la balanza claramente inclinada hacia el segundo. Pues bien, si durante ese breve espacio de tiempo Oliver hubiera estado rodeado de abuelas preocupadas, tías nerviosas, nodrizas experimentadas y médicos de gran sabiduría, no cabe duda de que hubiera muerto inevitablemente en cuestión de segundos. Sin embargo, al no haber nadie

más que una vieja indigente, bastante enturbiada por el consumo desmesurado de cerveza, y un cirujano de la parroquia, a quien contrataban para tales menesteres, Oliver y la Naturaleza dirimieron la cuestión en un mano a mano singular.

Esta poco prometedora entrada en la vida le da al lector la pauta de por dónde discurrirán los destinos de Oliver: el pobre Oliver no tiene nadie que se ocupe de él, en adelante todo lo que consiga deberá obtenerlo únicamente por su propio esfuerzo. Así, desde estas líneas iniciales, sabemos que lo que sigue será una historia de lucha por la supervivencia. Un drama, sí, pero aligerado por las pinceladas de humor —típicamente dickensianas— de las que el narrador ya ha hecho gala en este primer fragmento.

También es relevante si el autor ha decidido comenzar su relato *in medias res* —es decir, «en mitad de la historia»—; en ese caso, seguramente habrá elegido un episodio trascendental, que ilumine el conflicto central de la obra o a alguno de sus protagonistas. Por ejemplo, Javier Marías da comienzo a su novela *Corazón tan blanco* relatando lo siguiente:

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era una niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados.

Nada menos que un suicidio, en unas circunstancias que invitan, como mínimo, a la perplejidad. Sin saber nada de esta suicida ni del narrador que nos lo cuenta queda claro que este episodio va a vertebrar la historia.

De igual manera, un final ambiguo es un indicador que no se debe pasar por alto: ¿por qué el escritor no ha optado por cerrar la historia de modo concluyente? Ahí también hay un mensaje claro que deberíamos ser capaces de descifrar.

¿Cómo interpretar el enigmático final de *La narración de Arthur Gordon Pym*, de E. A. Poe?

Y entonces nos precipitamos en las entrañas de la catarata, donde se abrió una sima como para recibarnos. Pero he aquí que en nuestro camino se alzó una figura

humana, velada, de proporciones mucho mayores que las de ningún habitante de la tierra. Y el color de la piel de aquel hombre era más blanco que la nieve.

Está claro, Poe quiere dejar a sus lectores, una vez más —tal como ha venido haciendo a lo largo de esta historia— sumidos en la intriga. Por si no bastase con ello, añade un breve texto titulado «Conjeturas» en el que la voz de un narrador, no ya la de Pym, nos informa:

Se teme que los capítulos que debían completar esta historia y que tenía en su poder mientras estaban en la prensa los que acabamos de publicar, se han perdido a consecuencia de la catástrofe de que él ha sido víctima. Si así no ha sucedido y el manuscrito se encuentra, se publicará enseguida.

Desde tiempos clásicos, la mayoría de las historias se dividen en tres partes principales: planteamiento, nudo y desenlace. Ciertamente, no siempre se presentan en este orden (acabamos de verlo en el ejemplo de *Corazón tan blanco*), pero de un modo u otro casi todas siguen esa estructura. Si somos capaces de reconocerla —algo que puede ser muy obvio en algunas, menos evidente en otras—, habremos dado un primer paso. Se trata de tomar cierta distancia, de no perderse en los detalles —aunque, por supuesto, los detalles también son importantes— para poder apreciar los patrones que estructuran la obra. ¿Hay una división en partes o capítulos? ¿Qué sentido tiene el paso de uno a otro?

En *La fiesta del chivo*, Mario Vargas Llosa alterna capítulos que transcurren en 1961 con otros que suceden treinta y cinco años más tarde. ¿Qué nos dice esta estructura dual? Obviamente, nos está hablando del peso del pasado —los sucesos de 1961 que culminaron con el asesinato de Trujillo— sobre el presente —el regreso de Urania, la protagonista, a su país, muchos años después—, que servirá para destapar una parte de lo que ocurrió en aquel otro tiempo y había mantenido en secreto hasta entonces.

¿Has hecho bien en volver? Te arrepentirás, Urania. Desperdiciar una semana de vacaciones, tú que nunca tenías tiempo para conocer tantas ciudades, regiones, países que te hubiera gustado ver —las cordilleras y los lagos nevados de Alaska, por ejemplo— retornando a la isleta que juraste no volver a pisar. ¿Síntoma de

decadencia? ¿Sentimentalismo otoñal? Curiosidad, nada más. Probarte que puedes caminar por las calles de esta ciudad que ya no es tuya, recorrer este país ajeno, sin que ello te provoque tristeza, nostalgia, odio, amargura, rabia. ¿O has venido a enfrentar a la ruina que es tu padre? A averiguar qué impresión te hace verlo, después de tantos años. Un escalofrío le recorre de la cabeza a los pies. ¡Urania, Urania! Mira que si, después de todos estos años, descubres que, debajo de tu cabecita voluntariosa, ordenada, impermeable al desaliento, detrás de esa fortaleza que te admiran y envidian, tienes un corazoncito tierno, asustadizo, lacerado, sentimental.

Tan significativo puede ser que el relato salte continuamente de uno a otro tiempo o asunto como que toda la narración esté concebida como un continuo. Sin fisuras. Hay que preguntarse cuál es el efecto que produce cada tipo de estructura y qué quería lograr el autor con él. Tanto si una novela abarca varias décadas como sólo pocas horas, el que su autor haya decidido contar la historia de este modo obedece a algún propósito. Y eso es lo que hemos de intentar averiguar.

Por ejemplo, la mayoría de las novelas del autor americano Nicholson Baker están construidas prescindiendo prácticamente de la trama en favor de una observación minuciosa del detalle y de la caracterización, como podemos ver en este fragmento de *Una caja de cerillas*:

Buenos días, son las 3:37 a. m., y estoy aquí solo en la oscuridad. Acabo de tener una riña con la cafetera. Claire me había advertido anoche que había puesto sus componentes en el lavaplatos. «¿Eso no te causará confusiones mañana temprano?», preguntó. Dije que no, y no debería haber ocurrido. Destrabé la puerta del lavavajillas y la dejé caer y rebotar un poco; los resortes emitieron su sonido saltarín. Siempre me pongo contento cuando abro un lavavajillas, curioso por ver qué Pergaminos del Mar Muerto aguardan en su interior. Tiré de la bandeja de platos superior, sintiendo la suavidad con que sus ruedas giraban en la oscuridad, con una especie de trueno suave mientras los extensores se deslizaban y un pequeño tintineo cuando llegaron al límite. Y, apenas comencé a tantear la vajilla para hallar el depósito del filtro, encontré flotando ligeramente y radiando hacia arriba, restos activos del calor del ciclo de lavado que había terminado mucho tiempo antes; insinuaciones de calor que persistían siete horas después de que yo hubiera colocado el mando en Lavado Normal. ¿Cómo es posible que la máquina haya mantenido el calor tanto tiempo, hasta la madrugada? El aislamiento, por supuesto. Pero había otra razón: en los fondos, dispuestos hacia arriba, de todas las tazas, había charcos de agua tibia.

Capítulo tras capítulo, la novela recoge únicamente las reflexiones de un hombre casado de mediana edad cuando, cada mañana, se levanta pronto y se prepara un café antes de ponerse a escribir. Pero, a través de estas detalladas y minuciosas observaciones, Baker construye un texto que pretende analizar la vida cotidiana, y mostrar todo lo que ocurre en nuestra mente cuando en apariencia no ocurre nada.

El narrador

Éste es un aspecto al que la mayoría de los lectores le presta poca atención. El lector común suele sumergirse sin más en la narración, sin parar mientes en quién le está contando la historia. Y, sin embargo, la elección del narrador y el tono que emplea es un elemento de una importancia capital en cualquier historia. Mario Vargas Llosa lo define muy bien en *La tentación de lo imposible*:

Este personaje [el narrador] es siempre el más delicado de crear, pues de la oportunidad con que este maestro de ceremonias salga o entre en la historia, del lugar y momento en que se coloque para narrar, del nivel de realidad que elija para referir un episodio, de los datos que ofrezca u oculte, y del tiempo que dedique a cada persona, hecho, sitio, dependerá exclusivamente la verdad o la mentira, la riqueza o pobreza de lo que cuente.

Así pues, al situarse ante cualquier historia lo primero que debe formularse un buen lector son una serie de preguntas referidas al narrador: ¿quién narra?, ¿desde dónde?, ¿cuál es el tono que emplea?; sin olvidar algo muy importante: ¿por qué lo cuenta? O, según los casos, ¿por qué precisamente ahora? Esto se aplica, por descontado, a los narradores en primera persona, el potente «yo» que cuenta la historia, pero también al mucho más «invisible» narrador en tercera persona, incluso si es un narrador omnisciente, que como un dios del Olimpo parece manejar a su antojo los hilos de la historia. Pues hasta este narrador tiene una voz característica, que le infunde a la historia que relata un tono propio.

Con frecuencia, los narradores en primera persona se muestran abiertos ante el lector con respecto a sus intenciones. Así lo hace, por ejemplo, el narrador del que se sirve Herman Melville en su relato *Bartleby el escribiente*:

Soy un hombre de cierta edad. En los últimos treinta años, mis actividades me han puesto en íntimo contacto con un gremio interesante y hasta singular, del cual, entiendo, nada se ha escrito hasta ahora: el de los amanuenses o copistas judiciales. He conocido a muchos, profesional y particularmente, y podría referir diversas historias que harían sonreír a los señores benévolos y sonreír a las almas sentimentales. Pero a las biografías de todos los amanuenses prefiero algunos episodios de la vida de Bartleby, que era uno de ellos, el más extraño que yo he visto o de quien tenga noticia. De otros copistas yo podría escribir biografías completas; nada semejante puede hacerse con Bartleby. No hay material suficiente para una plena y satisfactoria biografía de este hombre. Es una pérdida irreparable para la literatura. Bartleby era uno de esos seres de quienes nada es indagable, salvo en las fuentes originales: en este caso, exiguas. De Bartleby no sé otra cosa que la que vieron mis asombrados ojos, salvo un nebuloso rumor que figurará en el epílogo.

Si hemos de fiarnos de lo que nos dice este narrador, no tiene otra intención que relatarnos un caso raro, incluso intrigante, una anécdota más de las muchas que sin duda ha recolectado en su larga vida profesional (poco después de esta introducción sabremos que quien habla es un abogado). De entrada, el voluntario anonimato del narrador —nunca nos dirá su nombre—, su aparente franqueza, parecen dirigidos a reforzar la impresión de autenticidad: sí, un lector de la época podría creer que se hallaba ante el documento real de un abogado cualquiera de Wall Street. A medida que avanzamos en el relato, empiezan a surgir ciertas dudas acerca del papel de este narrador; pues vemos que el abogado no es un mero espectador, sino que interviene de modo decisivo en el destino de Bartleby. Una lectura superficial quizás se conformaría con asombrarse ante el carácter obstinado de Bartleby, que ante cualquier sugerencia responde invariablemente con su «preferiría no hacerlo». Un lector atento, sin embargo, comienza a plantearse cuál es la finalidad del abogado al narrar esta historia —¿tal vez pretende subrayar su carácter filantrópico?, ¿presumir de su paciencia con el escribiente?—, y, más allá de eso, qué es

lo que el verdadero autor, Melville, quería evidenciar al elegir este narrador para contar la historia de Bartleby. Pues no olvidemos que precisamente en los relatos narrados en primera persona es muy fácil caer en el error de igualar narrador con autor, perdiendo de este modo la necesaria perspectiva que puede revelar la intención de este último. En el caso que nos ocupa, Melville nos proporciona suficientes indicios de que el abogado es alguien bastante pagado de sí mismo y dado a la falsa modestia:

Soy uno de esos abogados sin ambición que nunca se dirigen a un jurado o solicitan de algún modo el aplauso público. En la serena tranquilidad de un cómodo retiro realizo cómodos asuntos entre las hipotecas de personas adineradas, títulos de renta y acciones. Cuantos me conocen considéranme un hombre eminentemente seguro. El finado John Jacob Astor, personaje muy poco dado a poéticos entusiasmos, no titubeaba en declarar que mi primera virtud era la prudencia; la segunda, el método. No lo digo por vanidad, pero registro el hecho de que mis servicios profesionales no eran desdeñados por el finado John Jacob Astor; nombre que, reconozco, me gusta repetir porque tiene un sonido orbicular y tintinea como el oro acuñado.

Es un narrador que se presenta ante el lector como neutral, pero, si somos capaces de plantearnos las preguntas adecuadas, veremos que Melville nos ofrece las suficientes pistas para que comprendamos que no lo es. Así, la historia de Bartleby adquiere a los ojos del lector avisado un tinte muy distinto.

Y ¿qué sucede cuando el narrador emplea la tercera persona? Podríamos pensar que en ese caso, el autor simplemente nos cuenta una historia, lo mejor que sabe, y que este narrador-autor no tiene mayor importancia. Sin embargo, la mirada del narrador siempre afecta al relato, lo colorea, le da su cariz distintivo. Veamos por ejemplo la actitud del narrador que emplea Thomas Mann en su novela corta *El pequeño señor Friedemann*. Su protagonista, un hombre contrahecho debido a un accidente sufrido en su infancia, vive una vida apacible, resignado a no conocer jamás el amor. No obstante, un día se siente inesperadamente turbado por la visión de una mujer:

Venía él con su importante pequeñez al lado del señor Stephens, comerciante al por mayor, un sujeto tan rudo como descomunal, que ostentaba unas patillas redondeadas y unas cejas terriblemente espesas. Uno y otro llevaban sombrero de copa y caminaban con las levitas desabotonadas, a causa del intenso calor. Hablaban de política mientras sus bastones golpeaban rítmicamente la acera. No habían, sin embargo, llegado todavía a recorrer la mitad de la calle cuando el mayorista Stephens exclamó de repente:

—¡Que el diablo me lleve si aquella que se aproxima en coche no es la Rinnlingen!

—Bueno, esto nos viene al pelo —dijo el señor Friedemann con su voz un tanto chillona y estridente mirando esperanzado en aquella dirección, pues no había tenido ocasión de verle la cara—. Aquí tenemos ya su coche amarillo.

[...] El mayorista Stephens saludó de un modo extraordinariamente obsequioso cuando el coche pasó a su altura y el mismo pequeño señor Friedemann aireó su chistera, en tanto que observaba detenida y atentamente a la señora Von Rinnlingen. Ésta abatió su látigo y, haciendo una ligera inclinación de cabeza, prosiguió su camino contemplando a izquierda y derecha las casas y los escaparates.

Luego de un par de pasos en silencio, dijo el mayorista:

—Se dirige a casa después de su paseo.

El pequeño señor Friedemann, sin responder palabra, continuó con la vista fija en el pavimento que tenía ante sí. Luego, alzándola de improviso, miró al mayorista y preguntó:

—¿Qué decía usted?

Y el señor Stephens tuvo que repetir su ingeniosa observación.

Por supuesto, en esta escena el narrador quiere dirigir la atención del lector sobre el efecto que la señora Von Rinnlingen ejerce sobre su protagonista. Pero leamos atentamente y sopesemos todas las palabras: ¿no nos parece advertir también cierta socarronería —por no decir desprecio— en el narrador? Adjetivos como «su importante pequeñez» o esa «ingeniosa observación» aplicado a un comentario absolutamente inane lo delatan bien a las claras. Hay que preguntarse entonces qué quiere conseguir Mann al revestir a su narrador de tal carácter (insistamos una vez más en que el narrador y el autor no son lo mismo; no debemos atribuirle a éste las mismas intenciones que a su narrador). A lo largo del relato, la ilusión, la esperanza, el amor que la señora Von Rinnlingen despierta en el corazón del señor Friedemann serán cruelmente aplastados por ésta, pues ¿qué otro sentimiento puede pretender un pobre hombrecillo lisiado despertar en una bella mujer más que la piedad o el desprecio? El narrador que emplea

Thomas Mann se sitúa en esta ocasión en la misma postura que la sociedad —convencional, insensible, cruel— que retrata: implacable con los débiles o los diferentes.

El estilo

¿En qué consiste exactamente el estilo? Se trata de algo que resulta más fácil de observar que de definir: basta con leer unas cuantas novelas o cuentos para darse cuenta de que cada escritor tiene una forma particular de expresarse. Para simplificar, podríamos decir que el estilo es la manera peculiar de organizar y emplear la lengua que tiene cada escritor. Desde los que construyen frases complejas y llenas de subordinadas y adjetivos a los que prefieren una prosa seca y cortante, pasando por el infinito espectro de posibilidades que ofrece la lengua, el uso de ella que hace cada uno es totalmente distinto y muy personal.

Como lectores, debemos estar atentos al empleo de la lengua, pues no es irrelevante que el autor haya elegido expresarse tal como lo hace. Sin duda, el mejor sistema para darse cuenta de la importancia del estilo es comparar diferentes obras entre sí.

Veamos, por ejemplo, dos fragmentos muy distintos de dos obras que, sin embargo, relatan un episodio similar: el de alguien que permanece al acecho, temiendo un peligro que finalmente se revela infundado:

Durante las primeras noches en que se duerme, se malduerme o se trata de dormir, en una ciudad amenazada de bombardeo —lo sabría yo, desde ahora— la conciencia se erige en centinela de sonidos para tener en estado de alerta a quien trata de hallar algún descanso en la engañosa calma de la queda. Pero, al iniciar sus menesteres de vigilancia, el centinela se muestra hartamente inexperto en descifrar el código de las estridulaciones, silbidos, vibraciones, crujidos, topetazos, ruidos afelpados, rumores confusos, voces indefinidas, que enderezan al yacente en la obscuridad, de ojos repentinamente abiertos e interrogantes, pasando señales equivocadas a los oídos y a las antesalas del entendimiento. Y se advierte, entonces, que el horrísono tiro de ametralladora señalado por el centinela hartamente imaginativo, no era sino el paso de una motocicleta con el escape abierto; que la explosión de hace un segundo no era sino el estrépito de una puerta brutalmente

cerrada por el viento, en tanto que esos aviones —¡muchos aviones!— que poco antes hicieron temblar los cristales de la ventana no eran sino camiones pesados —esos camiones militares siempre verdosos, siempre tristes, que en fila desfilan en horas de madrugada, llevando enormes bultos bajo sus desgastados hules, sus desteñidas lonas un tiempo pintadas de leopardo o de arlequín... Así, cuando me levanté tras los breves adormecimientos entrecortados de sobresaltos, me sentí más cansada que la víspera, maltrecha, como engripada y algo febril.

Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*

Tres noches más tarde en las estribaciones de las montañas orientales se despertó a oscuras al oír algo que se acercaba. Permaneció con las manos a los costados. El suelo estaba temblando. La cosa venía hacia ellos.

¿Papá?, dijo el chico. ¿Papá?

Chsss... No pasa nada.

¿Qué es, papá?

Cada vez sonaba más cerca. Todo temblaba. Después pasó por debajo de ellos como un tren subterráneo y se retiró hacia la noche y desapareció. El chico se abrazó a él llorando, la cabeza sepultada en su pecho. Chsss... Tranquilo.

Tengo mucho miedo.

Lo sé. Tranquilo. Ya pasó.

¿Qué era, papá?

Era un terremoto. Ya ha pasado. Estamos a salvo. Chsss...

Cormac McCarthy, *La carretera*

No hay dos formas de escribir iguales, el estilo es la marca distintiva de cada escritor. Pero incluso cuando nos hallamos ante un texto que no muestra unas marcas muy evidentes, la lengua del escritor nunca es neutra. El estilo del escritor refleja su visión del arte y del mundo. También observaremos que, por más que cada escritor tenga un estilo personal, a menudo intenta adecuar su estilo al tema, de modo que su manejo de la lengua varía según sea la historia que narran. Lo dice Miguel Delibes, por ejemplo, en su diario *Un año de mi vida*:

El primer quehacer del novelista, una vez elegido el tema, es acertar con la fórmula, y el segundo, coger el tono [...]. En ese momento han de entrar en juego los recursos selectivos del novelista para eliminar lo accesorio. Quiero decir que una vez en posesión de la fórmula (técnica) y cogido el tono (estilo), lo difícil no es hacer una novela larga, una novela río, sino decir lo que queremos decir con el menor número de palabras posible.

Si nos fijamos en dos obras muy conocidas de este autor, observaremos hasta qué punto adapta su estilo al tipo de historia que quiere narrar:

Prendiste mi corazón, hermana, esposa, prendiste mi corazón en una de tus miradas, en una de las perlas de tu collar, y sí, todo eso estará muy bien, Mario, que no lo discuto pero dime una cosa, anda, por favor, ¿por qué no me leíste nunca tus versos ni me dijiste tan siquiera que los hacías? De no ser por Elviro, yo en la inopia, fíjate, pero es que ni idea, y luego resulta que hacías versos y Elviro me dijo que una vez dedicaste uno a mis ojos, ¡qué ilusión! Me lo dijo Elviro, ya ves, un día, sin venir a cuento, me dijo: «¿te lee Mario sus versos?» y yo, en la luna, «¿qué versos?», y él, entonces, me dijo, me lo dijo, te lo juro, «conociéndote no me choca que haya dedicado uno a tus ojos», que yo me puse colorada y todo, pero por la noche, cuando te los pedí, tú que nones, «debilidades, son blandos y sentimentales», que no sé a qué ton tenéis ahora tanta ojeriza a los sentimientos, hijo, que me sentó como un tiro tu desconfianza, para que lo sepas, y por más que insistí, que esos versos no eran para los demás, mira tú qué salida, como si se pudiera escribir para nadie.

MIGUEL DELIBES, *Cinco horas con Mario*

Tal como había proyectado, don Bernardo Salcedo abandonó el Páramo, iniciado mayo, por el camino de Toro. Hacía un día templado, de sol franco, y los grillos aturdían en las orillas del camino. Las lluvias de otoño y primavera habían caído regularmente y las espigas anunciaban una prieta granazón. También los palos de los sarmientos se esponjaban y, de no presentarse una insolación prematura, la uva maduraría a su ritmo y, a diferencia del último año, se recogería una buena cosecha. Desde las cuestecillas de La voluta, Salcedo divisó el cerro Picado y, a su pie, el pueblo de Pedrosa, entre las viñas, apiñado a la izquierda de la iglesia. El día estaba tan claro que, desde la Mota del Niño, se divisaba el soto del Duero, con álamos y negrillos a medio vestir y, tras él, el verde oscuro de los pinares, pincarrascos y pinos negros, plantados en las tierras arenosas al comenzar el siglo.

MIGUEL DELIBES, *El hereje*

Dos formas de narrar distintas, con un uso de la lengua bien diferenciado en cada una de ellas. Cada una de ellas produce un efecto sobre el lector.

Pistas y claves

Como hemos dicho, el lector atento debe ejercer de detective. Primero, ha de hacer las preguntas adecuadas y, a continuación, buscar las pistas que le llevarán a encontrar sus respuestas. Con frecuencia, estas pistas están en los pequeños detalles, aquellos que una lectura apresurada pasa por alto, pero que un análisis atento revela como cruciales. El buen escritor siembra su historia de pistas: indicios que, como las piedrecillas del cuento, marcan el sendero que apunta a la resolución del conflicto. Si el lector ha sido lo suficientemente despierto, al llegar al final será capaz de reconocer retrospectivamente la relevancia de cada uno de ellos. Veamos un ejemplo: en *La señora Bovary*, mucho antes de que por la mente de Emma pase siquiera la idea del suicidio, hay una escena de tintes casi cómicos en la botica de Homais, de la que Emma es simple espectadora. Homais, fuera de sí, reprende a su aprendiz por haber cogido la llave del lugar donde guarda los venenos:

—¡Sí, del camaranchón! ¡La llave con la que encierro los ácidos y los álcalis cáusticos! ¡Mira que haber ido a coger un perol de reserva! ¡Un perol con tapadera! ¡Del que a lo mejor no echo mano nunca! ¡Todo tiene su importancia en las operaciones delicadas de nuestra arte! Pero ¡qué demonios, hay que distinguir y no utilizar para usos casi domésticos las cosas destinadas a usos farmacéuticos! Es casi lo mismo que trincar una pularda con un escalpelo, como si un magistrado...

—Pero ¡cálmate! —decía la señora Homais.

Y Amélie le tiraba de la levita:

—¡Papá! ¡Papá!

—¡No, dejadme! —seguía el boticario—. ¡Dejadme, carape! ¡Para esto, mejor hacerse tendero de ultramarinos, la verdad! ¡Anda, no respetes nada! ¡Rompe! ¡Destroza! ¡Suelta las sanguijuelas! ¡Quema el malvavisco! ¡Pon en vinagre los pepinillos en los botes de farmacia! ¡Haz tiras las vendas!

—Pero ¿no tenía usted que...? —dijo Emma.

—¡Luego! ¿Sabes a qué te estabas exponiendo?... ¿No has visto nada en el rincón de la izquierda, en el tercer estante? ¡Habla, contesta, articula una palabra!

—No... no sé —balbució el muchachito.

—¡Ah! ¡Conque no lo sabes! Pues ¡yo sí que lo sé! Has visto una botella de cristal azul, sellada con cera amarilla, en la que hay un polvo blanco y en la que puse incluso: «¡Peligro!». ¿Y sabes lo que había dentro? ¡Arsénico! ¡Y eso es lo que has ido a tocar! ¡Y has cogido un perol que estaba al lado!

—¡Al lado! —exclamó la señora Homais, juntando las manos—. ¿Arsénico? ¡Podrías habernos envenenado a todos!

Se trata de un incidente banal en apariencia, pues lo que en realidad importa de él es que Homais le anunciará a Emma que ha muerto su suegro. Sin embargo, escondida entre las parrafadas coléricas de Homais se halla una información importante, que Emma recordará muy bien cuando tome la decisión de acabar con su vida.

Así pues, en la lectura atenta, conviene ir de lo general —la estructura, el tono— a lo particular. Fijarse en los grandes rasgos, pero también en los pequeños.

Las respuestas que buscamos a menudo están en las palabras. También ellas constituyen una elección consciente del autor. Muchas veces, se pueden rastrear en una obra una serie de «palabras clave» que aparecen una y otra vez a lo largo de la misma y que constituyen pistas seguras de la intención última del autor. Por ejemplo, en una obra como *Rojo y negro* de Stendhal serían las palabras «ambición» y «amor». Si realizamos una lectura atenta del texto, veremos cómo estas dos palabras aparecen con frecuencia: un claro indicador de cuáles son los dos temas principales de la novela, que se estructura en torno a la oposición de estas dos emociones. De hecho, ya el título anuncia, de forma metafórica, cuál es la intención del autor (rojo para la pasión, el amor; negro para la ambición, el poder). Las palabras clave no son privativas de la novela, se pueden rastrear en otros géneros. Si nos fijamos en una tragedia clásica como *Edipo rey*, de Sófocles, nos daremos cuenta de que, a lo largo de toda la obra, las palabras «vista», «ver», «luz», «oscuridad» son recurrentes. ¿Qué nos están indicando? Que, más allá del trágico hilo argumental, el tema de la obra es la visión, la revelación de la verdad. Cuando Edipo, que durante la mayor parte de la obra está ciego ante su pasado (ya que lo desconoce), «ve» por fin cuál ha sido su terrible destino —matar a su padre, casarse con su madre—, opta por cegarse.

Así pues, cuando leamos, estemos vigilantes ante esas palabras o conceptos que asoman de manera recurrente en el texto: lo más probable es que no sean casuales, sino que obedezcan a un designio determinado por parte de su autor.

Motivos y símbolos

En la mayoría de las obras de ficción hay, además del texto, un subtexto. Es decir, una corriente de significado que, aunque puede no ser evidente a primera vista, informa y enriquece la obra. Se trata de todo aquello sugerido o simbólico que puede deducirse a partir de lo explicitado en el texto. Si está oculto, ¿cómo descubrirlo?, podríamos preguntarnos. No es complicado, reconocer el subtexto requiere poco más que una lectura cuidadosa y cierto entrenamiento. Como hemos visto al hablar de las palabras clave, conviene estar alerta siempre que observemos que una misma situación o un mismo concepto se repiten: es muy probable que el autor nos quiera comunicar algo. De entre los elementos que contribuyen a crear el subtexto, los más sencillos de detectar son los motivos y los símbolos. Entendemos por motivo aquellas estructuras recurrentes, contrastes o mecanismos literarios que desarrollan o refuerzan los temas principales de la obra. Los símbolos son aquellos objetos o caracteres que se usan para representar ideas abstractas o conceptos. A muchos niveles, la literatura está llena de símbolos. Algunos conscientes, otros inconscientes. Pues todos escribimos —y leemos— a partir de una larga tradición, lo que hace que hayamos absorbido una serie de códigos simbólicos que casi todo el mundo sabe reconocer. Por ejemplo, que un río puede simbolizar el cambio, el fluir del tiempo; o que la lluvia es símbolo de fertilidad, de renovación. La inmensa mayoría de los lectores estarán de acuerdo en ello. Ciertamente, otros símbolos pueden ser más difíciles de reconocer: tal vez el autor emplea un símbolo de manera particular o incluso puede que haya acuñado uno para uso propio. Sin duda lo mejor es verlo a través de un caso práctico. Tomemos por ejemplo el famoso cuento de Ambrose Bierce «Un suceso en el puente sobre el río Owl», dentro del volumen de relatos *Cuentos de soldados y civiles*. Esencialmente, el cuento es la historia de un ahorcamiento (me temo que será inevitable, en el curso de esta explicación, revelar la sorpresa que contiene el cuento; recomiendo por ello leerlo en su integridad antes de seguir adelante). Dividido en tres partes, en la primera vemos al protagonista, Peyton Farquhar, sobre un puente, a punto de ser ahorcado; en la segunda, sabemos de la vida anterior de Farquhar y de las

circunstancias que le han llevado a la lamentable situación en que se encuentra ahora; en la tercera, Farquhar pierde el sentido unos segundos al quedar colgado de la soga que, milagrosamente, se rompe: cae al agua y emprende entonces una trepidante huida, perseguido por los disparos de sus ejecutores, pero logra sustraerse a ellos y llegar hasta su casa, donde su esposa sale a su encuentro. En ese instante, siente un golpe seco en la nuca: Farquhar ha muerto y su cuerpo se mece colgado de una soga bajo el puente del río Owl. Entendemos entonces que todo lo sucedido anteriormente: su caída al agua, su huida, la visión de su esposa... no era más que la fantasía de un moribundo.

El cuento, pues, gira en torno a la naturaleza fluida del tiempo —hay instantes que pueden alargarse eternamente— y cómo éste es ante todo subjetivo. Igualmente, trata de la delgada línea que separa la realidad de la fantasía, pues, durante buena parte del relato, la ensoñación del protagonista se convierte en realidad para el lector, que la comparte, convencido de su autenticidad hasta el brusco desenlace final. Leyendo atentamente, en esta historia se nos revelan una serie de motivos y símbolos, como pueden ser el color gris —gris es el uniforme del ejército confederado que engaña a Farquhar y grises son los ojos del tirador que éste cree ver, pero también remite al nebuloso sentido de la realidad que informa la parte final del relato— o las experiencias sensoriales distorsionadas —se nos dice que sus sentidos «se encontraban sobrenaturalmente agudizados y alertas», de tal manera que «registraban cosas nunca percibidas»:

Miró al bosque sobre la orilla del arroyo, vio los árboles de a uno, las hojas y las venas de cada hoja. Vio hasta los insectos sobre ellas: las langostas, las moscas de cuerpo brillante, las arañas grises estirando sus telas de ramita en ramita. Notó los colores prismáticos en todas las gotas del rocío sobre un millón de briznas de hierba. El zumbido de los mosquitos que bailaban sobre los remolinos del arroyo, el golpeteo de las alas de las libélulas, los chasquidos de las patas de las arañas acuáticas como remos que hubieran levantado un bote. Todo hacía una música perceptible. Un pez se deslizó ante sus ojos y oyó el sonido de su cuerpo partiendo el agua.

También podemos detectar ciertos símbolos, como la madera que arrastra el río que, en un primer momento, distrae a Farquhar de los

pensamientos acerca de su mujer y sus hijos:

Un trozo de madera flotante que bailoteaba llamó su atención y sus ojos la siguieron corriente abajo. ¡Con qué lentitud parecía moverse!

Luego, cuando cree haberse liberado, es arrastrado por la corriente, a merced de ella igual que los troncos: «Se sintió dando vueltas y vueltas, girando como un trompo». Irónicamente, además, los troncos que arrastra el agua son los que le han llevado a la muerte, ya que Farquhar cayó en la trampa tendida por un explorador del ejército enemigo, que le aseguró que, si lograba acercarse al puente, resultaría fácil incendiarlo gracias a la madera flotante allí acumulada:

—Yo estuve allí hace un mes —contestó—. Observé que la inundación del invierno pasado había arrimado una cantidad de troncos contra el pilar de madera que sostiene este extremo del puente. Esa madera ahora está seca y ardería como la yesca.

Así pues, los maderos que arrastra la corriente son un símbolo de la vida de Farquhar —y, por extensión, de tantos otros civiles que se vieron involucrados en la guerra—, arrastrado contra su voluntad por los absurdos avatares de la contienda.

El propio puente en que transcurre la acción, por su parte, tiene un claro papel simbólico. De hecho, cualquier puente evoca en el lector la idea de conexión, es el enlace entre una y otra orilla, entre uno y otro mundo. Aquí el puente, escenario de la ejecución de Farquhar, representa el paso de la vida a la muerte, pero también la transición entre realidad y ficción, el espacio en que el moribundo puede desconectar de su cuerpo físico y perderse en una fantasía.

El tema

El tema es el núcleo duro de la historia, la idea esencial sobre la que se apoya. Sin embargo, el lector superficial raras veces llegará a apreciar cuál es el tema de una novela o cuento; lo más probable es que confunda tema con argumento. Así, si se le pregunta por una novela como *El conde de Montecristo*, dirá que «va de» un hombre al que encarcelan injustamente, que logra escapar y que luego se hace rico y se venga de aquellos que tramaron su ruina (suponiendo que sea capaz de sintetizar las casi mil páginas de la novela). Esto, claramente, es el argumento. Pero ¿qué tema pretende explorar Dumas? El tema, por lo general, es algo que sólo se revela después de haber leído la novela, una vez hemos analizado todos sus elementos, tal como hemos visto más arriba. En el presente caso, podríamos decir sin temor a equivocarnos que el tema que plantea Dumas es el de la justicia humana y sus límites: habiendo sufrido cruelmente a causa de un error de la justicia humana, Edmond Dantès decide hacer justicia por su cuenta, se erige de algún modo en juez supremo que decide quién merece el castigo y cómo. Sin embargo, lo que descubrirá es que ninguna justicia humana es perfecta; su afán de castigar a los criminales causará sufrimiento tanto a culpables como a inocentes.

En otros casos el tema puede ser menos obvio. Por ejemplo, ¿cuál diríamos que es el tema de *Moby Dick*? (que no es, no lo olvidemos, la persecución obsesiva de una ballena blanca: eso forma parte del argumento). Una obra tan larga, densa y llena de digresiones se presta a diversas interpretaciones. Podríamos decir quizá que trata de lo engañoso de la idea de destino —el capitán Ahab hace creer a los marineros que el destino común de todos ellos es capturar a la ballena, mientras que la narración de Ismael contiene numerosas referencias a profecías, algunas cumplidas y otras no—, pero también nos habla de la imposibilidad humana de conocerlo todo, de la amistad y de la muerte. Y es innegable que, sustentando parte de la historia, encontramos una postura imbuida de religiosidad que contempla la misión de Ahab como un desafío a los poderes divinos.

El tema, pues, es aquello que vertebra el relato. Para representarlo, el autor se vale tanto de los hechos que narra —el argumento— como de las técnicas y elementos narrativos que emplea para hacerlo.

Según Julien Gracq, «un verdadero tema cabe en pocas líneas, se deja abrazar de un vistazo y tiene respuesta para todo». Como lectores, debemos rastrear los elementos, tanto argumentales como formales, que apuntan hacia el tema profundo de la historia. Prescindamos del argumento, que es ante todo el vehículo que le permite al escritor desarrollar el tema y atraer el interés de su público. ¿Quiere decir esto que debemos buscarle a cada obra un «mensaje» en el sentido moral o político de la palabra? No, por supuesto: pero la mayoría de las obras literarias poseen un significado que va más allá del argumento. A menudo, basta con preguntarse, una vez finalizada la lectura, cuál es el poso que nos ha quedado de ella.

El contexto

Hasta aquí hemos visto que, como repiten muchos profesores, «todo está en el texto». Las claves para comprender el significado de un texto suelen estar en éste, todo lo que el autor quería decir sin duda lo ha dicho a través de él. Pero, cuando la obra que tenemos entre manos no es actual —ya se haya escrito hace cincuenta, cien o quinientos años—, conocer bien el contexto en que fue creada puede aportar un nivel de comprensión adicional. A veces, el problema reside en que no dominamos la lengua: para un lector del siglo XXI, la lengua del Siglo de Oro resultará sin duda extraña, llena de términos arcaicos o de construcciones sintácticas que le son ajenas. Si uno no está habituado a leer obras de esa época, el extrañamiento que le causa la propia lengua puede impedirle alcanzar la fluidez de lectura necesaria para poder seguir la historia. Términos arcaicos, construcciones gramaticales desusadas, se convierten entonces en otros tantos obstáculos a la lectura. En lugar de ser un camino para acceder al significado, la lengua se convierte en una barrera que dificulta el acceso. De ahí, por ejemplo, que existan versiones de clásicos adaptadas a la lengua de hoy en día, como el *Quijote* que Andrés Trapiello ha reescrito para los lectores actuales.

Más allá de la lengua, saber cuáles eran las preocupaciones de la sociedad de la época en que se escribió determinado texto, sus usos y

costumbres, ayuda a ver significados que para los lectores de aquel momento eran evidentes y que el cambio de contexto histórico quizás ha oscurecido. Igualmente importante es no imponer nuestra propia concepción del mundo, nuestros prejuicios —cada época tiene los suyos—, a obras de otro momento histórico. Una lectura exclusivamente actual de *El mercader de Venecia* de Shakespeare seguramente la tacharía de antisemita. Sin embargo, tal como dice Thomas C. Foster, Shakespeare no hace más que reflejar el rechazo a los judíos prevalente en su época, y de una forma menos virulenta que muchos de sus contemporáneos: «Aunque Shylock no resulte un retrato muy favorecedor del judío, al menos le da motivos para ser como es, lo reviste de una humanidad que muchos de los panfletos del período isabelino le negaban».

Es decir, todo está en el texto, pero también más allá del texto. Por ejemplo, si sabemos que una de las aportaciones del movimiento romántico es una idea dual del ser humano, la convicción de que dentro de cada uno de nosotros hay un lado oscuro, un monstruo agazapado que tal vez no podamos controlar, resultará evidente que este concepto influyó decisivamente en obras tan populares como *El doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson, *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o el mismo *Frankenstein* de Mary Shelley (el monstruo creado por Victor Frankenstein representa el lado oscuro de la ciencia que este doctor dice defender).

Préstamos y homenajes

Nadie escribe en el vacío, el escritor se apoya en la tradición que le ha precedido, ya sea para imitarla o para renegar de ella. Leer a otros es la única vía para convertirse en escritor y, a la hora de ponerse a crear una obra propia, es inevitable recurrir, ya sea de manera consciente o inconsciente, a todo aquello que uno ha leído.

A menudo estos préstamos son explícitos; otras veces, son más sutiles. Reconocerlos aporta mayor profundidad a la experiencia de lectura. Por

supuesto, es imposible que nadie haya leído —y conserve en la memoria— toda la tradición literaria que le precede. Inevitablemente, al lector común se le escapan algunas de estas referencias. Sin embargo, si estamos atentos a captarlas, si nos preguntamos a qué nos recuerdan los personajes, las situaciones o los temas, seguro que seremos capaces de adivinar qué obras o autores tenía presente el escritor al componer su novela o su cuento. Por ejemplo, no es difícil darse cuenta de que *Pijoaparte*, ese inolvidable personaje que Juan Marsé creó en *Últimas tardes con Teresa*, procede directamente de la novela picaresca española: sin padre conocido, la miseria le empuja a escaparse desde su pueblo granadino natal a Barcelona, y a vivir a salto de mata, robando motos para un perista, sisando donde puede o cometiendo algún robo si se tercia. Pero también, si volvemos la vista hacia la gran novela del XIX, podremos reconocer en él rasgos de tantos personajes de Balzac o del mismo Frédéric Moreau de *La educación sentimental*, esos jóvenes pueblerinos llenos de ambición que van a la ciudad con la intención de medrar y llegar a ser alguien. El Manolo Reyes de Marsé (la elección de este apellido tampoco parece casual), el *Pijoaparte*, descontento con el lugar que el destino le ha asignado, sueña con abandonar su humilde barrio y habitar las suntuosas mansiones que vislumbra en sus recorridos en moto por la ciudad, y en poseer a las elegantes jóvenes que, como Teresa, conducen un descapotable con la melena rubia al viento. Dotado de un físico atractivo, al igual que el héroe del *Bel-Ami* de Guy de Maupassant, *Pijoaparte* carece sin embargo de la faceta calculadora e implacable de éste. Si *Bel-Ami* conseguía encumbrarse socialmente gracias a las mujeres que iba conquistando, *Pijoaparte* caerá —aún más bajo— a causa de ellas.

Y es que, cuando un autor toma en préstamo algo de una obra anterior, se establece una especie de diálogo entre ambas. No se trata de una simple copia, sino de construir algo nuevo partiendo de lo ya conocido, ya sea modificándolo, deformándolo o realizando una versión del todo distinta de la original. Al mismo tiempo, al tomar y transformar algo de una obra anterior, el escritor ilumina retrospectivamente también la obra de la que es deudor. Por lo que respecta al lector, cuando es capaz de reconocer este juego entre lo antiguo y lo moderno, se convierte automáticamente en

partícipe del diálogo. Cuando entiendes cuáles son las raíces de un texto o de un personaje, tu comprensión de ambos —del original y del nuevo— se enriquece.

Así pues, preguntarse al leer una novela «¿a qué me suena?» o «¿dónde he visto algo parecido?» puede ser un camino extraordinariamente productivo para establecer conexiones y comprender mejor qué es lo que el autor deseaba mostrarnos con ella.

Los métodos de lectura

Tenemos claro ya que los ingredientes principales de la lectura atenta son el tiempo y la atención. Se trata de pasar de la lectura pasiva —aquella en la que nos dejamos llevar por la historia— a la lectura activa: aquella en la que interactuamos con el texto y lo interrogamos. Hasta ahora hemos pasado revista a aquellos aspectos en que deberíamos fijarnos. Veamos ahora brevemente otro aspecto del proceso, la vertiente práctica. Porque es probable que más de uno se pregunte cómo hacer para, al tiempo que lee, resaltar y fijar en su memoria todo lo que va apreciando en el texto. Digamos ante todo que no existe un método universal de lectura atenta. Igual que unos prefieren leer sentados y otros reclinados, unos leen durante el día y otros sólo al irse a la cama, a la hora de decidir cómo procesar la lectura, cada lector tiene sus preferencias y desarrolla sus propias estrategias para extraer del texto todo su significado. Sin embargo, daremos aquí algunos métodos que han demostrado su eficacia. El principal es «leer con lápiz», ya sea subrayando, anotando o ambas cosas: el subrayado puede servir para recordar frases o pasajes relevantes, las notas para dejar constancia de la reacción que nos han provocado, o para no olvidar una idea.

Armados de un lápiz, listos para subrayar o anotar, nos convertimos en unos lectores más críticos. Tal como afirma Tim Parks, se trata de «perderle el respeto al texto»:

El mero hecho de tener la mano dispuesta para la acción cambia nuestra actitud frente al texto. Ya no somos consumidores pasivos de un monólogo, sino participantes activos de un diálogo. Mis alumnos comentaron que su lectura se hizo más lenta al tener un lápiz en la mano, pero al mismo tiempo el texto les pareció más denso, más interesante, aunque fuese sólo porque ahora podían sentir cierto placer en su respuesta frente a él^[5].

Si uno es refractario a subrayar el libro o a anotar en sus márgenes —si desea conservar el ejemplar intacto o simplemente si el libro no es suyo—, es recomendable leer provisto de una libreta, donde se anoten los pasajes que nos llaman la atención o quizás las conclusiones que vamos extrayendo de ellos. Este tipo de anotaciones sirven como recordatorio de la lectura y para elaborar parte del trabajo de análisis a medida que se va progresando en ella. También, pasado el tiempo, una «libreta de lecturas» constituye una útil guía a través de nuestra propia historia lectora.

Como hemos dicho, dependerá mucho del tipo de lector que uno sea. El escritor portugués Gonçalo M. Tavares, por ejemplo, define de este modo su concepto de la lectura:

Para mí, cualquier lectura tiene dos momentos y el esencial tal vez sea aquel en que no estás encima de las palabras, aquel en el que no estás físicamente leyendo. Cuando suspendes la lectura, levantas la cabeza del texto y estás pensando en algo a partir de lo que acabas de leer. Eso es lo esencial de la lectura para mí [...]. A veces se utiliza como un elogio el hecho de leer de un tirón, pasando una hoja detrás de otra a toda velocidad. Para mí eso no es un elogio. Me gusta la idea de que la lectura obliga a interrumpir la propia lectura^[6].

Cada lector acaba por establecer cuál es su ritmo de lectura, aquel que le permite apreciar mejor todas las características del texto. También cada obra —por su densidad, su complejidad o su ritmo narrativo— exige que adaptemos el ritmo de lectura a ella. Éste es otro de los aspectos que conviene tener en cuenta al iniciar la lectura de cualquier obra literaria: hay que amoldar nuestra actitud lectora al texto que leemos. La manera en que leemos una novela de Proust no puede ser la misma que emplearíamos siuviésemos entre manos una novela de acción. Está claro que en el primer

caso el ritmo habrá de ser más lento, porque saborearemos el lenguaje, nos detendremos en los personajes, quizás incluso volveremos atrás para revisar algún detalle; en el caso de una novela de acción, en cambio, el ritmo será más ágil, pues seguramente las frases serán menos complejas y el lenguaje empleado buscará un efecto distinto. En este último caso, lo más probable es que podamos prescindir del lápiz o de las anotaciones, aunque eso no quiere decir que no debamos prestarle la debida atención y nos formulemos las preguntas necesarias para comprenderla en todos sus aspectos.

Leer cualquier texto de forma atenta es enriquecedor en sí mismo, pero el provecho que obtengamos de la lectura será mayor si somos capaces, una vez finalizada ésta, de hacer una valoración lo más completa posible de lo leído. Los subrayados y notas que hayamos realizado previamente pueden ser de una gran ayuda para ello. No se trata tanto de hacer una reseña de cada libro leído, como de intentar llevar a cabo —ya sea sólo mentalmente o por escrito— un juicio valorativo sobre él. Por supuesto, esta valoración debería ir más allá de la simple impresión general y conjugar los elementos subjetivos con los objetivos. Hoy en día, muchos lectores han encontrado en los blogs literarios una forma de plasmar esos juicios críticos y, al mismo tiempo, un vehículo para compartirlos con otros lectores.

Las experiencias de lectura

La obra de Dickens es como un vino que mejora con la edad; no de la botella, sino del catador. Cuanto más rica es la experiencia del lector, más maduro parece Dickens.

ALDOUS HUXLEY

Ya hemos visto al principio que el texto no es nada sin el lector, quien aporta a la lectura su bagaje como lector, su experiencia personal, sus condicionantes culturales... Todo ello planeará de manera decisiva sobre nuestra forma de recibir el texto. Esto ocurre con aquellas obras que leemos

por primera vez pero también, de forma a veces sorprendente, con las que releemos. Como apunta la escritora Siri Hustvedt:

Ninguna experiencia de lectura, incluso del mismo texto, es siempre la misma. [En mi tercera lectura] descubrí un tono irónico en *Middlemarch* que no había detectado anteriormente, sin duda gracias a que tengo más años, y eso va acompañado de una acumulación interna de muchos libros que han alterado mis pensamientos y creado en mí un contexto de lectura más amplio. La obra es la misma, pero yo no.

Eso explica que novelas que en nuestra adolescencia quizás nos parecieran fascinantes se revelen en la madurez como endebles, ingenuas o incluso cursis. Y a la inversa, obras que en cierto momento abandonamos por juzgarlas densas o aburridas resultan en un segundo intento —sin duda con más herramientas intelectuales para comprenderlas— una delicia.

Ciertamente, el mismo libro causa diferentes impresiones en diferentes lectores. En parte, esa impresión tiene que ver con las expectativas que aportamos a la lectura. A todos nos ha ocurrido que una novela que hemos comprado confiando en las críticas elogiosas que ha recibido nos parece no estar a la altura de ellas. En cambio, otros libros que hemos comenzado sin saber bien qué podíamos esperar de ellos nos han proporcionado agradables sorpresas.

Es lo que sucede a menudo con la lectura de los clásicos, a la que usualmente accedemos lastrados por un bagaje previo de expectativas debidas a lo que sabemos sobre la obra y su autor, sobre su influencia en obras posteriores, o a lo que otros nos han contado de ellos. Es decir, antes de abrir la primera página, ya nos hemos formado una idea de lo que nos espera, con lo que a menudo ni siquiera emprendemos la lectura —¿para qué, si ya creemos saberlo todo sobre ella?—; sin embargo, precisamente los clásicos, esas obras que han resistido el filtro de los siglos y de las lecturas, son las obras que pueden sorprendernos. A este respecto, Italo Calvino, en su ensayo *Por qué leer los clásicos*, cita el ejemplo de Michel Butor, quien, siendo profesor en una universidad americana, se hartó un día de oír hablar del ciclo de *Los Rougon-Macquart* de Zola y se empeñó en leerlo entero. Descubrió entonces que era totalmente distinto de lo que creía

y dedicó incluso un ensayo a describir el fabuloso árbol genealógico en torno al que se estructura la obra. Por eso dice Calvino:

No puedo recomendar suficientemente la lectura directa del propio texto, dejando de lado biografías críticas, comentarios e interpretaciones siempre que sea posible. Las escuelas y universidades deberían ayudarnos a entender que ningún libro que habla de otro libro puede decir más que el libro en cuestión. En lugar de ello, hacen todo lo posible por hacernos pensar lo contrario.

Cualquier obra literaria de cierto calado tiene tantos niveles de significado que nada puede sustituir a la experiencia de lectura individual. Ninguna crítica, ningún estudio, ningún resumen de una obra literaria aporta la variedad de matices y la profundidad de sentido que cada lector individual puede extraer de ella. Siempre y cuando sea capaz de leer bien o, si queremos, de leer «mejor».

SEGUNDA PARTE
Leer para escribir

Leer como un escritor

Aprender a ser un lector mejor es lo que te convierte en un escritor.

ZADIE SMITH

Leer, leer mucho y, ante todo, leer bien es imprescindible para un escritor.

Pero ¿qué quiere decir leer como un escritor? ¿Leen los escritores de un modo distinto al de los demás lectores? Pues sí. Porque a escribir se aprende escribiendo —todo escritor es consciente de los miles de páginas que ha tenido que emborronar antes de alcanzar cierta soltura— pero sobre todo leyendo.

«Leer una novela es un arte difícil y complejo —escribió Virginia Woolf—. Debes ser capaz no sólo de una gran agudeza de percepción, sino también de una gran osadía de imaginación si quieres hacer uso de todo lo que el novelista (el gran artista) te está dando».

Si en el apartado anterior hemos visto cómo hay que leer para sacar todo el partido de un texto, leer como un escritor implica ir un paso más allá. Leer como un escritor es hacerse cómplice del texto y al mismo tiempo ser implacable con él. Aprender a discernir qué elementos pueden servirnos para nuestra propia escritura: atención, no estamos hablando de copiar, ni por supuesto de plagiar, sino de leer productivamente, de leer buscando saber cómo se ha construido un texto, por qué razón el escritor ha elegido una estructura determinada, cómo consigue mantener la atención del lector, cuáles son sus recursos técnicos... Leer como un escritor es, por decirlo crudamente, «destripar» un texto, rebuscar en sus entrañas hasta que éste revela todos sus secretos.

De algún modo, para un escritor, leer es observar cómo otros emplean las herramientas del oficio. Como es natural, los escritores leen por placer o

para su enriquecimiento personal, o por cualquier otro de los muchos motivos que existen para leer. Pero sobre todo leen para aprender. Dice Daniel Goldin que a partir de la adolescencia su manera de leer cambió, precisamente porque comenzó a escribir:

Leía para ampliar mi escritura. Leía, y escribir era una prolongación de la lectura^[7].

Ni siquiera es necesario leer sólo obras maestras. Incluso de una obra mala o fallida se puede aprender. También de las novelas mediocres se puede hacer una lectura productiva. Si un texto no ha estado a la altura de nuestras expectativas, si consideramos que las descripciones son farragosas, los personajes planos o el desenlace nos ha sabido a poco, una lectura productiva consiste en preguntarse ¿cómo se habría podido evitar eso? Tal como confiesa James Wood^[8]:

Recuerdo que cuando tenía quince o dieciséis años quería escribir, y escribí unos poemas muy malos y ficción muy mala. Y leía todo lo que caía en mis manos de una manera ávida, apropiativa y también crítica. Quería saber cómo lo hacían, para intentar copiarlo. ¿Por qué esta novela que no me gusta no funciona o qué es lo que no encaja en ella? ¿Qué puedo aprender de eso para mi escritura?

Umberto Eco, por su parte, lo explica dividiendo a los lectores en lectores en dos niveles. Para él, el lector de primer nivel es aquel cuyo objetivo es únicamente saber qué pasa, ir de un episodio a otro, de una página a otra, siguiendo el recorrido que le indica el autor. ¿Será correspondido el amor de la heroína? ¿Conseguirá el protagonista salvarse del peligro que acecha en el oscuro bosque? A medida que lee, este lector de primer nivel se siente satisfecho con encontrar respuestas a las preguntas que el propio texto le plantea. El lector de segundo nivel, en cambio, no sigue el camino indicado por el autor. El lector de segundo nivel se pregunta por qué el camino pasa por aquí y no por allá, se pregunta el cómo y el porqué de cada curva, de cada incidente. Quiere entender de qué materiales está hecha la historia y cómo se han ensamblado éstos para

causar un efecto determinado. Podríamos decir que este lector de segundo nivel lee como un escritor.

Así, de una lectura atenta y crítica, de una lectura que interroge al texto y hurgue en sus entresijos, se pueden sacar una serie de lecciones valiosísimas a la hora de sentarse uno mismo ante el folio en blanco y comenzar a escribir. Cuando, enfrentado a la escritura de tu novela o cuento, te topas con un problema, cuando no sabes bien por qué determinada escena o determinado personaje no funcionan, la solución está cerca: basta con recurrir a esos maestros que ya pasaron antes por el mismo trance, y supieron resolverlo con eficacia. Si sabes leer bien, tienes todo lo necesario para saber escribir bien.

Si en la primera parte de este libro, «Aprender a leer», hemos visto cómo hay que acercarse a la lectura y qué preguntas debemos hacerle al texto, en esta segunda parte veremos cómo, para construir cada aspecto de nuestra novela o cuento, es posible sacar enseñanzas de la lectura de otros escritores.

Principios y finales

Al tratar de la lectura atenta, ya hemos visto que el inicio y el final de la historia son cruciales: de ellos depende que consigamos interesar al lector, de entrada, pero también que éste termine la lectura con satisfacción. Lo que sucede entre ambos cuenta mucho, es cierto, pero difícilmente nos recuperaremos de un mal inicio, ni se nos perdonará un final chapucero o que no cumpla con las expectativas creadas al comenzar el relato.

Un buen principio

La importancia de las primeras páginas deriva del hecho de que el inicio de la novela es el umbral que separa el mundo real que habita el lector del mundo ficticio imaginado por el novelista. El escritor ha de conseguir que traspasarlo resulte fácil, que los primeros párrafos capturen al lector para ese mundo y le hagan olvidar su irrealdad. Todos recordamos las primeras frases emblemáticas de ciertas novelas. Como las de *Cien años de soledad*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Un inicio que vincula el presente —el ahora desde el que se evocan esos «muchos años después»—, el pasado —«aquella tarde remota»— y el futuro (el momento en que Aureliano, dentro de muchos años, se encontrará frente al pelotón de fusilamiento). Tenemos aquí, comprimida, toda una historia. O inicios que son como un puñetazo, de esos que producen un

impacto en el lector, como el de *La metamorfosis*, de Kafka, que deja claro que nos encontramos ante una historia que se saldrá de lo habitual:

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto.

Más sutil, pero igualmente intrigante, la frase inicial de *1984* de George Orwell, que casi obliga al lector a leerla dos veces:

Era un día luminoso y frío de abril y los relojes daban las trece.

¿Las trece? ¿Cómo es posible? (Aquí es obligada una aclaración histórica: la novela está escrita en 1948, y en esa época no existían los relojes digitales. Por lo tanto, las trece era una hora imposible en una esfera de reloj convencional). Si seguimos leyendo, pronto nos daremos cuenta de que nos encontramos en un mundo distópico en el que todo está alterado. La habilidad del autor está en que no nos ha dicho explícitamente que la sociedad que va a retratar es distinta de la nuestra, sino que se ha limitado a mostrarnos, ya en la primera frase, cómo hasta algo tan banal y cotidiano choca con nuestras expectativas.

¿Quiere esto decir —si estamos leyendo como escritores, con los sentidos bien alerta para detectar patrones significativos y recursos técnicos en el texto— que es conveniente buscar un comienzo contundente? Sí y no. Ciertamente, como hemos visto, un párrafo inicial intrigante o sorprendente puede impactar al lector y convertirse en el anzuelo que le hará seguir leyendo el cuento o la novela. Pero, si los párrafos y páginas que vienen a continuación no son capaces de mantener esa tensión inicial, el efecto conseguido será contraproducente. Sin duda todos recordamos novelas así: una escena inicial llena de acción e intriga, a la que le siguen páginas y páginas de aburrimiento. No es esto lo que buscamos.

Claro que ciertos géneros, como la novela policiaca o la de intriga, se prestan mejor que otros a inicios potentes, que son ya una promesa de lo que vendrá:

Antes de llevar tres horas en Brighton, Hale ya sabía que querían asesinarle. Con sus dedos manchados de tinta y sus uñas mordisqueadas, sus modales cínicos y nerviosos, cualquiera podía darse cuenta de que no encajaba en aquel lugar; no encajaba con el sol del verano incipiente, el fresco viento de Pentecostés que soplaba desde el mar, las hordas de turistas.

Brighton Rock, una de las primeras novelas de Graham Greene, es un *thriller* ambientado en esta ciudad costera de Inglaterra. Desde la primera frase, Greene nos contagia de la inquietud del personaje, que se siente en peligro de muerte. Lo que vendrá después será el relato de sus intentos para evitar ese destino. También, claro, es un inicio que abre una serie de interrogantes: ¿por qué está ese personaje en Brighton, donde «no encaja»? ¿Cómo sabe que quieren matarle? ¿Y por qué? Ya tenemos planteado el misterio y la tensión.

En realidad, si nos fijamos bien, la principal función de un buen inicio es marcar el tono de la historia. Muchas novelas clásicas empiezan de una manera en apariencia banal:

La pequeña ciudad de Verrières puede pasar por ser una de las más bonitas del Franco-Condado. Sus casas blancas, con tejados puntiagudos de tejas rojas, se extienden sobre la ladera de una colina en donde unos macizos de vigorosos castaños acentúan las menores sinuosidades.

Así da comienzo *Rojo y negro*, la obra maestra de Stendhal. Se trata de una simple descripción, el autor nos sitúa en un escenario determinado. No hay aquí tensión, ni apunta a nada que haya sucedido en el pasado o que vaya a suceder en el futuro. No obstante, con estas dos frases el autor ha conseguido crear una atmósfera: casi podemos trasladarnos a este hermoso y verde paisaje. Pero, de inmediato, la paz de la escena se ve alterada por un gran estruendo, producido por «una máquina ruidosa y de apariencia terrible», que proviene de una fábrica de clavos.

Si, al entrar en Verrières, el viajero pregunta a quién pertenece aquella hermosa fábrica de clavos, que ensordece a la gente que sube por la calle ancha, le contestarán enseguida, arrastrando las palabras: «¡Ah! Es del señor alcalde».

Este personaje, que acto seguido veremos aparecer en el relato, no es ni más ni menos que el señor de Rênal, cacique local y esposo de la señora Rênal, a quien el protagonista de la novela, el joven y ambicioso Julien Sorel, se propondrá conquistar. En página y media, Stendhal nos sitúa en el entorno —una ciudad de provincias cuyo sueño de siglos se ha visto sacudido por la llegada de la industria y, con ella, de una nueva clase social— y nos presenta al personaje que le permitirá a su héroe iniciar su carrera en el mundo.

Analizando los diferentes inicios nos daremos cuenta también de que tienen algo en común: de un modo u otro, más explícita o más veladamente, todos «saben» ya a dónde se dirige la historia, están conduciendo sutilmente al lector por el camino que el autor desea. Ésta es la auténtica enseñanza que podemos extraer de nuestras lecturas por lo que respecta a cómo y por dónde comenzar nuestra obra: el principio depende del final. Vemos un ejemplo claro en la novela de Eduardo Mendoza *La ciudad de los prodigios*, que quiere retratar la historia de Barcelona entre las dos exposiciones universales (1888 y 1929) valiéndose de las andanzas de su protagonista, Onofre Bouvila, que consigue ascender económica y socialmente sin importarle los medios a los que haya de recurrir para ello. Es decir, en teoría estamos ante la historia del progreso de un personaje. Sin embargo, el inicio y el final de la novela revelan que el destino de la ciudad y el de Onofre son paralelos y apuntan a la estructura circular de la historia:

El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fase de renovación.

De este modo da comienzo la novela, para finalizar:

Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad el año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia.

Así, el inicio enlaza con el final, cerrando el círculo.

En los cuentos, en especial, encontramos a menudo esta circularidad en que el final se hace eco del principio: como el formato es breve, el lector tiene aún muy presente cómo comenzó la historia. Por ejemplo, uno de los relatos más dramáticos de Katherine Mansfield, «La niña que estaba cansada», se sirve de este recurso:

Acababa de echar a andar por un caminito blanco con altos árboles negros a ambos lados, un caminito que no llevaba a ninguna parte y por donde nadie pasaba, cuando una mano la agarró por el hombro, la sacudió y le dio un pescozón.

La protagonista del cuento, una pobre criadita sobrecargada de trabajo, anhela poder dormir, adentrarse en el «caminito blanco» del sueño, pero las constantes órdenes de sus amos y el llanto incesante del bebé que tiene a su cargo se lo impiden. A pesar del agotamiento, intenta cumplir todas las tareas, que la dejan exhausta. Pero tampoco llegada la noche le es permitido el descanso. Al final, en su desesperación, ahoga al bebé llorón que parece empeñado en martirizarla.

Entonces soltó un largo suspiro, cayó de espaldas al suelo y paseó por un caminito blanco con altos árboles negros a ambos lados, un caminito que no llevaba a ningún sitio y por donde no pasaba nadie, nadie en absoluto.

De hecho, es frecuente que el comienzo sea en realidad lo último que se escribe, o que se reescribe. Porque no es raro que, una vez ha llegado al final de su relato, el autor se dé cuenta de que las frases con las que le dio principio no se ajustan a la historia que acaba de explicar.

Saber cerrar la historia

Tan determinante como el principio es el final de una novela o cuento. Una conclusión que le sepa a poco al lector puede arruinar su impresión acerca

de la obra. Si el inicio es una promesa que el autor le hace al lector, el final debe demostrar que ha cumplido la promesa inicial. Es decir, al concluir el relato, tanto la trama principal como las secundarias deben haberse cerrado. Las novelas clásicas, así como las más tradicionales, suelen optar por una conclusión que resulte satisfactoria: una especie de «final feliz» que colme las expectativas del lector. Así, en el cierre la novela de Zola *El Paraíso de las Damas*, asistimos a la revelación del amor que se profesaban ocultamente dos de los protagonistas, en una escena llena de dramatismo y emoción:

—¡Váyase, pues! —voceó, llorando a mares—. Vaya a reunirse con el hombre del que está enamorada... Ésa es la razón, ¿verdad? Si ya me había avisado; si ya debería saberlo y dejar de atormentarla.

Denise se había quedado sobrecogida ante la violencia de aquella desesperación. Le estallaba el corazón. Y, entonces, con su infantil impetuosidad, se echó en sus brazos, sollozando también y balbuciendo:

—¡Ay, señor Mouret! Si es de usted de quien estoy enamorada.

Un clamor postrero se alzó desde El Paraíso de las Damas, la lejana ovación de toda una muchedumbre. Los pintados labios del retrato de la señora Hédouin seguían sonriendo. Mouret había caído sentado encima del escritorio, encima del millón, del que ya no se acordaba. No soltaba a Denise, la estrechaba como un loco contra su pecho, diciéndole que ahora podía irse, que pasaría un mes en Valognes, para no dar que hablar a la gente y que, luego, iría a buscarla en persona para traerla de nuevo a París, cogida de su brazo, todopoderosa.

Pero el final feliz no siempre es la conclusión más satisfactoria, en especial si la trayectoria de la historia apunta en otro sentido. Por ejemplo, resultaría decepcionante que una novela como *El jugador* de Dostoievski terminara felizmente: es decir, con su protagonista económicamente salvado y redimido de la pasión por el juego. En cambio, el autor hace que a Alekséi Ivánovich se le brinde esa oportunidad, pero todo apunta a que, una vez más, sucumbirá a la tentación de gastarse el dinero que un amigo le ha dado tal y como siempre ha hecho:

Tengo ahora quince luisas y empecé con quince gulden. Si comenzara con cautela... ¡pero de veras, de veras que soy un chicuelo! ¿De veras no me doy cuenta de que estoy perdido? Pero... ¿por qué no puedo volver a la vida? Sí, basta sólo con ser prudente y perseverante, aunque sólo sea una vez en la vida...

y eso es todo. Basta sólo con mantenerse firme una sola vez en la vida y en una hora puedo cambiar todo mi destino. Firmeza de carácter, eso es lo importante. Recordar sólo lo que me ocurrió hace siete meses en Roulettenburg, antes de mis pérdidas definitivas en el juego. ¡Ah, ése fue un ejemplo notable de firmeza!: lo perdí todo entonces, todo... salí del casino, me registré los bolsillos, y en el del chaleco me quedaba todavía un gulden: «¡Ah, al menos me queda con qué comer!», pensé, pero cien pasos más adelante cambié de parecer y volví al casino. Aposté ese gulden a *manque* (esa vez fue a *manque*) y, es cierto, hay algo especial en esa sensación, cuando está uno solo, en el extranjero, lejos de su patria, de sus amigos, sin saber si va a comer ese día, y apuesta su último gulden, así como suena, el último de todos. Gané y al cabo de veinte minutos salí del casino con ciento setenta gulden en el bolsillo. ¡Así sucedió, sí! ¡Esto es lo que a veces puede significar el último gulden! ¿Y qué hubiera sido de mí si me hubiera acobardado entonces, si no me hubiera atrevido a tomar una decisión?

¡Mañana, mañana acabará todo!

Al lector le quedan pocas dudas de que el protagonista va a seguir jugando y encaminándose de este modo a la ruina.

Sin embargo, en las novelas contemporáneas, es frecuente que se opte por un final abierto, en el que se deja a la imaginación del lector cuál será realmente la conclusión de la historia. Lo vemos en la novela corta de Philip Roth, *El animal moribundo*, en que Kepesh, el narrador y protagonista, recibe una llamada de su antigua amante gravemente enferma, para que acuda a su lado. Muy deliberadamente —toda la novela gira en torno al conflicto que experimenta Kepesh entre su obsesión por esa mujer y su resistencia a comprometerse sentimentalmente con alguien—, Roth termina su historia cuando su protagonista debe tomar una decisión crucial:

Tengo que irme. Me quiere a su lado. Quiere que duerma con ella en su cama. No ha probado bocado en todo el día. Tiene que comer. Hay que darle de comer. ¿Y tú? Quédate si lo deseas. Si quieres quedarte o si quieres irte... Mira, no hay tiempo, ¡tengo que irme corriendo!

«No lo hagas».

«¿Cómo?».

«No vayas».

Pero debo hacerlo. Alguien ha de estar con ella.

«Ya encontrará a alguien».

Está aterrada. Me voy.

«Piensa en ello. Piénsalo. Porque si vas, estás acabado».

Y éstas son las últimas palabras de la novela, dirigidas además a un interlocutor en cierto modo fantasma, porque nunca llega a estar claro si es un ser de verdad o simplemente una faceta de la conciencia del narrador. ¿Va o no va? Es la pregunta que queda resonando en la mente del lector cuando ha acabado el libro. Y eso, sin duda, es la intención del autor, parte del atractivo de la historia.

También observaremos que, si bien las novelas, por la complejidad de sus tramas, están obligadas a cerrarlas de algún modo, el cuento goza en este aspecto de mayor libertad. Si el cuento clásico se especializa en conclusiones inesperadas, que a menudo dan un giro a la historia, el cuento moderno a menudo parece terminar en una especie de remanso, dejando que la historia siga fluyendo, aunque nosotros ya no la acompañemos. Así, uno de los mejores cuentos de John Cheever, «El marido rural», un cuento que es un magistral compendio de la futilidad de la vida en los suburbios, termina simplemente con una serie de poderosas imágenes que resumen en cierto modo lo que el autor ha expuesto a lo largo del texto:

Se abre bruscamente una puerta de la terraza de los Babcocks y sale la señora Babcock sin una sola prenda encima, perseguida por un marido desnudo. (Los niños están en un internado, y un seto rodea la terraza). Atraviesan la terraza y entran por la puerta de la cocina, una ninfa y un sátiro tan apasionados y apuestos como todos los que uno puede descubrir en los muros de Venecia. Mientras corta la última rosa de su jardín, Julia oye al viejo señor Nixon que grita a las ardillas desde el comedero de aves: «¡Sinvergüenzas! ¡Alimañas! ¡Apartaos de mi vista!». Un gato miserable merodea en el jardín, sumido en incomodidad espiritual y física. Lleva atado a la cabeza un sombrerito de paja —un sombrero de muñeca— y le han abotonado firmemente un vestido de muñeca, entre cuyas faldas emerge la cola larga y peluda. Mientras camina sacude las patas, como si se las hubiera mojado.

—¡Ven, gatito, gatito! —dice Julia.

—¡Ven, gatito, ven, pobre gatito! —Pero el gato le dirige una mirada escéptica y se aleja dificultosamente con sus faldas. El último que aparece es Júpiter. Atraviesa brincando las plantas de tomate, sosteniendo en su boca generosa los restos de una pantufla; después, oscurece; en una noche así, los reyes de áureas vestiduras atraviesan las montañas a lomos de sus elefantes.

El cuento propiamente no ha llegado a una conclusión, pero gracias a este poético final, la banalidad que ha rodeado a sus personajes adquiere un

tinte grandioso, casi mágico.

¿Quién lo cuenta?

Ya hemos visto anteriormente, al tratar de la voz narradora, que la decisión más importante del escritor es elegir quién va a contar la historia y desde dónde. Dado que este narrador —sean cuales sean sus características— marcará fuertemente la obra, no es algo que se pueda decidir alegremente. Miguel Delibes, por ejemplo, ha confesado que más de una vez, en el proceso de creación de una obra, tuvo que cambiar de enfoque al darse cuenta de que no se ajustaba al contenido. Tal fue el caso de *Diario de un cazador*, que «empezó siendo una novela narrada por el novelista en tercera persona y concluyó por ser una novela confidencial narrada por el propio protagonista en primera». Y lo mismo ocurrió con *Cinco horas con Mario*, que también empezó «narrando desde fuera, en tercera persona, con Mario y Menchu vivos» y cuya redacción en esa forma tuvo que abandonar cuando ya había escrito doscientas páginas^[9].

¿Qué enseñanzas podemos extraer de nuestras lecturas por lo que respecta a la elección de uno u otro tipo de narrador? Si leemos prestando atención a este aspecto, nos daremos cuenta de todas las posibilidades que ofrece.

En primera persona

Un narrador en primera persona puede hacer que el lector se sienta próximo a los acontecimientos, aunque, si a la vez es el protagonista, la historia adquirirá un cariz más personal, más memorialístico, que si quien la cuenta es sólo alguien que presenció o que conoce los hechos. Para ver la enorme diferencia que esto supone, basta con observar algunos ejemplos.

Procedamos de cerca a lejos. Primero, el narrador en primera persona protagonista:

Si llegaré a ser el héroe de mi propia vida u otro ocupará ese lugar, lo mostrarán estas páginas. Para comenzar por el principio el relato de mi vida, diré que nací (según me contaron y así lo creo) un viernes a las doce de la noche. Un detalle que no pasó inadvertido fue que el reloj empezase a sonar y yo a llorar al mismo tiempo. Teniendo en cuenta el día y la hora de mi nacimiento, la partera y algunas comadres de la vecindad, que ya sentían un vivo interés por mí varios meses antes de que tuviéramos ocasión de conocernos personalmente, afirmaron, primero, que mi vida sería desgraciada y, después, que gozaría del privilegio de ver fantasmas y espíritus; estaban convencidas de que ambos dones iban inevitablemente unidos a todos los infortunados niños de uno u otro sexo que nacieran en viernes a primeras horas de la madrugada.

CHARLES DICKENS, *David Copperfield*

Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. Primero porque es una lata y, segundo, porque a mis padres les daría un ataque si yo me pusiera aquí a hablarles de su vida privada. Para esas cosas son muy especiales, sobre todo mi padre. Son buena gente, no digo que no, pero a quisquillosos no hay quien les gane. Además, no crean que voy a contarles mi autobiografía con pelos y señales. Sólo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedara tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco.

J. D. SALINGER, *El guardián entre el centeno*

Dos narradores en primera persona que interpelan directamente al lector. Pero ¡qué tono tan diferente emplea cada uno! Además, podemos observar algo que antes ya hemos mencionado: cada libro se construye a partir de otros anteriores. El narrador de Salinger presupone que el lector conoce *David Copperfield* y se permite hacerle un guiño con ello. Ambos se disponen a contar su vida —o sólo una parte de ella, como nos advierte Holden Caulfield—, adelantándole al lector algo de lo que puede encontrar si sigue leyendo. ¿Qué más podemos aprender de estos narradores? Ambos buscan la complicidad del lector, casi se podría decir que están iniciando una conversación con él, aunque el tono de cada uno esté acorde con la

edad de quien habla (un adolescente en el caso de Salinger, un hombre adulto en el de Dickens). Ya que estos narradores son al mismo tiempo protagonistas, su discurso tiene una doble función: narrar la historia y retratarse a sí mismos. Un narrador protagonista hará bien en dejar ver desde el principio al lector qué clase de persona es, pues —lo veremos más ampliamente cuando hablemos de ellos más adelante— sin personaje no hay historia que valga. Observemos aún otro ejemplo de narrador protagonista:

Me llamo George Smith. Me levanto cada mañana por el lado derecho de la cama pues he arrimado el izquierdo contra la pared. Me dedico a los negocios. Duermo desnudo entre las sábanas. Y, en los últimos tiempos, siempre solo, exceptuando algún encuentro casual.

Descalzo en el cuarto de baño. De pie sobre el suelo tibio para el que la administración del edificio, a petición mía, contrató a un artista que diseñó un mosaico de un pavo con la cola desplegada. Cuando camino sobre él, en las primeras horas de la mañana, experimento una sensación de bienestar. Me afeito, me ducho y me visto. Utilizo talco sólo en las partes íntimas, pues no quiero que el polvo me llegue hasta los pulmones. Daría un sabor rarísimo al primer cigarrillo del día.

J. P. DONLEAVY, *Un hombre singular*

En este caso, la personalidad que traslucen las palabras del narrador es muy distinta, como lo es el tono al dirigirse al lector. No sabemos qué clase de historia pretende contarnos, pero sí estamos seguros, después de leer estas líneas, de que nos hallamos ante un personaje seguro de sí mismo, de costumbres (y probablemente ideas) fijas. Alguien que sin duda se enfrentará con decisión a cualquier obstáculo que surja en su camino.

Veamos, en cambio, qué ocurre con la otra opción del narrador en primera persona, el narrador-testigo:

Fue el 15 de junio de 1767 cuando Cosimo Piovasco di Riondò, mi hermano, se sentó por última vez entre nosotros. Lo recuerdo como si fuera hoy. Estábamos en el comedor de nuestra villa de Ombrosa, las ventanas enmarcaban las tupidas ramas de la gran encina del parque. Era mediodía, y nuestra familia, siguiendo una antigua tradición, se sentaba a la mesa a esa hora, pese a que ya cundía entre los nobles la moda, llegada de la poco madrugadora Corte de Francia, de

almorzar a media tarde. Soplaban un viento del mar, recuerdo, y se movían las hojas.

Así introduce Italo Calvino al narrador de su novela *El barón rampante*. Un narrador en primera persona, pero que no es Cosimo, el protagonista. Sin embargo, dado que es su hermano, puede narrar la historia desde muy cerca del personaje principal. Pues lo primero que necesita un narrador-testigo son los medios para hacerse con la información que le permitirá contar la historia. Aquí, lo echamos de ver enseguida, no es tan importante que el narrador revele su personalidad. Al fin y al cabo, sólo es alguien que transmite una historia. Aunque su propia posición de testigo hace que sufra ciertas limitaciones como narrador: como no es el protagonista, no puede saber todo lo que pasa por la cabeza de éste y tampoco —al contrario del narrador omnisciente— puede conocer hechos en los cuales no estaba presente. Esto, según los casos, puede representar un problema. Pero ¿por qué limitarse a un solo narrador? Emily Brontë no lo hace.

Vuelvo ahora de hacer una visita a mi casero, el solitario vecino con quien voy a tener que lidiar. ¡Realmente es hermosa esta comarca! No creo que hubiera podido encontrar en toda la faz de Inglaterra un lugar para vivir más apartado que éste del mundanal ruido. Es el edén pintiparado para un misántropo, y el señor Heathcliff y yo formamos la pareja ideal para compartir semejante desolación. ¡Gran compañero! Lo que seguramente no ha podido imaginarse es la simpatía que despertó en mi corazón cuando descubrí, según me acercaba cabalgando hacia él, el aprensivo replegarse de sus ojos negros bajo las cejas y cómo luego, al escuchar mi nombre, sus dedos se hundían más profundamente en los bolsillos del chaleco. Refugiándose allí con celosa determinación.

Se trata del párrafo inicial de *Cumbres Borrascosas*. El narrador aquí es el señor Lockwood, un forastero que ha alquilado la granja propiedad de un misterioso personaje, Heathcliff. Este último es quien será el verdadero protagonista. Sin embargo, en este caso la autora se servirá no de uno, sino de dos narradores, porque rápidamente aparecerá otro personaje, la señora Dean, que conoce a Heathcliff desde que era niño y a través de cuyas evocaciones del pasado conoceremos gran parte de su historia. Dos narradores, pues, con dos acercamientos distintos a la historia: Lockwood

siente ante todo curiosidad, y aunque ocasionalmente manifieste alguna emoción —como cuando nos habla de la simpatía que despierta en él la figura de Heathcliff—, su postura es más distante, mientras que la señora Dean fue testigo presencial de lo que cuenta y su tono es mucho más cercano. Esta última ofrece no sólo su versión de la historia, sino que la adereza con sus opiniones personales:

A los quince años se había convertido en la reina de toda la comarca, y se fue volviendo cada vez más caprichosa y altanera, al darse cuenta de que nadie podía rivalizar con ella. Reconozco que yo ya no la quería como cuando era niña y muchas veces la mortificaba por ver si conseguía bajarle los humos. De todas maneras, ella nunca me cogió manía, porque mantenía una admirable fidelidad a sus viejos afectos.

La pregunta a formularse ante un narrador en primera persona es, por supuesto, ¿por qué el autor ha optado por este narrador tan cercano, que interpela directamente al lector? ¿Qué gana y qué pierde con ello? Para los escritores, no es una elección fácil.

Sin embargo, hay historias que requieren ser contadas con cierta distancia y para eso es idónea la tercera persona.

En tercera persona

Entramos aquí en un territorio vastísimo, el de los narradores en tercera persona. La tercera persona es una perspectiva narrativa profundamente imbricada en nuestra psique de lectores. Los cuentos infantiles que escuchábamos de niños —«Érase una vez un padre que tenía tres hijos...»— empleaban este tipo de narrador y, desde entonces, lo hemos vuelto a encontrar en innumerables ocasiones. Y bajo formas muy diversas. Pues el narrador en tercera persona puede adoptar muchos disfraces, desde el omnisciente —una especie de dios que todo lo ve y todo lo sabe— hasta el narrador tan focalizado en un personaje que se distingue poco de una

primera persona. Entre ambos, todo un abanico de posibilidades, de matices narrativos.

Al morir su padre, víctima de las mismas fiebres que, un mes antes, también se habían llevado a su madre, el tío Baudu, conmovido por aquel doble luto, escribió a su sobrina para decirle que, si algún día deseaba probar suerte en París, en su negocio siempre habría sitio para ella; pero desde aquella carta había pasado casi un año, y la joven empezaba a arrepentirse de haber salido de Valognes con tanta precipitación, en un arrebato, sin avisar al tío de su llegada. Éste no los conocía, pues jamás había vuelto a su ciudad natal desde que, siendo aún muy joven, entró como aprendiz en la pañería de Hauchecorne, con cuya hija había terminado casándose.

—¿El señor Baudu? —inquirió Denise, decidiéndose por fin a preguntar al hombre grueso, que seguía mirándolos, sorprendido por sus trazas.

—Yo soy —contestó él.

—¡Ah, qué bien! —balbució Denise, poniéndose muy encarnada—. Yo soy Denise; y éste es Jean; y éste, Pépé. Ya ve, tío, al final hemos venido.

Una profunda perplejidad se pintó en el rostro amarillento de Baudu, que revolvió los ojos saltones e inyectados en sangre, mientras su lengua, ya de por sí lenta, no acertaba a encontrar palabras. No cabía duda de que estaba a mil leguas de sospechar que aquella familia se le podía venir encima.

ÉMILE ZOLA, *El Paraíso de las Damas*

El narrador de Zola es omnisciente, tiene la facultad de conocerlo todo y por ello puede explicarle al lector lo que ocurrió hace un año, lo que pensaba la joven Denise y también cómo se siente el tío Baudu ante la inesperada visita de sus sobrinos. Sin embargo, omnisciente no quiere decir indiferente. Si siguiésemos leyendo, podríamos observar que las simpatías del narrador se inclinan en favor de Denise, que se constituye en el centro de su atención. Pues una de las enseñanzas que podemos extraer de la lectura es observar cómo el narrador se preocupa de guiar al lector, dejando traslucir su actitud ante personajes y acontecimiento. El narrador condiciona la historia.

Catherine tenía muy poco que decir, y no tenía ningún talento para bosquejar; pero antes de que él se marchara, ya le había contado que tenía una pasión

secreta por el teatro, que había sido muy poco recompensada, y un gusto especial por la ópera, peculiarmente por las de Bellini y Donizetti (debe recordarse, para excusar a esta joven primitiva, que estas opiniones eran expresadas en una época de oscuridad general), que muy raras veces había tenido ocasión de oír, excepto en un organillo.

HENRY JAMES, *Washington Square*

El narrador de James se permite hacer ciertos apartes, dirigirse directamente al lector. ¿Qué logra con eso? Está claro, recordarnos su presencia, aparte de impartirnos sus opiniones (que no son las de los personajes, sino las del narrador). En otro pasaje de esta misma obra, por ejemplo, lo hace de este modo:

La intimidad que existía entre ellos era para entonces un hecho consumado, y yo me conformaré sólo con señalar algunos de sus rasgos. En lo que se refiere a la señora Penniman experimentaba un sentimiento singular que podría, fácilmente, ser malinterpretado, pero que en sí no resultaba deshonoroso para la pobre señora.

Vemos que de nuevo hay una intervención directa del narrador —«me conformaré sólo con señalar»— y otra menos evidente, pero igualmente cargada de intención: ese «la pobre señora» contiene una opinión del narrador, que de este modo le está diciendo al lector lo que él piensa del personaje y, de paso, manipulándolo.

Aparte de resultar un formidable aprendizaje, pasar revista a una serie de novelas con narradores en tercera persona sirve para que nos demos cuenta de algo muy importante: el narrador también es, en cierto modo, un personaje. Siempre es tentador, para el escritor que comienza, pensar que quien narra la historia es él mismo. Esto es un tremendo error. Por más que hayamos optado por un narrador en tercera persona, incluso si es omnisciente, debemos preguntarnos cómo es este narrador, y con qué ojos ha de mirar la historia y los personajes.

También advertiremos otros usos del narrador en tercera persona, el narrador focalizado, es decir, aquel que voluntariamente limita su visión a la de uno o varios personajes, renunciando a ese «saberlo todo, verlo todo» del omnisciente clásico. Este narrador se sitúa claramente junto a uno de los

personajes y sólo es capaz de saber lo que éste piensa o siente. Respecto a los demás, este narrador tiene las mismas limitaciones que el personaje al que acompaña; es decir, puede sólo intuir lo que piensan o deducirlo de su tono o sus gestos, pero nada más. Veamos un ejemplo en la novela de Julian Barnes *Arthur & George*:

En el encuentro siguiente con Jean, él asume el mando. Debe hacerlo. Es el hombre, es más viejo; ella es una muchacha, posiblemente impetuosa, cuya reputación no puede mancillarse. Al principio Jean se muestra inquieta, como si él fuera a desecharla; sin embargo, cuando queda claro que Arthur sólo está estipulando las cláusulas que rijan su relación, ella se relaja y casi parece que no le escucha. Se inquieta de nuevo cuando él recalca la extrema cautela que deben adoptar.

—Pero ¿podemos besarnos? —pregunta ella, como comprobando las cláusulas de un contrato que ella ha firmado felizmente con los ojos vendados.

El tono derrite el corazón de Arthur y le nubla el pensamiento.

Toda la escena se ve filtrada a través de los sentidos de Arthur, el personaje en el que el narrador está focalizado. Sabremos hasta los pensamientos más íntimos de éste; sin embargo, de los de su compañera, Jean, sólo contamos con los mismos indicios que el propio Arthur va interpretando: «se muestra inquieta», «como comprobando las cláusulas de un contrato».

Lo mismo sucede con las descripciones: cualquier lugar o personaje se presenta tal y como lo ve Arthur, pues el narrador focalizado se comporta tal como lo haría una cámara que le acompañase a todos lados:

La visita una tarde en que Hornung no está; les sirven el té en la salita del piso de arriba, donde una vez él le habló de Jean. Se le hace extraño pensar que su hermana está más cerca de los cincuenta que de los treinta años. Pero le sienta bien esta edad. No es una mujer tan decorativa como antaño: es grande, saludable y jovial. Jerome no iba desencaminado cuando estando los dos en Noruega la llamaba Brunilda. Es como si, con los años, se hubiera vuelto más robusta para contrarrestar la mala salud de Willie.

Como hemos visto, el narrador presenta todo un mundo de posibilidades. ¿Por cuál optar como escritores? Sin duda, por aquella que

mejor sirva para contar la historia que tenemos en la cabeza.

La creación de personajes

¿Qué sería de una novela sin personajes? Si la historia que el autor nos cuenta atrapa el interés del lector es porque aparecen en ella personas que parecen reales, gentes con las que puede identificarse, a las que puede amar u odiar, que hablan, piensan y se mueven. Si el escritor logra su objetivo, incluso es posible que determinados personajes acaben adquiriendo una realidad mayor que el propio autor (sabemos poco de Cervantes, mientras que creemos saber mucho de don Quijote; Sherlock Holmes es más real para sus miles de admiradores que su autor, *sir* Arthur Conan Doyle). Es más: un personaje bien construido y bien recreado es capaz de sostener una trama sin demasiado interés en sí misma; mucho más difícil resulta que el lector se interese por una historia, por más acción y giros inesperados que contenga, si quienes la protagonizan dan la impresión de estar hechos de cartón piedra.

Aunque casi todo lo que decimos a lo largo de este libro se puede aplicar indistintamente a obras de ficción de cualquier tipo, en el caso de los personajes conviene hacer una distinción entre los personajes de novela y los de cuento. En el cuento, lo que manda es la historia, no los personajes, como dice Isabel Cañelles:

Un cuento ha de ser un estampido en el espíritu del lector. Algo que duele por su intensidad, por su brevedad [...]. Los personajes tienen que ser manejables, simples, perfectamente reconocibles.

En el cuento, la acción es la que arrastra al personaje; en la novela, los personajes cargan sobre sus espaldas el peso de la narración. El tratamiento de los personajes de uno y otra, pues, ha de ser distinto. Si quiere crear personajes creíbles, el novelista no tiene otro remedio que sumergirse en

ellos hasta lograr insuflarles vida. La condensación del cuento permite que sus protagonistas se definan de una manera más esquemática que los de la novela. Esquemática no quiere decir tópica, claro.

Howard volvió a casa. Condujo muy deprisa por las calles mojadas; luego se dominó y aminoró la velocidad. Hasta entonces, la vida le había ido bien y a su entera satisfacción: universidad, matrimonio, otro año de facultad para lograr una titulación superior en administración de empresas, miembro de una sociedad inversora. Padre. Era feliz y, hasta el momento, afortunado; era consciente de ello. Sus padres aún vivían, sus hermanos y su hermana estaban establecidos, sus amigos de universidad se habían dispersado para ocupar su puesto en la sociedad. Hasta el momento se había librado de la desgracia, de aquellas fuerzas cuya existencia conocía y que podían incapacitar o destruir a un hombre si la mala suerte se presentaba o si las cosas se ponían mal de repente. Se metió por el camino de entrada y paró. Le empezó a temblar la pierna izquierda. Se quedó en el coche un momento y trató de encarar la situación de manera racional. Un coche había atropellado a Scotty. El niño estaba en el hospital, pero tenía la seguridad de que se pondría bien. Howard cerró los ojos y se pasó la mano por la cara. Bajó del coche y se dirigió a la puerta principal. El perro ladraba dentro de la casa. El teléfono sonaba con insistencia mientras él abría y buscaba a tientas el interruptor de la luz. No tenía que haber salido del hospital. No debía haberse marchado.

RAYMOND CARVER, «Parece una tontería»

En un cuento como éste de Carver, no es preciso que el lector llegue a conocer todas las luces y sombras de sus protagonistas: nos basta con saber de ellos lo suficiente para entender sus reacciones ante la anécdota que articula el relato (en este caso, el atropello del hijo de Howard). El recorrido de la novela, mucho más largo, hace obligado en cambio que los personajes se desplieguen con mayor detalle. El escritor ha de convertirlos, a todos los efectos, en personas de carne y hueso.

Dar vida a sus personajes es sin lugar a dudas uno de los mayores logros del escritor. Pero construir un personaje de ficción requiere mucho más que hacer una ficha antropométrica: «Pelo negro, ojos azules, estatura mediana, un lunar en el brazo». Igual que sucede en la vida real, la primera impresión que nos produce un personaje es decisiva. Por eso mismo, es tan importante que esa aparición inicial apunte a lo que vendrá después: de algún modo, debe anticipar lo que el personaje será a medida que lo vayamos conociendo. Veamos cómo lo hace un maestro, Flaubert, en *La señora*

Bovary. La novela, ya lo sabemos, da comienzo no presentando a Emma, sino al que será su marido, Charles Bovary. Sólo en el segundo capítulo tenemos el primer atisbo de quien se convertirá en la protagonista de la historia. Charles es llamado a casa de los Rouault para ocuparse del padre de Emma, que se ha fracturado una pierna:

Para hacerse con tablillas, fueron a buscar al cobertizo de las carretas un brazado de listones. Charles escogió uno, lo cortó en trozos y lo cepilló con un cristal mientras la sirvienta rasgaba sábanas para hacer vendas y la señorita Emma intentaba coser unas almohadillas. Como tardó mucho en encontrar el costurero, su padre se impacientó; ella no le contestó, pero se pinchaba los dedos al coser y se los llevaba luego a la boca para chuparlos.

Más adelante sabremos que tiene los ojos pardos y el pelo negro, pero nuestra primera impresión de Emma, la que el novelista quiere resaltar, es la de una señorita que no es demasiado hábil en las tareas domésticas, pero que a cambio posee una poderosa carga de sensualidad. Sensualidad que, andando el tiempo, se convertirá en su perdición.

Algo parecido hace Stendhal en *Rojo y negro*. La primera vez que aparece Julien Sorel, el protagonista, antes de decirnos cómo es físicamente, nos da sobre él otros datos que resultan más relevantes para entender cómo es en realidad. El padre de Julien, un «rústico» —así lo define el narrador de Stendhal— propietario de un aserradero, va en busca de su hijo. Pero el joven no se encuentra junto a la sierra, donde debería:

Lo divisó a una altura de cinco o seis pies, montado en una de las vigas del techo. Julien, en vez de atender con el mayor cuidado a la marcha de todo el mecanismo, estaba leyendo. Nada más irritante para el viejo Sorel; habría perdonado a Julien su endebles corporal, tan poco a propósito para trabajos fuertes y tan distinta de la reciedumbre de sus hermanos; pero aquella manía de la lectura le resultaba odiosa: él no sabía leer.

Llamó a Julien dos o tres veces, pero como si nada. Mucho más que el ruido de la sierra, era la atención que el muchacho consagraba a su libro lo que le impedía oír la voz terrible de su padre. Por fin, cansado de gritar, y a pesar de sus años, el padre saltó con agilidad al tronco sometido a la acción de la sierra y de allí a la viga transversal que sostenía la techumbre. Un violento manotazo echó a volar hasta el riachuelo el libro que Julien tenía en las manos; un segundo golpe no menos violento dirigido a la cabeza del muchacho le hizo perder el equilibrio.

Estuvo a punto de caer de una altura de quince pies, en mitad de las palancas de la máquina en acción, que le hubiese triturado, pero su padre lo sostuvo con la mano izquierda.

—¿De manera, so zángano, que te vas a poner a leer todos los días tus malditos libros mientras estás al cuidado de la sierra? Léelos, si te da la gana, por la noche, cuando vas a perder el tiempo a casa del cura.

Julien, aunque aturdido por el golpe y ensangrentado, fue a ocupar su puesto oficial, junto a la sierra. Se le saltaban las lágrimas, más que por el dolor físico, por la pérdida de su adorado libro.

Antes de permitir que el lector se adentre en los vericuetos morales de Julien, que ocuparán buena parte de su atención durante el resto de la novela, éste sabrá de su pasión por la lectura, que vive en un mundo hecho en gran parte de ficciones. Pocas líneas más adelante, Stendhal deja caer otro detalle crucial: el libro en el que se encontraba absorto era ni más ni menos que una *Vida de Napoleón*. Veremos enseguida que Julien, como su héroe, se siente llamado a grandes cosas.

Para los personajes secundarios, en cambio, aquellos que en efecto no precisan de una construcción detallada, que a veces son poco más que figurantes que transitan por alguna escena de la novela, puede que baste con destacar algún rasgo, ya sea físico o moral. Aunque, de nuevo, comprobaremos que el buen escritor no se limita a describir cuatro rasgos físicos vulgares, sino que sabe destacar aquellos que retratan mejor la esencia del personaje, que como en este fragmento de *Vida privada*, de Josep Maria de Sagarra, queda perfectamente plasmada en una o dos frases:

El doctor Claramunt le producía el efecto de un ser inhumano, de un personaje mal cosido; aquellas mejillas del señor canónigo, por las que cada mañana hacía pasear una navaja de puntillas, como si fuese una virgen metálica que caminase sobre un rastrojo bendito, le parecían al heredero Lloberola unas vísceras disecadas de museo anatómico, que un perverso biólogo hubiese enharinado y les hubiera dado cuerda.

En esta tarea, la construcción del personaje, el escritor se apoya en lo que ha observado, toma características físicas, gestos y rasgos de personalidad de gente que ha visto o que ha conocido. Pero, si pretende conseguir que el personaje hable, se mueva y actúe, también debe ser capaz

de bucear en su propio interior para sacar de ahí a sus criaturas. Lo primero que suelen percibir los novelistas, a nada que hayan logrado adentrarse en su historia y poner en movimiento unos personajes, es que éstos pronto empiezan a actuar según su propia lógica interna.

Tal como destaca Isabel Cañelles:

Cuando el autor intenta, a partir de unos cuantos rasgos que elige para su personaje, moverlo como una marioneta a través de la acción, sin preocuparse lo más mínimo de cuál es el temperamento de su criatura o de preguntarle si le apetece de verdad recorrer el camino que le ha marcado, eso suele reflejarse en que el protagonista aparece desdibujado y turbio; en que se mueve maquinalmente y no por su propia naturaleza [...]. La coherencia y fuerza de una novela no se pueden conseguir manejando los hilos desde fuera, como si jugáramos una partida de ajedrez; sólo la mente y los ojos de los personajes nos podrán señalar el camino que han de seguir, y si el escritor no es capaz de identificarse con ellos, la novela se desmembrará y aburrirá al lector.

Es decir, a los personajes no hay que explicarlos, sino que hay que dejarlos actuar. Y, si repasamos algún pasaje protagonizado por personajes memorables, pronto nos daremos cuenta de que esto es precisamente lo que hacen los buenos escritores.

Poco después de llegar a Brahmpur, Malati se enamoró de un músico casado, que era socialista. Malati no abandonó el Partido Socialista ni siquiera cuando acabó el romance. Luego tuvo otra historia amorosa bastante infeliz. Por el momento no salía con nadie.

Aunque casi siempre llena de energía, Malati caía enferma cada pocos meses, y su madre solía desplazarse desde Agra hasta Brahmpur para curarle el mal de ojo, un influjo que residía fuera del ámbito de la medicina occidental. Debido a que Malati tenía unos ojos tan extraordinarios, era especialmente proclive a ese hechizo.

Una sucia grulla de piernas rosadas escrutaba a Malati y a Lata con sus ojos pequeños e intensamente encarnados: a continuación una fina película gris parpadeó oblicuamente a través de cada globo ocular, y el animal se alejó con mucha cautela.

—Vamos a sorprender a los chicos comprándoles un poco de algodón de azúcar —dijo Lata cuando un vendedor ambulante pasó junto a ellas—. Me pregunto qué les entretendrá. ¿Qué te pasa, Malati? ¿En qué estás pensando?

—En el amor —dijo Malati.

—Oh, el amor, qué tema tan aburrido —dijo Lata—. Yo nunca me enamoraré. Sé que tú te enamoras de vez en cuando. Pero... —Se quedó en silencio

pensando, una vez más, con cierto desagrado, en Savita y Pran, que habían partido hacia Simla. Presumiblemente regresarían de las colinas profundamente enamorados. Era intolerable.

—Bueno, sexo entonces.

—Por favor, Malati —dijo Lata mirando rápidamente a su alrededor—. Tampoco estoy interesada en eso —añadió sonrojándose.

—Bueno, pues en el matrimonio entonces. Me pregunto con quién te casarás. Tu madre te buscará marido dentro de un año, estoy segura. Y como eres un ratoncito sumiso, la obedecerás.

—Desde luego —dijo Lata.

Esto enojó bastante a Malati, quien se inclinó y arrancó tres narcisos que crecían justo delante de un cartel que rezaba: *No arranque las flores*. Ella se guardó una y entregó dos a Lata, quien se sintió muy incómoda sujetando esas ilegales posesiones. A continuación, Malati compró cinco palitos de sedoso algodón de azúcar, le entregó cuatro a Lata para que los sostuviera junto a sus narcisos y comenzó a comerse el quinto.

VIKRAM SETH, *Un buen partido*

Aquí, son las acciones, los pensamientos y las palabras de los personajes — que el narrador dosifica sabiamente— los que nos informan de cómo son éstos. Aparentemente sin esfuerzo, a través de una charla trivial que transcurre en un parque, Vikram Seth ha sabido dibujar el carácter de las dos jóvenes: una, Lata, obediente a las normas y respetuosa de las tradiciones; la otra, Malati, inconformista, con un fuerte carácter pero también muy centrada en sí misma, y poco receptiva a los deseos o las necesidades de su compañera.

Personajes memorables

Todo escritor aspira a ser capaz de construir personajes potentes, de esos que perduran en la memoria del lector mucho más allá de la última página del libro. ¿Cuáles son las claves para conseguirlo? Si repasamos algunos de los seres de ficción que nos han dejado huella, tal vez podamos encontrar elementos que son comunes a todos. Tal como apunta acertadamente Robert

McKee —aunque su conocido manual *El guión* esté dirigido a quienes quieren escribir para la pantalla, muchos de los principios que maneja son válidos para cualquier tipo de ficción—, «la revelación de una personalidad más profunda que esté en contraste o se oponga a su caracterización resulta fundamental en los personajes principales». Es decir, hay una naturaleza oculta tras la fachada de esos personajes: poseen facetas contradictorias, que no se ajustan a lo que, en un principio, se esperaría de ellos. Los personajes memorables no son nunca monolíticos. No lo son, por supuesto, los héroes, pero incluso los villanos —esos que se graban a fuego en la retina del lector— son capaces de actos que contradicen su maldad. Tomemos por ejemplo uno de los personajes más vengativos y brutales de la literatura decimonónica, el Heathcliff de *Cumbres Borrascosas*. Ya en su primera aparición en la novela se muestra su faceta despiadada. Cuando el narrador, que se ha perdido en la tormenta, recala en su casa para pedir ayuda, lo que encuentra no es precisamente una acogida cordial:

—Tal vez pudiera usted proporcionarme un guía entre alguno de sus criados: puede acompañarme y quedarse a dormir en La Granja hasta mañana. ¿Es posible?

—No. Imposible.

—¿Lo dice en serio? En fin, entonces no voy a tener más remedio que arreglármelas por mí mismo.

Emitió una especie de gruñido confuso.

—¿Vas a hacer el té o no? —preguntó el de la chaqueta andrajosa, apartando de mí su feroz mirada para dirigirla hacia la joven.

—¿Lo va a tomar también «él»? —inquirió ella dirigiéndose a Heathcliff.

—¿Quieres prepararlo de una vez? —fue la respuesta, pronunciada de una forma tan bestial que me sobrecogió.

El tono de aquellas palabras ponía de manifiesto una genuina maldad. Ya no me sentía inclinado a calificar a Heathcliff de gran compañero.

La historia que a continuación se desarrolla ante el lector mostrará que, en efecto, Heathcliff puede llegar a ser casi demoníaco. Sin embargo, veremos también qué es lo que le ha llevado a convertirse en lo que es y cómo sus intentos de enmendarse han sido sistemáticamente aplastados:

Yo animé a mi compañero [Heathcliff niño] para que se diera prisa a aprovechar aquel momento mostrándose afable con ellos, y me obedeció de buen grado. Pero tuvo la mala suerte de que, cuando estaba abriendo la puerta de la cocina que daba al salón, Hindley apareciera por la otra. Al verse uno frente a otro, el amo, quién sabe si irritado al darse cuenta de que Heathcliff estaba limpio y sonriente o movido por el deseo de cumplir la promesa que le había hecho al señor Linton, le rechazó bruscamente de un empujón y, dirigiéndose a Joseph en tono áspero y autoritario, dijo:

—Llévate a este chico de aquí y que se quede en el desván hasta que acabemos de comer. Con un minuto que se quede solo, se pondrá a meter el dedo en todas las tartas y a robar fruta.

—No, señor —no pude por menos de intervenir—, no va a tocar nada. Y además creo que tanto derecho tiene como nosotros a una parte de las golosinas.

—¡Ya le daré yo golosinas con mi propia mano como lo vuelva a pillar por aquí abajo antes de la noche! —gritó Hindley—. ¡Largo de aquí, vagabundo! ¿Qué pasa, que ahora quieres hacer de figurín? ¡Deja que te agarre por uno de esos delicados rizos y ya verás cómo te lo estiro un poco!

Es pues el desprecio continuo —y las frecuentes regañinas y palizas— que recibe durante su infancia lo que encona su rabia y su rencor contra los que le maltratan; y andando el tiempo se cobrará cruelmente todo lo que cree que le deben. Sin embargo, en su corazón sigue siempre vivo el recuerdo de su amada Catherine, tal como confesará hacia el final de su vida:

Hace cinco minutos, Hareton me ha parecido una personificación de mi juventud y no un ser humano [...]. En primer lugar, su pasmoso parecido con Catherine me lo acercaba a ella de forma sobrecogedora. Pero esto, que podría parecerte el detalle más importante para acaparar mi imaginación, es realmente el más nimio, porque ¿existe alguna cosa que no la acerque a mí y no me la recuerde? No puedo ni bajar la vista al suelo sin que sus rasgos se dibujen en las baldosas. En cada nube, en cada árbol, colmando el aire nocturno y refulgiendo de día a rachas en cada objeto, me veo continuamente cercado por su imagen. Los rostros más triviales de hombres y mujeres y hasta los propios rasgos de mi cara se burlan de mí, ofreciéndome su parecido. El mundo entero es una atroz colección de testimonios acreditativos de que vivió y de que ya la he perdido.

Así, recordamos a Heathcliff no tanto por su maldad como por su destino trágico.

El manejo del tiempo

Una historia, cualquier historia, es tiempo: tanto da si se narran los hechos en el orden cronológico en que suceden, como si se empieza por el final para saltar luego al momento en que todo se inició; tanto da si el relato abarca tres horas o cien años. En el interior de cada cuento y de cada novela late un sutil «tic-tac», el tiempo que transcurre, rápido o lento.

Incluso los lectores menos atentos se dan cuenta de que el tiempo parece transcurrir de forma distinta en unas ficciones que en otras. Las hay rápidas, todo dinamismo y acción, y las hay que fluyen plácidamente, perdiéndose tal vez en digresiones, o bien precipitándose repentinamente hacia la conclusión final. Ahora bien, con el manejo del tiempo en la narración se da un fenómeno curioso: la amenidad, el interés del relato no está directamente relacionado con la velocidad con que transcurren los acontecimientos. Sólo los escritores muy primarios pueden creer que para mantener la atención del lector baste con encadenar escenas de acción con persecuciones enloquecidas y así hasta llegar al final. La evidencia demuestra que la vida interior de un personaje al que apenas le sucede nada relevante puede resultar mucho más interesante que muchas historias llenas de acción y ruido. Véase, por citar sólo un ejemplo, la fascinante novela de John Williams, *Stoner*, la historia de un gris profesor de universidad que, sin embargo, nos mantiene atrapados de principio a fin.

Como escritores, debemos preguntarnos por qué es así, e intentar buscar en los textos los secretos para aprender a manejar el tiempo.

Acortar y alargar el tiempo

Si nos fijamos bien, incluso en una misma novela, el tiempo tiene una duración variable. Hay escenas que se nos ofrecen casi en tiempo real, mientras que en otros momentos se despachan meses o años en pocas líneas. Es decir, el escritor sabe seleccionar qué pasajes de su historia conviene acortar y en cuáles ha de demorarse para lograr el efecto deseado.

En la gran novela de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, podemos observar cómo el autor maneja el tiempo a su antojo, ahora demorándose en una escena, ahora saltando al pasado, ahora adelantando algo que sucederá en el futuro. Veamos, por ejemplo, el capítulo sexto, que se inicia de este modo:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar a un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la República. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias, con jurisdicción y mando de una frontera a la otra, y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo.

A toda velocidad, la vida llena de acontecimientos de Aureliano Buendía pasa ante nuestros ojos. Una relación colorida y vibrante que deja al lector con ganas de más. Y eso es lo que va a hacer el autor: una vez nos ha puesto al corriente de todos los sucesos relevantes que jalonan su carrera, en el resto de la novela nos mostrará fragmentos de ella, esta vez sí con detenimiento, como cuando Úrsula, su madre, va a visitarle a la cárcel donde le habían condenado a muerte:

Encontró al coronel Aureliano Buendía en el cuarto del cepo, tendido en un catre y con los brazos abiertos, porque tenía las axilas empedradas de golondrinos. Le habían permitido afeitarse. El bigote denso de puntas retorcidas acentuaba la angulosidad de sus pómulos. A Úrsula le pareció que estaba más pálido que cuando se fue, un poco más alto y más solitario que nunca.

Aquí, García Márquez detiene el tiempo para recrear la mirada de Úrsula sobre su hijo, para luego dar cuenta de lo que se habla entre ambos. Y en las páginas siguientes volverá a alargar el tiempo en varias ocasiones para relatar los acontecimientos que condujeron al coronel hasta ese paredón que, como vimos, se había mencionado ya en la primera frase de la novela (y del que ya sabemos, gracias al resumen de su vida que nos ha facilitado, que escapará con vida).

Salto en el tiempo

El tiempo de la novela puede transcurrir a diferentes velocidades. Pero también, saltándose todas las leyes que se aplican en la vida real, el tiempo de la novela o el cuento puede ir hacia delante o hacia atrás a conveniencia del autor. En algunas narraciones, estos saltos temporales se producen de forma estructurada: por ejemplo, hay capítulos que transcurren en un momento histórico determinado (el presente de la novela), mientras que otros se sitúan años antes o años después.

Tal vez más frecuentes son los saltos puntuales dentro de una historia que se cuenta siguiendo el hilo temporal, normalmente en forma de evocación o de recuerdos por parte de alguno de los personajes. Estos *flashback* —un término tomado del cine, donde es un recurso que se emplea con cierta frecuencia— sirven para completar informaciones acerca de la historia o los personajes y para hacerlo de un modo inmediato, vívido. Un *flashback* oportuno puede ahorrarle al narrador largos párrafos de explicaciones. Vemos un ejemplo en el siguiente relato de James Joyce, «La casa de huéspedes», perteneciente a su obra *Dublineses*. El señor Doran ha dejado embarazada a la hija de la propietaria de la pensión donde vive, la señora Mooney, y ahora, muy a su pesar, debe afrontar las consecuencias. Su patrona le ha hecho llamar:

Al bajar las escaleras las gafas se le empañaron tanto que tuvo que quitárselas para limpiarlas. Le hubiera gustado elevarse, atravesar el tejado y salir volando a otro país donde jamás volviera a oír hablar de su problema, pero una fuerza le

empujó a bajar las escaleras peldaño a peldaño. Los rostros implacables de su patrón y de la *Madam* no perdían detalle de su desconcierto. En el último tramo de las escaleras se cruzó con Jack Mooney que subía de la despensa acariciando dos botellas de Bass. Se saludaron fríamente; y los ojos del amante descansaron durante uno o dos segundos en una ancha cara de bulldog y en un par de fornidos brazos cortos. Cuando llegó al pie de la escalera, miró hacia arriba y vio a Jack vigilándole desde la puerta del cuarto trastero.

Súbitamente recordó la noche en que uno de los *artistes* de *music-hall*, un pequeño londinense rubio, hizo una alusión bastante osada a Polly. La fiesta casi se vino abajo por la violencia de Jack. Todos trataron de apaciguarle. El *artista* de *music-hall*, un poco más pálido de lo habitual, mantuvo la sonrisa y dijo que no había querido ofender a nadie, pero Jack no dejó de gritar, diciéndole que si cualquiera pretendía jugar con su hermana, él se encargaría de hacer que se tragara los dientes, tal cual se lo estaba diciendo.

Propiciado por la visión de Jack Mooney y su aspecto poco amistoso, el fogonazo de recuerdo de Doran sirve para corroborar sus temores: si no se casa con Polly, deberá vérselas con la violencia de su hermano, una perspectiva muy poco alentadora.

Los saltos temporales también pueden ir hacia el futuro, adelantando entonces acontecimientos que no han ocurrido aún en la historia que nos cuentan. Podría pensarse que desvelar acontecimientos venideros estropea la intriga del relato, pues el lector ya no ha de preguntarse qué vendrá después. Sin embargo, este recurso puede tener el efecto contrario y mantenerle en vilo, a la espera de saber cómo y por qué se llegará a los hechos que le han adelantado. Así ocurre, por ejemplo, en la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, que ya de entrada revela que el personaje que se levanta por la mañana en la primera frase, será asesinado ese mismo día:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo.

Esa expectativa será la que sostenga la tensión interna de la obra, que juega constantemente con la anticipación, saltando adelante y atrás en el tiempo para completar las piezas que harán que el lector comprenda quién era Nasar y los motivos que precipitaron su muerte:

Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte, y aquel día me lo repitió al entrar en el templo: «No quiero flores en mi entierro», me dijo, sin pensar que yo había de ocuparme al día siguiente de que no las hubiera.

Anticipar, volver atrás, manipular el tiempo... pero siempre al servicio de la historia.

Construir mundos

No es suficiente una trama bien urdida ni unos personajes bien diseñados para hacer que la historia cobre vida a los ojos del lector. El escenario, los lugares en que transcurren las acciones, son decisivos. Y, sobre todo, hay que ser capaz de construir un ambiente, una atmósfera. Crear un mundo.

Tal como apunta Manuel Moreno^[10], «una casa siempre será un escenario, pero según el tipo de relato que queramos construir, transmitiremos con ella una sensación acogedora, o de soledad, o alegre, o misteriosa...».

Las descripciones efectivas son las que, al instante, consiguen que el lector evoque una imagen, unos sonidos, un olor... Y, si han de ser efectivas, deben alejarse de los tópicos. Tal como lo explica Chéjov, al hablar de las descripciones de la naturaleza:

Las descripciones de la naturaleza deben ser breves y *à propos*. Deben dejarse a un lado lugares comunes del tipo: «El sol poniente, sumergiéndose en las olas ya oscuras del mar, inundaba de oro purpúreo, etc., etc.», «las golondrinas, volando sobre la superficie del agua, piaban alegremente». En las descripciones de la naturaleza hay que fijarse en los pequeños detalles y reagruparlos de tal manera que el lector, cerrando los ojos, vea el cuadro delante de él. Por ejemplo, podré comunicar la impresión de una noche de luna si escribo que en el dique del molino un casco de botella centelleaba como una radiante estrella y la sombra de un perro o de un lobo rodaba como una peonza, etc.

¿Por qué en ciertos relatos nos parece estar «dentro» del mundo ficticio? ¿Cómo funciona este procedimiento casi mágico? Una lectura atenta nos revelará cuál es este mecanismo. Aquí también, por supuesto, hay diversos caminos, cada época y cada autor tiene los suyos, pero si nos fijamos veremos que todos tienen puntos en común.

Hacía ya calor. Los músicos, sentados ante los atriles, afinaban sus instrumentos, con leves trinos de flauta, suspiros ahogados de trompa, voces cantarinas de violín, que se desvanecían en medio de la creciente barahúnda de voces. Todos los espectadores hablaban, se empujaban, se acomodaban tras el asalto de los asientos; y las apreturas de los pasillos eran tales, que cada puerta iba soltando a duras penas una incesante oleada de gente. Se llamaban desde lejos los conocidos; crujían las ropas, desfilaban faldas y sombreros, entreverados de la mancha negra de un frac o una levita. Sin embargo, las filas de sillones se llenaron poco a poco; se destacaba un traje claro, una cabeza de distinguido perfil inclinaba su moño donde resplandecía el brillo de una joya. En un palco, parte de un hombro desnudo ofrecía una blancura de seda. Otras mujeres, tranquilas, se abanicaban con languidez, siguiendo con la vista los empujones de la muchedumbre; en tanto que varios caballeros jóvenes, de pie en el patio, con el chaleco muy descotado y una gardenia en el ojal, apuntaban sus gemelos, con las puntas de los dedos enguantados.

ÉMILE ZOLA, *Naná*

Estamos en un teatro, el día de un estreno muy esperado. Lo primero que salta a la vista en esta descripción es, por un lado, que se apoya en varios sentidos —oído, vista e incluso tacto (los empujones y las apreturas del público nos hacen pensar de inmediato en el roce de los cuerpos entre sí)— y que posee un dinamismo notable: fijémonos en que todo son acciones (la gente habla, se empuja, se llama; las ropas crujen, las faldas desfilan; hasta las mujeres lánguidas se abanicán y siguen con la vista a la muchedumbre). La combinación de todos estos elementos resulta de lo más vívida, consigue arrastrar al lector, que siente que podría ser uno más de los personajes que pueblan el abarrotado teatro. En *Naná*, la intención de Zola era evocar la vida de ciertos estratos del París de finales del XIX, el ambiente en que se mueven las cortesanas de lujo y sus protectores. Zola no pierde de vista que está contando la historia de una especie de «mujer pública», en cuya forma de vida la voluptuosidad está siempre presente. En consonancia, todo en la novela está envuelto en un hálito de sensualidad, y eso se percibe también en esta descripción: «un hombro desnudo» que ofrece una «blancura de seda»; y, siempre al acecho, esos jóvenes lechuguinos con sus prismáticos.

Otras veces, en la creación de ambiente hay algún elemento que destaca sobre los demás. En este fragmento del relato de James Joyce «Araby» —de

su volumen *Dublineses*— toda la descripción pivota sobre el contraste entre luz y oscuridad:

Cuando llegaban los breves días del invierno, anocheecía antes de que termináramos de almorzar. Al encontrarnos de nuevo en la calle las casas se veían envueltas en tinieblas. El pedazo de cielo sobre nosotros tenía el color de una tornadiza violeta hacia la que lanzaban sus trémulas llamas las farolas de la calle. Jugábamos bajo el estímulo del frío hasta que nuestros cuerpos ardían. Los ecos de nuestros gritos atravesaban el silencio de la calle. Los lances del juego nos llevaban a través de los oscuros y embarrados callejones detrás de las casas donde luchábamos como caballeros contra los rudos salvajes de los páramos, a las puertas traseras de los oscuros jardines goteantes con sus malolientes pozos de cenizas, a los establos donde un cochero peinaba y almohazaba un caballo o hacía sonar la música de los arneses. Cuando regresábamos, la calle se encontraba iluminada por los jirones de luz que salían de las cocinas.

Por supuesto, también hay acción —los chicos que luchan, el cochero que almohaza los caballos—, sonidos —los gritos infantiles, «la música de los arneses»— e incluso olores. Pero lo que consigue capturar ante todo la descripción es ese sentimiento crepuscular.

Si analizamos cómo emplean los buenos escritores las descripciones nos daremos cuenta de que rara vez son inocuas. Con esto queremos decir que no se limitan a ser una especie de telón de fondo por delante del cual transitan los personajes y las acciones de la obra, sino que contienen una intencionalidad. A menudo, refuerzan el clima emocional de la escena, o describen lo que sienten los personajes.

Los dos estábamos emocionados, pero lo disimulamos bastante bien. Atardecía. Subíamos por las Ramblas. En silencio otra vez. Las ramas de los plátanos parecían garfios contra el cielo gris, casi blanco, o grúas oxidadas, de un astillero a punto de cerrar.

MARCOS ORDÓÑEZ, *Comedia con fantasmas*

El momento del día —atardecía, cielo gris— así como las imágenes que usa el autor preparan el terreno para lo que vendrá: una despedida definitiva entre dos amigos. Es un ejemplo de cómo una descripción evocativa por sí

misma —los plátanos como garfios o como grúas oxidadas— contribuye a crear la atmósfera de la escena.

Algo parecido hace Carmen Laforet en *Nada*. Se dice de esta novela que describe perfectamente la Barcelona de la época. Sin embargo, si nos fijamos, no se trata de una descripción detallada, más bien de una selección de elementos muy concretos, que consiguen recrear la atmósfera de opresión y melancolía que la autora desea transmitir:

El gran puerto parecía pequeño bajo nuestras miradas, que lo abarcaban a vista de pájaro. En las dársenas salían a la superficie los esqueletos oxidados de los buques hundidos en la guerra. A nuestra derecha yo adivinaba los cipreses del Cementerio del Sudoeste y casi el olor de la melancolía frente al horizonte abierto del mar.

Como vemos, no es preciso extenderse mucho, ni recurrir a imágenes o metáforas para conseguir crear un ambiente. Las buenas descripciones pueden ser muy simples y resultar igualmente efectivas. Una buena demostración de esto la encontramos en *La carretera*, de Cormac McCarthy, que con una gran economía de medios logra trasladarnos a un mundo posapocalíptico sin esperanza:

No ofrecían mucho más las casas de las afueras del pueblo. Entraron en una por la parte de atrás y empezaron a buscar en los armarios de la cocina. Las puertas de los armarios todas abiertas. Una lata de levadura en polvo. Se la quedó mirando. En el comedor registraron los cajones de una alacena. Entraron a la sala de estar. Trozos del empapelado de las paredes como pergaminos antiguos en el suelo. Dejó al chico sentado en la escalera con los trajes mientras él subía.

Todo olía a húmedo y a podrido. En el primer dormitorio un cadáver reseco con la colcha subida hasta el cuello. Vestigios de pelo putrefacto en la almohada. Agarró la manta por la punta inferior y la retiró de la cama y la sacudió y se la puso doblada bajo el brazo. Miró en las cómodas y los armarios. Un vestido fino en una percha de alambre. Nada. Volvió a bajar. Estaba anocheciendo. C cogió al chico de la mano y salieron a la calle principal.

Con pocos elementos, como vemos, casi enumerando más que describiendo, el autor nos comunica la desolación a que se enfrentan sus personajes.

Seleccionar los detalles

Seguramente, la enseñanza más productiva que podemos sacar de la lectura por lo que se refiere a las descripciones es que, para que nuestros lectores se sientan trasladados mentalmente a ese mundo de ficción que estamos creando, es necesaria una selección muy cuidadosa de lo que vamos a describir. Hemos de medir bien, además, el peso de la descripción y el de la acción: la una debe acompañar a la otra de forma armoniosa, siempre al servicio de los personajes y de la historia que queremos contar.

Veamos un ejemplo en el que la descripción acompaña a la acción, reforzando su efecto:

Al cabo de dos días de espera en el fondo de un pozo seco, que no por su escasa hondura era menos lóbrego, *Monsieur* Lenormand de Mezy, pálido de hambre y de miedo, sacó la cabeza, lentamente, sobre el canto del brocal. Todo estaba en silencio. La horda había partido hacia el Cabo, dejando incendios que tenían un nombre cuando se buscaba con la mirada la base de columnas de humo que se abovedaban en el cielo. Un pequeño polvorín acababa de volar hacia la Encrucijada de los Padres. El amo se acercó a la casa, pasando junto al cadáver hinchado del contador.

Una horrible pestilencia venía de las perreras quemadas: ahí los negros habían saldado una vieja cuenta pendiente, untando las puertas de brea para que no quedara animal vivo. *Monsieur* Lenormand de Mezy entró en su habitación. *Mademoiselle* Floridor yacía, despatarrada, sobre la alfombra, con una hoz encajada en el vientre. Su mano muerta agarraba todavía una pata de la cama con gesto cruelmente evocador del que hacía la damisela dormida de un grabado licencioso que, con el título de *El Sueño*, adornaba la alcoba. *Monsieur* Lenormand de Mezy, quebrado en sollozos, se desplomó a su lado. Luego agarró un rosario y rezó todas las oraciones que sabía, sin olvidar la que le habían enseñado, de niño, para la cura de los sabañones. Y así pasó varios días, aterrorizado, sin atreverse a salir de la casa entregada, abierta de puertas a su propia ruina, hasta que un correo a caballo frenó su montura en el traspatio con tal brusquedad que la bestia se fue de ollares contra una ventana, resbalando sobre chispas. Las noticias, dadas a gritos, sacaron a *Monsieur* Lenormand de Mezy de su estupor. La horda estaba vencida. La cabeza del jamaiquino Bouckman se engusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal. Se estaba organizando el exterminio total de negros, pero todavía quedaban partidas armadas que saqueaban las viviendas solitarias. Sin poder demorarse en dar sepultura al cadáver de su esposa, *Monsieur* Lenormand de Mezy se montó en la grupa del caballo del mensajero, que salió gualdrapeando por el camino del Cabo. A lo lejos sonó una descarga de fusilería. El correo apretó los tacones.

Lo que hace el escritor, en esto como en tantos otros aspectos, es dirigir sabiamente la mirada del lector (la mano muerta que agarra la pata de la cama, las chispas de los cascos del caballo, la cabeza «verdosa y boquiabierta»...). Y, al mismo tiempo, gracias al lenguaje que emplea, a los elementos sensoriales que evoca y a otros recursos lingüísticos, le impone a esa mirada un determinado tono emocional.

Las voces de la historia

Suele ocurrir que de una novela, o de un cuento, nos atrapa la voz de algún personaje. Por lo que dice y, sobre todo, por cómo lo dice, nos parece conocer a esa persona. «Habla igual que mi tía». «Podría estar oyendo a alguno de mis profesores». La voz del personaje, ya sea a través de sus diálogos o de sus pensamientos —a los que gentilmente tenemos acceso gracias al narrador, no lo olvidemos— es quizá el elemento que más contribuye a darle vida, a convencer al lector de que no se halla ante un personaje de ficción, sino ante un ser de carne y hueso. Considerar que esa voz es auténtica es, sin duda, el mejor homenaje que podemos hacerle al autor: los diálogos son necesariamente artificiosos, es la habilidad del escritor lo que los dota de esa naturalidad que alabamos. Una prueba muy sencilla: una conversación captada al azar en la calle o en autobús raramente tiene el hilo conductor, la coherencia ni el interés que tiene un diálogo de ficción. Allí los que hablan pasan de una cosa a otra, se repiten, dejan frases a medias... Lo más probable es que si quisiéramos reproducir ese diálogo tal cual en un texto literario, el resultado fuese ilegible. Por eso, incluso —o, mejor dicho, sobre todo— cuanto más casual parece, más artificioso es el diálogo en la ficción.

Pero, claro, no basta con que las voces de los personajes nos suenen bien; los diálogos ante todo cumplen una función narrativa, no se trata de que los personajes hablen por hablar. Los buenos escritores consiguen crear diálogos que, además de sonar auténticos, retratan tanto su época como a los personajes que los pronuncian. Así lo vemos en un pasaje del *Trafalgar* de Benito Pérez Galdós en que Malespina, oficial de artillería, acude a casa de sus futuros suegros para informarles de que le han llamado a filas:

—Como la escuadra carece de personal —añadió—, han dado orden para que nos embarquemos con objeto de hacer allí el servicio. Se cree que el combate es

inevitable, y la mayor parte de navíos tienen falta de artilleros.

—¡Jesús, María y José! —exclamó doña Francisca más muerta que viva—. ¿También a usted se le llevan? Pues me gusta. Pero usted es de tierra, amiguito. Dígales usted que se entiendan ellos; que si no tienen gente que la busquen. Pues a fe que es bonita la broma.

—Pero mujer —dijo tímidamente don Alonso—, no ves que es preciso...

No pudo seguir, porque doña Francisca, que sentía desbordarse el vaso de su enojo, apostrofó a todas las potencias terrestres, añadiendo:

—A ti todo te parece bien con tal que sea para los dichosos barcos de guerra. ¿Pero quién, pero quién es el demonio del infierno que ha mandado vayan a bordo los oficiales de tierra? A mí que no me digan; eso es cosa del señor de Bonaparte. Ninguno de acá puede haber inventado tal diablura. Pero vaya usted y diga que se va a casar. A ver —añadió dirigiéndose a su marido—, escribe a Gravina diciéndole que este joven no puede ir a la escuadra.

Y como viera que su marido se encogía de hombros indicando que la cosa era sumamente grave, exclamó:

—No sirves para nada. ¡Jesús! Si yo gastara calzones me plantaba en Cádiz y le sacaba a usted del apuro.

[...]

—Los militares —dijo don Alonso— son esclavos de su deber, y la patria exige a este joven que se embarque para defenderla. En el próximo combate alcanzará usted mucha gloria e ilustrará su nombre con alguna hazaña que quede en la historia para ejemplo de generaciones futuras.

—Sí, eso, eso —dijo doña Francisca remedando el tono grandilocuente con que mi amo había pronunciado las anteriores palabras—. Sí, ¿y todo por qué? Porque se les antoja a esos zánganos de Madrid. Que vengan ellos a disparar los cañones y a hacer la guerra... ¿Cuándo marcha usted?

—Mañana mismo. Me han retirado la licencia, ordenándome que me presente al instante en Cádiz.

De este intercambio sale el lector con una idea muy clara del carácter de la buena señora y de quién lleva las riendas en el matrimonio. Igualmente, podemos apreciar que el lenguaje empleado es familiar, coloquial, pero está todo él al servicio de lo que le interesa al autor: dibujar a sus personajes. Los diálogos —y esto es especialmente importante para aquellos escritores que pretenden recrear en sus novelas épocas pasadas— tienen la facultad de evocar, a través del vocabulario y los giros de quienes los pronuncian, el momento histórico en que suceden. Comparemos por ejemplo el habla de los personajes de Galdós con la forma de hablar —también en un registro coloquial, pero que tiene lugar décadas más tarde— de los de Rafael Sánchez Ferlosio en su novela *El Jarama*, que retrata el día de asueto de un grupo de jóvenes junto al río:

Fernando y Mely se habían alejado aguas abajo. Hacia Miguel y su novia. Pero ya el agua les tocaba por los hombros y Mely no se atrevía a pasar más allá.

—¡Ali! —gritaba—. ¡Alicia!

Contestó Alicia con un grito jovial, agitando la mano.

—¿Cubre ahí donde estáis?!

—¡Sí, cubre un poco! —contestaba Alicia—. ¡No vengas si te da miedo!

—¡Di que no, Mely! —dijo Miguel—. ¡No os dé reparo de venir; así os soltáis!

Mely denegó con la cabeza y le decía a Fernando:

—Yo no voy, tú; tengo miedo de cansarme.

Luego gritó de nuevo hacia Alicia y Miguel:

—¡Oye, venir vosotros! ¡Os tenemos que contar una cosa!

—Cotilla —dijo Fernando—. ¿Ya se lo vas a soltar todo entero? Pues vaya cosa importante que van a oír.

—Tonto, si es nada más para que vengan.

Fernando se sonreía:

—Sí, sí, para que vengan... Eres, hija mía, de lo que no hay. En cuanto se te antoja eres capaz de poner en movimiento a media humanidad. Pero, hija, luego tienes ese don, que le caes en gracia a la gente, y uno no puede por menos de aguantarte las cosas.

—¿Ah, sí? —decía ella afectando un tono reticente—. ¿Tantas cosas me tenéis que aguantar?

—¡Cómo te gusta que te lo digan!, ¿eh? Lo que te halaga a ti que te cuente estas cosas...

—¿A mí?

—No disimules ahora, vamos; que ya te has puesto en evidencia.

—¡Huy, qué odioso! —decía medio picada y delatando una sonrisa—. ¡Qué odioso te sabes poner, hijo mío, cuando te ríes con esa risa de conejo que te sale! ¡Hiii! ¡Me da una rabia que es que te mataba, fíjate! —le sacudía la cara delante, apretando los dientes y guiñando los ojos—. ¡Hiii, qué risa de conejo! —y se reía ella misma, divirtiéndose con su propia rabia—. ¡Tonto, odioso! Ya vienen estos...

Nos parece estar asistiendo a ese pique entre novios. El autor ha sabido reflejar con aparente naturalidad el tono coloquial, los matices y el modo de hablar de una determinada época y clase social. Sólo quien ha intentado alguna vez construir un diálogo así sabe lo complicado que resulta lograrlo.

En sus propias palabras

Los personajes, ya lo hemos visto, se retratan a través de sus palabras. Y deben hablar de acuerdo a lo que son: su temperamento, su sexo, su oficio,

su estatus social... No hay nada más plano y poco estimulante para el lector que un diálogo en que todas las voces parecen la misma. En cambio, cuando estas voces poseen su propia personalidad, no cuesta nada construir en la imaginación al personaje:

—Perdone —dijo el portero—. Este hombre creo que pregunta por usted.

Le miré. Era un hombre fornido, un poco calvo, de mirada franca. ¿Lo conocería de algo? Me tendió la mano con cierta familiaridad.

—Cayetano Trueba, para servirla —dijo.

El ascensor había subido y estaba volviendo a bajar. No, ver a la señora Acosta sí que no.

—¡Ah, ya, el transportista de lo de mis hijos! Mucho gusto. Si no le importa, venga conmigo, entramos en el bar a que me cambien y allí le pago. Vamos.

Las últimas palabras las dije ya en pleno trotecillo hacia la salida, sin comprobar si él me seguía o no, hasta que llegué a la puerta del bar y me paré. Lo tenía junto a mí. Llevaba una chaqueta de pana.

—Sí que anda usted ligera, mujer —comentó sonriendo.

Pero era un comentario limpio, gracioso, desde fuera. Algo que no requería explicaciones. Y era grato oír la voz de un desconocido que ya a primera vista inspira confianza y hace compañía.

[...]

Cayetano Trueba es de un pueblo de la Alcarria, de familia de mieleros. Me lo contó mientras nos tomábamos unas cervezas en la barra por iniciativa mía. Él está muy apegado a su tierra y a sus parientes y ahora tiene encima un disgusto horrible porque se ha extendido por toda España una plaga que se llama barroasis y que no está dejando abeja sana; hay familias enteras —y no sólo la suya— que se van a quedar en la miseria. En toda la comarca de Las Hurdes, por la parte de Salamanca, la gente anda llorando por las calles. Un dolor.

—Porque además, fíjese usted, es visto y no visto. Llegas un buen día a visitar las colmenas, un poco como a ver si sigue durmiendo un niño, porque ya sabe usted que todo el invierno los avichuchos se lo pasan en letargo, y nada, que no están. Busca por arriba, busca por abajo, ¿pero cómo que no están?, no puede ser, pues nada, ni rastros, ni siquiera el consuelo de verlas muertas, porque es que cuando las ataca el mal ése se escapan y se van a morir por el campo, fuera de la colmena, ¿qué instinto las empujará?, debe ser que no quieren funerales. Dicen que es un acárido, yo no sé lo que es eso, pero vamos, que no hay remedio, como una especie de sida, hablan de que están inventando una vacuna, ¿pero quién ha vacunado nunca a las abejas?, ¿de cuándo acá?, si es que no puede ser, las dos vaquerías que hay en mi pueblo parecen farmacias de tanto potingue para que no se les pongan pachuchos los animales, y los peces de los ríos muriéndose y muchas especies del coto de Doñana, que ya las tienen como entre algodones, lo habrá usted oído decir. Y, claro, es que está todo envenenado, el aire, el agua, todo. Yo eso de la barroasis, ya ve, en mi vida lo había oído y ahora de la noche a la mañana ¡toma barroasis!, es una palabra que te la tienes que aprender quieras o no, yo por lo menos la tengo metida en los sesos.

Me dijo que antes de casarse él también era mielero, se vino porque a su mujer le tiraba la capital. Aquí ha trabajado el camión hasta hace unos años, pero era una vida mucho más dura; prefiere los transportes, por lo menos se conocen casas distintas y se ven gentes muy particulares, da lugar a un trato, a una cavilación. Y luego, como ahora el personal se muda tanto, porque es que nadie para, trabajo no falta, gracias a Dios.

Éste es un pasaje perteneciente al libro *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité. Podemos observar que tanto lo que cuenta el mielero convertido en transportista como la manera en que lo hace —el vocabulario, los giros— constituyen una perfecta descripción de un hombre sencillo y cabal, que añora sus colmenas, pero está resignado a su nuevo modo de vida. Y hay algo más: oímos la voz de Cayetano Trueba no sólo en el fragmento en que habla él directamente, sino también a través del discurso de la narradora, que resume parte de lo que él le ha contado empleando sus mismas palabras («como ahora el personal se muda tanto, porque es que nadie para, trabajo no falta, gracias a Dios»).

Dobles lecturas

Como en la vida real, lo que los personajes dicen en la ficción no siempre se corresponde con lo que piensan. Los diálogos también pueden dejar traslucir las ambigüedades o las hipocresías de los personajes:

—¡El pobre Anciano Caballero! —exclamó el señor Bain, meneando la cabeza—. Habría cumplido los ochenta y cinco si hubiera vivido hasta el próximo septiembre. Bueno, supongo que así estará mejor.

Tomó un sorbito de sidra y otra pasta.

—Una vida maravillosa, maravillosa —resumió la señora Whittaker—. Y un Anciano Caballero encantador.

—Efectivamente —convino la señora Bain—. ¡Vaya, si hasta el año pasado mostraba interés por todo! No paraba de decir «Allie, ¿a cuánto van los huevos en este momento?», o bien, «Allie, ¿por qué no cambias de carnicero? Éste te roba» y «Allie, ¿con quién hablas por teléfono?». ¡Así todo el día! Todo el mundo lo comentaba.

—Y, hasta que tuvo el último ataque —comentó el señor Bain riendo entre dientes—, comía en la mesa con nosotros. ¡Dios mío, qué jaleo armaba cuando

Allie no le cortaba la carne lo bastante deprisa! Siempre tuvo mucho carácter, te lo aseguro. No soportaba que invitáramos a nadie a comer. No le gustaba nada. ¡Ochenta y cuatro años y todavía se sentaba a la mesa con nosotros!

DOROTHY PARKER, «El encantador Anciano Caballero»,
en *La soledad de las parejas*

El diálogo no trata, como podría parecer a primera vista, de lo vivaz y activo que estuvo el anciano hasta el final, sino que pone sutilmente de manifiesto las tensiones que había en la vida cotidiana con él. Por más que los personajes aparenten estar elogiando al fallecido, el subtexto hace que nos demos cuenta de que se trataba de un déspota que los tiranizaba. Para eso también sirve un buen diálogo, para sugerir aspectos de la situación o de los personajes que no se dicen expresamente, pero que el lector puede deducir.

Aprender de las malas novelas

Cada hora que pasas leyendo es una hora que pasas aprendiendo a escribir; y esto se aplica a toda tu carrera de escritor. Leer a los malos escritores puede ser tan útil como leer a los buenos.

ROBERT MACFARLANE

Como hemos visto, se puede aprender mucho de las buenas novelas y cuentos. Pero, en nuestra vida de lectores, con toda probabilidad pasarán por nuestras manos cierto número de obras francamente malas, así como innumerables novelas que presentan algún defecto. A menos que uno se limite a leer clásicos —cuya permanencia en los cánones literarios es prueba de su calidad—, resulta difícil saber de antemano con qué nos encontraremos al abrir las páginas de un nuevo libro y ocurre a menudo que depositamos en ellos unas expectativas que se ven defraudadas. ¿Debemos considerar esas obras fallidas una pérdida de tiempo desde nuestra perspectiva de escritores? Pues no, porque analizar en un texto qué es lo que no funciona y por qué puede constituir igualmente un buen aprendizaje. Plantearnos cómo se podría mejorar un texto y compararlo con los recursos que emplean otros autores en situaciones similares es un ejercicio de lo más revelador. Sí, también de las malas novelas se puede aprender. Igual que cualquier aficionado a la cocina, ante un plato poco afortunado, se aplica de inmediato a intentar dilucidar qué es lo que el cocinero ha hecho mal —una cocción en exceso prolongada, falta o sobra sal, debería haber puesto menos ajo...— el escritor hará bien en poner a prueba su paladar crítico con manjares literarios muy diversos. Observar los errores ajenos puede ser uno de los métodos más didácticos para evitar caer uno mismo en ellos. De hecho, existe algún manual de enseñanza de escritura que aplica este método con buenos resultados, tal que el titulado *Cómo no escribir una*

novela, de Howard Mittelmark y Sandra Newman. En él, sus autores pasan revista a un nutrido catálogo de errores, frecuentes en los escritores principiantes. Hay que admitir que, incluso en novelas que han pasado por el filtro de un editor, se pueden encontrar estos errores. En una lectura atenta, basta con fijarse en qué descripciones, personajes, diálogos o escenas nos producen cierta sensación de incomodidad, nos arrancan momentáneamente del mundo de la ficción y nos recuerdan —por lo general de forma brusca— que detrás del texto hay alguien moviendo los hilos. No olvidemos que el arte del novelista, como el del titiritero, consiste en hacer que el espectador olvide que esos muñecos son seres de cartón.

Repasemos algunos de estos malos ejemplos, tan ilustrativos:

Contar sin expresar nada

La vaguedad y la falta de concreción son a menudo el peor enemigo del escritor:

Ahora que por fin había llegado a París, Chip comprendió por qué la llamaban la Ciudad de la Luz. Era por su luz. Había algo especial e indescriptible en París, era tan diferente de Indiana... París tenía algo que no lograba concretar, cierto... *Je ne sais quoi*. ¡Finalmente comprendió por qué la llamaban así!

(Ejemplo citado en *Cómo no escribir una novela*)

Bien. Resulta evidente que el autor intenta trasladarnos las primeras impresiones de su personaje al pisar París, pero lo que logra es no comunicar absolutamente nada. No hay más que vaguedad e imprecisión: el lector no consigue imaginarse qué es lo que ha emocionado tanto al tal Chip, porque no cuenta con ningún elemento sobre el que apoyarse. La intención del escritor es que el lector empatice con su personaje, pero lo único que logra es que quede perplejo.

Veamos, en cambio, cómo describe un buen escritor las primeras impresiones de una joven recién llegada a la ciudad:

El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida.

Empecé a seguir —una gota entre la corriente— el rumbo de la masa humana que, cargada de maletas, se volcaba en la salida. Mi equipaje era un maletón muy pesado —porque estaba casi lleno de libros— y lo llevaba yo misma con la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación.

Un aire marino, pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad: una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente de las callejuelas misteriosas que conducen al Borne, sobre mi corazón excitado, estaba el mar.

CARMEN LAFORET, *Nada*

Aquí sí que el lector percibe con claridad la emoción de la joven. Porque no sólo se le informa de que la protagonista siente esa emoción, sino que la autora le da otros elementos sensoriales y descriptivos, detalles concretos y vívidos que ayudan a que el lector recree en su mente lo que ella está viendo y sintiendo.

Personajes grises

Parecería a veces que las malas novelas están llenas de caracterizaciones físicas de personajes. Como si, temeroso de que el lector sea por sí mismo incapaz de imaginárselos, el escritor se apresurase a describirlos en cuanto asoman. Pero lo malo es que la mayoría de estas caracterizaciones son tan vulgares que consiguen no decir nada. Caracterizaciones como: «Apareció un hombre de estatura mediana, vestido con una camiseta y unos vaqueros» o «Ivonne Grod era una muchacha de 24 años, bonita, rubia, de ojos cafés, esbelta y muy femenina. Tenía clase. Vestía a la última moda y llevaba unas joyas fabulosas» (Corín Tellado, *Busco a una millonaria*) nos aportan bien poco.

Los personajes así descritos son puro tópico y, lo que es peor, resultan del todo grises a ojos del lector. Vaguedades como «bonita» o «vestía a la última moda» no le dicen nada, no inspiran ninguna imagen. Tampoco el hecho de describir exhaustivamente lo que viste el personaje es garantía de que resulte menos aburrido:

Cecilia llevaba el pelo anudado en una coleta. Vestía falda gris recta de lana, una camisa blanca y una chaqueta a cuadros. Calzaba botas altas.

Tenemos más detalles, pero seguimos sin saber gran cosa del personaje. Si es un secundario sin importancia, ¿por qué dedicar tanta atención a lo que viste? Si es un protagonista o un personaje que queremos que el lector recuerde, todos estos datos no dicen gran cosa de él, ni atraerán la atención del lector. Comparemos estos bosquejos anodinos con el de otro personaje que nos es presentado de forma más memorable:

Se abrió la puerta y entró un caballero de media edad, con un paraguas chorreante, un impermeable negro, muy deteriorado, y una gorra de visera a cuadros [...]. Olía a aguardiente. Carlos examinaba su rostro arrugado y expresivo, la nariz colorada de bebedor, los ojos azules, un poco velados. Por debajo de aquella cabeza de carácter, a la que la visera daba el aire de un pájaro en esquema, algo apasionado e inteligente rompía con destellos agudos el velo de la mirada.

GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Los gozos y las sombras*

Cada uno de los detalles que nos proporciona el texto no se limita a ser descriptivo, sino que añade algo. El «impermeable negro muy deteriorado» o la «nariz colorada de bebedor» nos señalan inequívocamente el tipo de personaje ante el que nos hallamos. Una primera impresión que queda rápidamente complementada por esos «destellos agudos» que «rompían el velo de la mirada». «¡Vaya! —piensa el lector tras esta somera descripción—, este personaje promete».

Diálogos que no lo son

Otro fallo típico de las malas novelas son los falsos diálogos. O sea, aquellos que no responden a necesidades de la historia, como puede ser hacer avanzar la acción, mostrar cómo son los personajes o introducir algún elemento nuevo, sino que son recursos (fallidos) del autor para transmitir información al lector. Por ejemplo, en este diálogo entre dos hermanos, más que estar asistiendo a una conversación entre ambos, tenemos la impresión de que la autora intenta poner al lector al corriente de unas cuantas informaciones relevantes para la historia:

—Law, Law... ¿por qué miras tan alto? Desde que eras un jovencito decías que te casarías con una millonaria. Jamás saliste con una chica de nuestro barrio. Siempre estuviste metido en un mundo social que no te correspondía. ¿Por qué no miras hacia un horizonte más modesto? Ya ves, yo no busqué un marido rico. Me casé con Mark, que trabaja en un banco y gana un sueldo lo suficientemente bueno para mantenernos al niño y a mí. Nada nos hace falta, te lo aseguro, pues nos amamos y somos muy felices.

CORÍN TELLADO, *Busco a una millonaria*

¿Seguro que el hermano necesita que le recuerden que su cuñado se llama Mark y trabaja en un banco? ¿O que él nunca salió con una chica del barrio? Toda esta parrafada suena impostada, deja ver que su autora ha preferido tomar un atajo antes que ir revelando poco a poco las circunstancias y el pasado de sus personajes.

Pocas cosas hay más desagradables para un lector que sentir que le dan gato por liebre.

Todo texto se escribe sobre otro texto

Suele decirse que toda novela procede de otra novela. Es indudable que, desde el inicio de la literatura, cada obra se ha creado a partir de las obras que la precedieron. Escritores de todas las épocas se han inspirado en temas que ya habían sido tratados por otros, para darles un giro nuevo y personal (sólo hay que pensar en las infinitas recreaciones de algunos clásicos, como la *Odisea*, cuya huella puede detectarse en obras de escritores tan diversos como James Joyce, Konstantinos Kavafis, Robert Graves, Leopoldo Marechal o Louis Aragon); ciertos personajes literarios han saltado casi literalmente de las páginas de las novelas que los inventaron para adquirir vida propia en otras ficciones o para inspirar otros personajes; metáforas afortunadas o piruetas del lenguaje que llamaron la atención se han repetido una y otra vez en textos posteriores, hasta casi fosilizarse en el lenguaje común (pero, recuerden, alguien las inventó originalmente). La admiración de algunos escritores por los maestros de épocas pasadas es evidente en sus obras —Dickens imitó el esquema cervantino en sus *Papeles póstumos del club Pickwick*—, pero la clave de su éxito está en que han sabido enriquecer lo que han tomado de otros e imprimirle su sello personal. Tal como dice Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras*:

El talento de un novelista suele patentar estilos y técnicas que le pertenecen a medias, que son producto de un denso, inconsciente proceso de invención, transformación y saqueo [...]. El examen de las fuentes de un escritor nos arrastra, inevitablemente, por un camino que desemboca en remotísimas genealogías y en la comprobación de que la originalidad tiene que ver tanto con la selección y la combinación como con la invención.

No hablamos pues de copiar, sino de imitar. Como escritor, es preciso ser consciente de la deuda que uno tiene con todas aquellas obras que le han

impresionado y de las que ha aprendido.

El escritor vietnamita Viet Thanh Nguyen cuenta en una entrevista publicada en la revista *The Atlantic*^[11] cómo el hallazgo de la novela de Antonio Lobo Antunes *En el culo del mundo* le ayudó a solucionar los problemas creativos que le planteaba su obra. Su testimonio sirve para iluminar cómo la lectura provee al escritor de ideas y materiales para crear su propia obra:

Compré un ejemplar, que estuvo sobre mi mesa durante todo el tiempo que duró la escritura de mi novela. Durante dos años, cada mañana, leía unas cuantas páginas del libro hasta que mis deseos de escribir se hacían tan incontrolables que finalmente tenía que dejar el libro y empezar a escribir [...]. Mi interés se debía en parte al contenido del libro: Lobo Antunes escribía de manera semiautobiográfica sobre sus experiencias como médico en el ejército portugués, durante la brutal guerra colonial en Angola. Esto tuvo lugar más o menos en la misma época que la guerra que a mí me importaba, la guerra de Vietnam. La perspectiva de este narrador —un personaje amargado y desilusionado respecto a su país y al conflicto en que participaba— contribuyó de modo directo al desarrollo de mi narrador [...]. Un día, después de leer *En el culo del mundo* se me ocurrió una frase: «Soy un espía, un durmiente, un fantasma, un hombre con dos caras». Se me ocurrió así, simplemente. Y pensé «esto es». Ahora sólo tengo que seguir esta voz durante el resto de la novela.

Como vemos en este ejemplo, las influencias de otras lecturas pueden ser muy directas o bien oblicuas. Una idea, un tema, una imagen que a su vez apela a algo que habíamos olvidado... constantemente la lectura estimula nuestra imaginación creativa. La escritura de cualquier autor se nutre tanto de sus experiencias como de sus lecturas; algunos incluso dicen que su inspiración procede más de sus lecturas que de sus experiencias vitales. De ahí la importancia de saber leer como un escritor y de alcanzar a analizar los mecanismos que laten tras todo relato de ficción.

Dejarse arrastrar por la historia, por supuesto —toda obra bien hecha suscita entusiasmo—, pero tener siempre presente que es preciso estudiar la técnica de los maestros para aprender de ellos.

Sin lugar a dudas, la lectura es la mejor escuela para el escritor.

Veinte lecturas para escritores

Como hemos visto a lo largo de esta segunda parte, el provecho que se puede sacar de leer analíticamente las obras de otros escritores es inmenso. Gracias a este tipo de lectura los logros de los grandes autores —esos pasajes que nos dejan boquiabiertos, el dinamismo o la vividez de ciertas escenas, la gracilidad de una estructura narrativa...— no sólo nos admirarán, sino que sabremos desentrañar por qué tienen ese efecto sobre nosotros. Para leer como un escritor, cualquier obra es buena; incluso las malas (que, por contraste, nos señalan lo que no debemos hacer). Pero a menudo un escritor se interesa por perfeccionar una técnica o un recurso en especial: tal vez está pensando en emplearlo en su propia obra y quiere aprender a dominarlo. Como no es fácil saber de antemano lo que nos deparará un libro, ofrecemos aquí una serie de sugerencias de lectura, señalando los aspectos técnicos más destacados que el lector hallará en ellas. No son las únicas que los poseen, por supuesto, ni sus virtudes se limitan a las que apuntamos aquí. En cualquier caso, quien se sumerja en las páginas de cualquiera de estas obras puede estar seguro de obtener grandes beneficios de su lectura.

Se presentan siguiendo las fechas de su primera publicación, una ordenación que tiene su importancia, puesto que todo escritor se basa en lo escrito por sus antecesores, ya sea para emularlos o para intentar superarlos.

1. Choderlos de Laclos, *Las amistades peligrosas* (1782)

Famosa durante años ante todo por su contenido licencioso, desde el punto de vista técnico hay que subrayar que esta obra de Laclos lleva a la perfección el género epistolar. En ella ningún elemento es gratuito, cada

corresponsal tiene un estilo, una retórica y unas imágenes propias; con estas correspondencias cruzadas Laclos logra poner en pie una delicada polifonía de voces y acontecimientos que llevan a un desenlace moralmente ambiguo. Un notable ejemplo de retrato íntimo de personajes a partir de sus voces.

2. Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)

La historia del monstruo creado por Viktor Frankenstein sigue siendo poderosa a pesar del tiempo transcurrido y de las muchas adaptaciones que ha tenido, pero el lector atento que se acerque a la novela original de Mary Shelley quedará atrapado por su compleja estructura, que combina el género epistolar con las historias que se desarrollan dentro de otras historias. Sin olvidar la creación de atmósfera y el trasfondo simbólico que se desprende del relato.

3. Stendhal, *Rojo y negro* (1831)

Subtitulada originalmente «Crónica de 1830», lo que hay en esta novela de Stendhal de voluntad de retratar un momento social e histórico queda hoy superado por la fuerza del retrato psicológico de sus personajes. En ella, seguiremos los pasos de Julien Sorel, un chico retraído pero dotado de una gran ambición, y asistiremos a su elevación y a su caída. Sobre todo, Stendhal indagará en el interior de sus personajes, haciendo que el lector los descubra de forma intimista y completa. Se vale asimismo de la recurrencia de elementos binarios para presentar los conflictos que envuelven a su protagonista. Un gran ejemplo de cómo construir un personaje redondo.

4. Gustave Flaubert, *La señora Bovary* (1856-1857)

Esta obra, una de las más admiradas e imitadas de la literatura, es de imprescindible lectura para todo escritor. En ella Flaubert inventó o perfeccionó una serie de recursos literarios que marcarían un hito en la historia de la evolución del género. A destacar su empleo del narrador, un narrador que se oculta en sus personajes —gracias, entre otras técnicas, a lo que luego se conocería como estilo indirecto libre— y produce la impresión de que estamos asistiendo al desarrollo de la historia desde dentro. Dignas de estudio también son sus escenas múltiples, en las que Flaubert se muestra capaz de combinar diálogos distintos y simultáneos, la hábil manipulación del tiempo y el empleo en la descripción de detalles cotidianos y reveladores.

Una novela para leer y diseccionar, que en cada nueva relectura desvela nuevos tesoros.

5. Lev Tolstói, *Anna Karénina* (1873-1877)

Aparte de constituir una fascinante historia de amor y adulterio y un poderoso fresco de vida de la aristocracia rusa de mediados del siglo XIX, la mayoría de los críticos destacan la naturalidad que Tolstói imprime a sus escenas: la historia parece desarrollarse por sí sola. Sin embargo, esta aparente facilidad esconde una estructura compleja, en la que se entrecruzan diversas historias y numerosos personajes y cuyo gran dinamismo se alimenta de contraposiciones y oposiciones tanto a nivel argumental como textual. Tolstói hace gala de una técnica distinta de la de Flaubert, pero igualmente eficaz: basta con fijarse en su habilidad para construir escenas.

6. Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (1902)

Inspirada en las experiencias del autor en el Congo, la brevedad de esta novela esconde una enorme complejidad: narradores, escenarios y tiempos

superpuestos se van alternando en un relato que a medida que avanza se llena de alusiones y sobreentendidos. Seguramente uno de sus mejores logros es la creación de una atmósfera casi de pesadilla, a lo que contribuye el empleo de una prosa torrencial y llena de imágenes. Un buen ejemplo de un estilo al servicio de la historia que cuenta.

7. James Joyce, *Dublineses* (1914)

Joyce concibió *Dublineses* como un conjunto de relatos en los que aspiraba a recoger la realidad total de Dublín. Se trata de un microcosmos en el que queda plasmado el macrocosmos de la humanidad, y las pasiones, inclinaciones y deseos humanos quedan retratados a través de sus personajes. Joyce captura con maestría la esencia más íntima de todos ellos, haciendo gala de una gran habilidad en el manejo del lenguaje y de las situaciones. Los relatos de Joyce no presentan una conclusión tradicional, sino un simple corte en la narración, un final angustioso e incierto que refuerza el significado profundo de la obra.

8. Virginia Woolf, *La señora Dalloway* (1925)

Una novela que revolucionó el arte narrativo de su tiempo, creando una forma hasta entonces inédita de acercarse a la subjetividad y la conciencia de sus personajes. Al contrario de otras obras con un fuerte componente experimental, que olvidan el fondo a favor de la forma, la narración que hace Virginia Woolf de un día en la vida de la señora Dalloway se nos antoja profundamente real y humana. Destaca el sorprendente manejo del tiempo, que se alarga hasta límites insospechados, y del narrador, que parece transmutarse en el personaje.

9. Ernest Hemingway, *Fiesta* (1926)

Hemingway aplica en esta obra de forma rigurosa su «teoría del iceberg», de acuerdo con la cual el verdadero significado de un texto no debe ser evidente a partir del relato superficial, sino que tiene que residir por debajo de la superficie y traslucirse a través de ésta. Un estilo extremadamente eficaz, en el que cada palabra cuenta y que hace un abundante uso de imágenes visuales, que sustituyen a las descripciones, así como otras técnicas que emparentan su narrativa con el arte cinematográfico.

10. Dorothy Parker, «Una rubia imponente» (1929)

La prosa de Dorothy Parker, del que este cuento —premiado como el mejor del año a su publicación— es uno de sus mejores representantes, se caracteriza por su ingenio, su sobriedad formal y el fondo cáustico que deja ver entre líneas. Bajo una apariencia banal y bajo una fachada casi cómica, el relato esconde una crítica amarga de la sociedad de su tiempo. La comicidad en literatura es algo extremadamente difícil de lograr: Parker sin duda poseía las claves para lograrlo.

11. Albert Camus, *El extranjero* (1942)

Camus consigue con esta novela plasmar a través de una obra de ficción su idea filosófica del mundo, sin por ello renunciar a contar una historia llena de interés. La voluntaria deshumanización de su protagonista, Meursault (de quien no llegaremos siquiera a saber el nombre propio), y el encadenamiento aleatorio de los acontecimientos, que parecen obedecer a una especie de fatalidad, quedan compensados por la atención que presta a los fenómenos físicos. Algo que queda reflejado en su prosa, tersa y neutra

cuando trata situaciones emocionales, vívida y ornamentada cuando describe elementos de la naturaleza. Un modelo de estilo adaptado al tema.

12. Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944)

Renovador del cuento en lengua castellana, este volumen reúne una serie de relatos de Borges que son buena muestra de la erudición, ingenio, profundidad intelectual e inquietud metafísica que preside su obra. Son relatos que presentan una compleja estructura narrativa, construida con referentes cultos, y en los que no siempre se encuentra una narración lineal, ni los recursos tradicionales del género. Pero la atención que exigen al lector se ve recompensada por lo que le aportan.

13. J. D. Salinger, *El guardián entre el centeno* (1951)

Lo que más sorprende en esta novela —y lo que la ha convertido en la favorita de millares de adolescentes desde su publicación— es la naturalidad de la voz narradora. Desde sus páginas, Holden Caulfield, su protagonista, nos habla con una sinceridad desarmante; con este personaje Salinger consigue imitar a la perfección la mente, el lenguaje y los sentimientos de un joven neoyorquino que cobra vida desde el primer párrafo y parece dirigirse en exclusiva a cada lector.

14. Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario* (1966)

Aquí domina la voz del personaje, puesto que la novela está constituida ante todo por el largo monólogo de una viuda ante el cadáver de su marido. El autor consigue sortear esta aparente limitación del punto de vista para trazar, a través de las palabras de la protagonista, un retrato muy cercano de

su marido, en tanto que ella —que es quien quiere justificarse— y la sociedad provinciana y represora de la época salen malparados. A destacar el magistral uso del lenguaje que hace Delibes, un discurso natural y fluido, perfectamente adaptado al personaje y a la época, así como su dominio del tiempo narrativo: las cinco horas del título se corresponden casi exactamente con el tiempo que se tarda en leer la novela.

15. Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967)

Ésta es una de las novelas que marcó un hito en su momento y que inauguró una nueva forma de narrar, el «realismo mágico», que tanto influiría en la literatura del último tercio del siglo xx. En Macondo, García Márquez construye un universo total, que abarca pasado, presente y futuro, y nos traslada con naturalidad de uno a otro. Su particular uso del lenguaje y de los recursos estilísticos hace que el lector acepte como normales los hechos más asombrosos. Una técnica digna de estudio, que ha conocido numerosos imitadores.

16. Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero* (1979)

Con Calvino entramos en el terreno de la experimentación literaria. A menudo sus obras, como en este caso, prescinden de la estructura novelística convencional, pues encontramos aquí un entramado de diez historias que parten de un mismo lugar y nunca terminan. Una novela que sorprende y fascina a partes iguales. Para el escritor, un ejemplo de versatilidad y de seducción: diez estilos de novela distintos, que nunca acaban, pero que logran implicar al lector en una búsqueda que acaba convirtiéndose en su propia meta.

17. Kazuo Ishiguro, *Lo que queda del día* (1989)

Espléndido ejemplo de «narrador poco fiable», su protagonista, mayordomo en una casa señorial inglesa y obsesionado con la dignidad y las apariencias, construye un relato de ciertos hechos del pasado lleno de interpretaciones interesadas. Sin embargo, la habilidad del autor hace que, a través de lo que cuenta este narrador, el lector pueda entrever la verdadera historia y comprender cuál es la verdadera versión de lo sucedido. Un complicado juego a dos niveles que Ishiguro logra que parezca sencillo.

18. Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira* (1994)

Una novela que toma la forma de una declaración policial, con un narrador del que ignoramos todo y un protagonista que se diría en principio un personaje gris, pero que gracias a su estructura casi musical y a la fluidez con que el autor combina diálogo y narración, se convierte en una historia llena de tensión, capaz de evocar al mismo tiempo la atmósfera de la dictadura portuguesa.

19. Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo* (2000)

Con esta novela de madurez, Vargas Llosa demuestra estar en la cima de su oficio como creador de tramas y mundos de ficción. A partir de tres líneas narrativas entrelazadas, que discurren en tiempos distintos, con saltos constantes de una a otra, construye un relato que combina la reconstrucción histórica con la reivindicación política y el drama humano. Una novela que, a pesar de su complejidad estructural, consigue mantener al lector siempre en vilo. A destacar el acertado manejo de la información, que nos llega siempre en el momento justo y en su justa medida.

20. Cormac McCarthy, *La carretera* (2006)

Retratar el terror y la devastación a través de una prosa desnuda, casi elemental y sin embargo hermosa; conseguir conmover al lector con un estilo desprovisto de sentimentalismo. Éstos son dos de los principales hallazgos de Cormac McCarthy en esta novela de tintes apocalípticos que es al mismo tiempo (o sobre todo) una historia de amor paterno. Para aprender a decir mucho con muy poco.

Obras literarias citadas

A lo largo de ese libro, hemos empleado ejemplos y citas extraídas de numerosas obras de la literatura de todos los tiempos. Para orientación del lector, ofrecemos a continuación las referencias bibliográficas de todas ellas.

BAKER, Nicholson, *Una caja de cerillas*, trad. Eduardo Hojman, Alfaguara, Madrid, 2003.

BARNES, Julian, *Arthur & George*, trad. Jaime Zulaika, Anagrama, Barcelona, 2007.

BIERCE, Ambrose, «Un suceso en el puente sobre el río Owl», *Cuentos de soldados y civiles*, trad. Jorge Ruffinelli, Edhasa, Barcelona, 1992.

BRONTË, Emily, *Cumbres Borrascosas*, trad. Carmen Martín Gaité, Alba, Barcelona, 2001.

CALVINO, Italo, *El barón rampante*, trad. Esther Benítez, Siruela, Madrid, 2008.

CARPENTIER, Alejo, *La consagración de la primavera*, Alianza, Madrid, 2004.

CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona, 2002.

CARVER, Raymond, «Parece una tontería», *Catedral*, trad. Benito Gómez Ibáñez, Anagrama, Barcelona, 1986.

CHEEVER, John, «El marido rural», *La geometría del amor*, trad. Aníbal Leal, Emecé, Barcelona, 2002.

- CORTÁZAR, Julio, «El diario a diario», *Historias de cronopios y famas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1962.
- DELIBES, Miguel, *Cinco horas con Mario*, Destino, Barcelona, 2003.
- DELIBES, Miguel, *El hereje*, Destino, Barcelona, 2002.
- DELIBES, Miguel, *Un año de mi vida*, Destino, Barcelona, 1986.
- DICKENS, Charles, *David Copperfield*, trad. Marta Salís, Alba, Barcelona, 2003.
- DICKENS, Charles, *Oliver Twist*, trad. Josep Marco Borillo, Alba, Barcelona, 2004.
- DONLEAVY, J. P., *Un hombre singular*, trad. Lucrecia Moreno, Edhasa, Barcelona, 1989.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor, *El jugador*, trad. Juan López Morillas, Alianza, Madrid, 2000.
- FLAUBERT, Gustave, *La señora Bovary*, trad. María Teresa Gallego, Alba, Barcelona, 2012.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, Bruguera, Barcelona, 1981.
- GREENE, Graham, *Brighton Rock*, trad. Juan Lladó, Edhasa, Barcelona, 2004.
- JAMES, Henry, *Washington Square*, trad. Sergio Pitol, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- JOYCE, James, «La casa de huéspedes» y «Araby», *Dublineses*, trad. Eduardo Chamorro, Bibliotex, Madrid, 1999.
- KAFKA, Franz, *La metamorfosis y otros cuentos*, trad. Jorge Luis Borges, Edhasa, Barcelona, 1987.

- LAFORET, Carmen, *Nada*, Destino, Barcelona, 1999.
- MANN, Thomas, «El pequeño señor Friedemann», *La voluntad de ser feliz y otros relatos*, trad. Rosa Sala, Alba, Barcelona, 2001.
- MANSFIELD, Katherine, «La niña que estaba cansada», *Cuentos completos*, trad. Clara Janés, Alba, Barcelona, 1999.
- MARÍAS, Javier, *Corazón tan blanco*, Alfaguara, Madrid, 2010.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Nubosidad variable*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- MCCARTHY, Cormac, *La carretera*, trad. Luis Murillo, Random House, Barcelona, 2007.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby el escribiente*, trad. Jorge Luis Borges, Random House, Barcelona, 2000.
- MENDOZA, Eduardo, *La ciudad de los prodigios*, Seix Barral, Barcelona, 2001.
- MONTERROSO, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, Anagrama, Barcelona, 2012.
- ORDÓÑEZ, Marcos, *Comedia con fantasmas*, Plaza & Janés, Barcelona, 2002.
- ORWELL, George, *1984*, trad. Rafael Vázquez Zamora, Destino, Barcelona, 2003.
- PARKER, Dorothy, «El encantador Anciano Caballero», *La soledad de las parejas*, trad. Carmen Francí, Versal, Barcelona, 1990.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Trafalgar*, Alianza, Madrid, 1999.
- POE, Edgar Allan, *La narración de Arthur Gordon Pym*, trad. Julio Cortázar, Alianza, Madrid, 2011.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 2011.

- ROTH, Philip, *El animal moribundo*, trad. Jordi Fibla, Alfaguara, Madrid, 2002.
- SAGARRA, Josep M. de, *Vida privada*, trad. José Agustín Goytisolo, Anagrama, Barcelona, 1995.
- SALINGER, J. D., *El guardián entre el centeno*, trad. Carmen Criado, Alianza, Madrid, 2002.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *El Jarama*, Destino, Barcelona, 1973.
- SETH, Vikram, *Un buen partido*, trad. Damià Alou, Anagrama, Barcelona, 2003.
- STENDHAL, *Rojo y negro*, trad. Emma Calatayud, Ediciones B, Barcelona, 1995.
- TELLADO, Corín, *Busco a una millonaria*, Bruguera, Barcelona, 1983.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Los gozos y las sombras I. El señor llega*, Alianza, Madrid, 1977.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La fiesta del chivo*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- ZOLA, Émile, *Naná*, trad. Josep Escué, Planeta, Barcelona, 1985.
- ZOLA, Émile, *El Paraíso de las Damas*, trad. María Teresa Gallego, Alba, Barcelona, 2013.

Bibliografía

- ADLER, Mortimer y VAN DOREN, Charles, *Cómo leer un libro*, trad. Flora Casas, Debate, Barcelona, 2001.
- AUDEN, W. H., *El arte de leer*, trad. Juan Antonio Montiel Rodríguez, Lumen, Barcelona, 2013.
- CALVINO, Italo, *Por qué leer los clásicos*, trad. Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 2009.
- CAÑELLES, Isabel, *La construcción del personaje literario*, Fuentetaja, Madrid, 1999.
- CAVALLO, Guglielmo y CHARTIER, Roger (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, trad. María Barberán, Taurus, Madrid, 1997.
- CHÉJOV, Antón P., *Sin trama y sin final, 99 consejos para escritores*, ed. Piero Brunello, trad. Víctor Gallego, Alba, Barcelona, 2005.
- CORONADO, Mateo, *Escribir, crear, contar. Las claves para convertirse en escritor*, Instituto Cervantes/Espasa, Madrid, 2014.
- ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, trad. Helena Lozano, Lumen, Barcelona, 1966.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Ensayos*, trad. Ricardo Miguel Alfonso, Espasa, Madrid, 2001.
- FOSTER, Thomas C., *Leer como un profesor*, trad. Martin Schifino, Turner, Madrid, 2015.
- GOLDIN, Daniel, *Los días y los libros*, Paidós, Barcelona, 2006.

- GRACQ, Julien, *Leyendo escribiendo*, trad. Cecilia Yepes, Fuentetaja, Madrid, 2005.
- HUSTVEDT, Siri, *Vivir, pensar, mirar*, trad. Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2013.
- LEWIS, C. S., *La experiencia de leer*, trad. Ricardo Pochtar, Alba, Barcelona, 2000.
- LITTAU, Karin, *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*, Polity Press, Cambridge, 2006.
- MANGUEL, Alberto, *Una historia de la lectura*, trad. José Luis López Muñoz, Lumen, Barcelona, 2005.
- MCKEE, Robert, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, trad. Jessica Lockhart, Alba, Barcelona, 2002.
- MITTELMARK, Howard y Newman, Sandra, *Cómo no escribir una novela*, trad. Daniel Royo, Seix Barral, Barcelona, 2010.
- MORENO, Víctor, *Cómo hacer lectores competentes*, Pamiela, Pamplona, 2011.
- MORENO, Víctor, *La manía de leer*, Caballo de Troya, Barcelona, 2009.
- PARODI, Giovanni (coord.), *Saber leer*, Instituto Cervantes/Aguilar, Madrid, 2010.
- PROSE, Francine, *Cómo lee un buen escritor*, trad. Sergio Aguilar, Crítica, Barcelona, 2007.
- TEIXIDOR, Emili, *La lectura i la vida*, Columna, Barcelona, 2007.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Madrid, 2004.

VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, Alfaguara, Madrid, 2011.

WOOLF, Virginia, *El lector común*, trad. Daniel Nisa, Lumen, Barcelona, 2009.



MARÍA ANTONIA DE MIQUEL (Barcelona, 1956) ha desarrollado su carrera profesional en el mundo de la edición, que conoce en todas sus facetas. Editora y directora literaria en diversos sellos de prestigio, ha tenido a su cargo la publicación de autores de novela histórica tan relevantes como Robert Graves, Mary Renault o Gore Vidal y es considerada una especialista en el género. Actualmente ejerce como consultora editorial, y es asimismo profesora de técnicas narrativas en la Escuela de escritura del Ateneo barcelonés, donde entre otros imparte un curso dedicado específicamente a la novela histórica.

Notas

[1] «El diario a diario», en *Historias de cronopios y famas*, Buenos Aires, 1962. <<

[2] F. Lázaro Carreter y E. Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 2004. <<

[3] El Niño Vampiro Lee, «Por el camino de Swann», 22 de abril 2015. <<

[4] Steve Paulson, «The Art of Persuasion, an Interview with Critic James Wood», *Electric Lit*, junio 2015. <<

[5] Tim Parks, «A Weapon for Readers», *The New York Review of Books*, 2 de diciembre 2014. <<

[6] Entrevista de Javier López Iglesias en www.hoyesarte.com, 22 de abril de 2014. <<

[7] Daniel Goldin, *Los días y los libros*, Paidós, Barcelona, 2006. <<

[8] Véase nota 5. <<

[9] Mencionado en: César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Destino, Barcelona, 1993. <<

[10] Manuel Moreno, *Escribir, crear, contar*, Instituto Cervantes/Espasa, Madrid, 2014. <<

[11] *The Atlantic*, «For Readers, Writing is a Process of “Emotional Osmosis”», 7 de julio de 2015. <<