

# LA QUIETUD

(Cuaderno de escritura)

Hace años escribí un libro de relatos en cuyo epílogo explicaba la intencionalidad de varios de los textos que lo componían: ¿de dónde habían surgido?, ¿por qué?, ¿cómo había sido el proceso creativo? Ese epílogo, que yo invitaba a abandonar a quienes pudieran ver restringidas sus libertades entre lo escrito y lo leído, fue bien acogido entre los lectores y, principalmente, entre las personas que, como yo, sentían una especial afinidad hacia la docencia y la llamada «cocina del escritor». Mis mayores temores no se vieron confirmados y los lectores de ese libro, muchos de ellos también autores o profesores, se mostraron agradecidos por un epílogo que, lejos de restringir la interpretación del texto, la ampliaba y les acercaba al proceso creativo y sus dificultades técnicas. Si acaso ese libro se sigue recomendando hoy es, o al menos así quiero creerlo, en parte por ese epílogo. La crítica especializada recibió el texto de un modo polarizado. Para unos era un «símbolo de posmodernidad», para otros un «arrebato generoso e introspectivo del

autor», y para algunos, entre los que se encontraba el crítico y profesor Fernando Valls, algo necesario que, en todo caso, no debiera formar parte del corpus narrativo del volumen.

Y creo que en esta última afirmación tenía su parte de razón.

Para enmendar aquel error, escribo estos apuntes que no formarán parte alguna de la novela y solo serán leídos como complemento por quienes tengan interés en ampliar la lectura de *La quietud* o por quienes, siendo novelistas o estando en vías de serlo, se sientan tentados por experimentar en primera persona las urdimbres del proceso por el que un conjunto de ideas, intuiciones y personajes se transforma finalmente en una novela.

Cada novelista tiene su método y hay mil métodos. Todos ellos tienen su parte aprovechable y el mío solo es uno más. Un sistema de trabajo que ha ido cambiando a lo largo de los años y que le debe demasiado, ahora no tengo dudas, al género del relato. Decir que me considero cuentista antes que novelista es una afirmación insólita cuando me dispongo a abordar los mecanismos del género mayor, pero como se verá más adelante, mi visión está tan condicionada por la teoría del cuento que no pocas veces trabajo mis novelas como relatos articulados a través de un *tempo* expandido.

Miles de veces, entre quienes buscan mi consejo para enfrentarse a su primera novela, he repetido la máxima de Updike de que para escribir una ficción hay que saber contar una historia; y que, para contar una historia, no hay mejor género que el del relato. No solo porque se preste a la experimentación y porque las consecuencias de su fracaso estén acotadas en tiempo y esfuerzo, sino porque obliga a trabajar desde lo sencillo a lo complejo, a establecer una clarísima jerarquía entre lo principal y lo accesorio, una prevalencia entre tramas y subtramas. Mi objetivo no es dar consejos. Pero si tuviera que dar uno solo sería ese, que quienes quieran empezar su novela y no sepan cómo, le den forma a través del *relato de la novela*. Y cuando hablo de relato no me refiero a una narración condensada de hechos, sino a responder preguntas tan vitales como estas: ¿de qué habla mi novela?, ¿cuál es su conflicto central?

## Magia y creación espontánea

Todo acto creativo tiene una parte mágica y arbitraria, una deriva hacia terrenos oscuros e inexplorados que no sabría —ni querría— explicar. Hay digresiones, diálogos, efectos de la voz narrativa y docenas de pequeños detalles que sorprenden al propio autor durante el proceso de escritura. Todo ese material que Coleridge llamaba *creación espontánea*<sup>1</sup> está ahí y no parece muy inteligente acallararlo o dejar de sorprenderse con él. La tendencia a las estructuras conduce a una escritura insípida que se transmite directamente al texto. Diríamos que la piel del discurso es lo que distingue —y no digo que *La quietud* lo sea— un buen texto de otro que no lo es. Es inviable articular un texto literario sin un discurso propio que lo diferencie del resto. Lamentablemente, esta parte de la escritura tiene su origen en la intuición, en la sensibilidad y en una serie de variables de carácter estético inmanentes al autor e imposibles de tabular.

Pero sí hay otra parte, quizá más susceptible de prevaricación, de la que me propongo hablar y sobre

<sup>1</sup> *Christabel, Kubla Khan, y Los dolores del sueño*, 1816. Coleridge.

la que el autor tiene un mayor grado de consciencia. Construir la estructura de una gran catedral no garantiza una gran catedral. Pero digamos que, en mi opinión, es el primer paso para construir una catedral, o una ermita, o algo que no se desplome ante la primera ráfaga de viento. Tener una direccionalidad le da al autor una sensación de certeza. Pero no nos engañemos, planificar lo intangible es solo una forma de enfrentarnos a la incertidumbre. En literatura toda planificación es susceptible de variar y desdejarse a sí misma, de sufrir contratiempos, y obligarnos a replantear el proceso de escritura. Es más, se diría que una planificación inmutable solo puede conducir a un texto pétreo que obedece más a la falta de talento que a las derivas naturales del acto creativo.

Dicho todo esto, me gustaría advertir sobre algo importante. Y es que estos apuntes están redactados *a posteriori*. Durante los dos años que mediaron entre el punto final de la novela y el instante en el escribo esto, he tenido tiempo para ordenar, e incluso para convencerme a mí mismo, sobre aspectos de la novela que, en su estado gestacional, nunca tuvieron orden ni pretendieron ser exactamente así. Lo digo porque aceptar mis palabras tal cual podría conducir a una

visión engañosa o excesivamente sistematizada y simplista del proceso de escritura. Y nada más lejos de mi intención.

Edgar Allan Poe escribió su *Filosofía de la composición* en abril de 1846, cuando su célebre poema “El cuervo” —que él desglosa y convierte en paradigma de su método compositivo— fue publicado en *The New York Evening Mirror* un año y cuatro meses antes. Suelo leer partes de ese ensayo con relativa frecuencia. Y cuando lo hago, no puedo abstraerme a la sensación de que en él Poe alcanza las más altas cotas de impostura. Por más que sigamos ese método compositivo es imposible generar la atmósfera del poema que todos conocemos, alcanzar la musicalidad que lo han convertido en uno de los más celebrados de la poesía norteamericana. *Filosofía de la composición* es, en realidad, una verdad hipotética, o dicho de otro modo, la parte de la mentira que a Poe le hubiera gustado que fuera verdad.

Y así, en esos mismos términos, quisiera que se entendieran estas notas. No como una receta o como algo ineludible, sino como el análisis de algo que nunca fue exactamente así, pero que podría servir de referencia a quienes desciendan a la caverna para ver desde dentro cómo se mueven los engranajes de que hacen girar *La quietud*.

## ¿De dónde salen las ideas?

Otras novelas que he escrito han surgido de lo que antes fueron relatos —*La oscuridad* o *Un centímetro de mar*—, cuentos inacabados cuya forma novelística me brindaba nuevas posibilidades de introspección que no pude o no quise reprimir.

Pero *La quietud* surgió de la vida misma.

De una conversación. Un matrimonio de amigos nos contó que unos conocidos suyos estaban tratando de adoptar un crío en la Federación Rusa. Era sábado a mediodía y estábamos tomando café. Llevaban en ello varios años y la asignación les había llegado cuando ellos, como pareja, ya estaban separados. Es infrecuente que una historia de otros sea el origen de uno de mis textos. Mis historias no son mejores, pero todo escritor sabe que las historias de los otros son más importantes para los otros que para uno mismo. Pero quizá fue el hecho de que mi mujer y yo estuviéramos inmersos en un proceso adoptivo en la Federación Rusa lo que hizo que surgiera, desde el primer instante, una conexión empática y personal con la historia de Fede y Adela.

Así se llamaba aquella pareja —que nunca llegué a conocer— a la que *La quietud* debe su argumento. Ellos, como parece lógico, nunca adoptaron ese crío. Pero eso era lo de menos. Mientras nuestros amigos hablaban ya de otros asuntos yo permanecía en la esquina de la mesa, atrapado por el dilema de aquella pareja y fantaseando con la hipótesis: ¿y si lo hubieran hecho?, ¿y si hubieran ido a adoptar a ese crío estando separados?

Mi silencio debía de ser tan elocuente que mi amigo me preguntó en qué pensaba y le respondí que, literalmente, iba a «robarle la historia». ¿Qué historia? La de tus amigos. Él no escribe libros y para los que no escriben libros las anécdotas carecen de valor más allá del instante en que son referidas. Así que mi amigo casi se sintió halagado al darme la bendición para contar esta historia y solo me pidió que le hiciera partícipe una vez lo hubiera escrito.

Nunca empiezo a trabajar las historias según se me ocurren. Mi experiencia me dice que es mejor dejar que reposen un tiempo. Las malas historias se desvanecen, pero las buenas perduran. Digamos que este sistema tan poco científico es mi modo de diferenciar una buena historia de otra que no lo es. De hecho, a pesar de mi nefasta memoria para las cuestiones diarias, jamás he olvidado una buena historia. Pero en el caso de *La quietud* me puse a trabajar esa misma semana.



Desde ese instante aún habrían de pasar dos años de escritura y otros dos de trámites editoriales para que *La quietud* viera la luz. Eso ocurrió en octubre o noviembre de 2013 y por delante —si he de creer los metadatos asociados a mi archivo de trabajo— quedaban 157.259 palabras, 86.413 minutos de edición y más de 500 páginas de las cuales solo prosperarían, aproximadamente, dos terceras partes.

## Creando al protagonista

Pero realmente, lo que me atrajo de esta historia fue que tenía un conflicto de alto voltaje y grandes posibilidades para explorar las contradicciones del protagonista principal. Algo que, para mí, en ese momento —y ahora— resultaba altamente sugestivo. Tenía la historia y ahora debía crear un personaje convincente para sustentarla, es decir, para adoptar un hijo sin desearlo, solo por regresar con la que había sido su pareja seis meses antes.

Muchos matrimonios tienen hijos como último recurso para rescatar relaciones fracasadas. Sin embargo, la determinación y el grado de responsabilidad que suponía hacer un viaje a la Federación Rusa para adoptar a Dimitri convertían esta lógica doméstica en algo que rozaba lo inverosímil. Pero desde que Kafka escribió una novela en la que el protagonista es un escarabajo, la inverosimilitud se ha convertido en una cuestión meramente técnica.

¿Cómo lo enfrenté yo? Introduje a Héctor, el protagonista de la novela, en lo que llamo el *círculo de la verosimilitud* y que consiste en someter al

protagonista a un tercer grado sobre los motivos que podrían llevarle a actuar cómo lo hace. Héctor, dime: ¿por qué harías *ese* tipo de viaje si sabes que Julia ya no te quiere? ¿No te das cuenta de que un hijo es una responsabilidad que trasciende tu relación con ella? ¿Crees de verdad que haciéndolo la recuperarás? E incluso recuperándola, ¿merece la pena? Responder a estas preguntas satisfactoriamente es lo que convertiría la historia en algo creíble. Creíble no solo en el ámbito personal del autor —es decir, en sus circunstancias propias— sino en el ámbito colectivo de lo que Umberto Eco llamaba el *lector modelo*. ¿En qué condiciones ese lector que yo he elegido para esta novela accedería a suspender su in-credulidad? Básicamente, se trataba de responder a la pregunta: ¿en qué condiciones yo haría un viaje como este y me expondría a adoptar a Dimitri?

Como novelista siempre he disfrutado explorando la psicología interna de mis personajes y sus contradicciones. Los personajes nunca actúan porque sí, al capricho del autor, sino que tienen motivaciones muy similares a las nuestras para hacerlo. Así que, durante varias horas, empecé a pensar en las posibles respuestas que daría Héctor. Las motivaciones que prefiero para mis personajes nunca son únicas o demasiado explícitas, sino una mezcla de razones y objeciones que se contradicen y que, precisamente por ello, alimentan el debate y el

posicionamiento moral del lector. Uno de los personajes femeninos de *Roberto Zucco*<sup>2</sup> exclama: «soy infeliz y soy feliz. Sufrí mucho, pero disfruté mucho con el sufrimiento». Y creo que son este tipo de motivos que se niegan a sí mismos son los que mejor explican el comportamiento de los personajes. Digamos que los motivos «a favor» y «en contra» para que Héctor hiciera ese viaje eran múltiples y muchos quedaron omitidos de la versión final. Simplificando, podían resumirse así:

A FAVOR de hacer el viaje.

- Héctor sigue enamorado de Julia. Cree que así podrá recuperarla. Desde su separación seis meses atrás, la echa de menos.
- Sus acciones hacia Ann están marcadas por la culpabilidad de lo que ocurrió con ella.
- Se siente desubicado en su relación con Ann. Héctor sabe que su fascinación por esta joven hermosa no será suficiente para sostener una relación a medio y largo plazo. No solo porque es 20 años más joven, sino porque se siente extraño en su mundo.
- La relación entre Ann y el protagonista se fundamenta en la mentira.

<sup>2</sup> *Roberto Zucco*. Bernard-Marie Koltès. 1990

EN CONTRA de hacer el viaje.

- Desde un punto de vista «lógico», adoptar un niño para recuperar a Julia parecía una locura y un acto de irresponsabilidad.
- Héctor no quiere ser padre, lo que lo posiciona en una identidad especular con su propio progenitor, con el que mantiene una relación compleja.

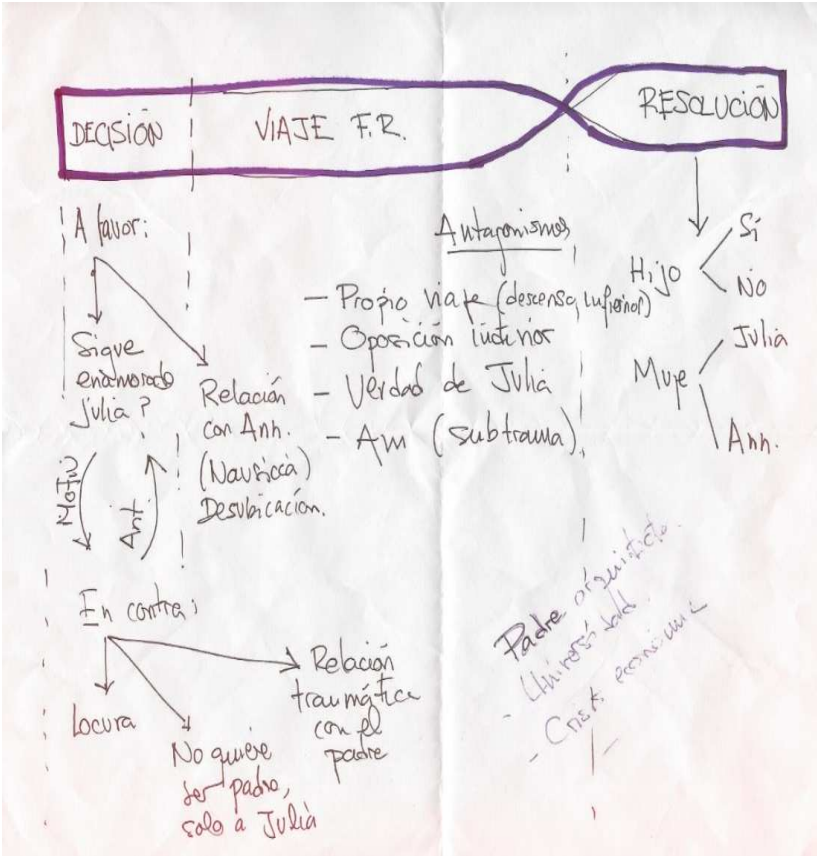
No tardé en identificar el conflicto de Héctor como el mismo que utilizó Thomas Mann en *Muerte en Venecia* o Yasunari Kawabata en *Lo bello y lo triste*. Es decir, la lucha entre el instinto —personificado en Ann— y la razón —caracterizado en Julia—. Si Mann canaliza el conflicto de Aschenbach a través de la homosexualidad y Kawabata hacia el enfrentamiento entre modernidad y tradición, en *La quietud*, salvando todas las distancias salvables, lo haría girar alrededor de la paternidad, y de una paternidad, la adoptiva, que enfatizaría más si cabe el conflicto identitario del protagonista.

En la novela, Julia es una especie de Penélope. Si Héctor la eligiera finalmente, estaría «regresando al hogar». Ann, sin embargo, sería la hija del rey Alcínoo. Nausícaa, la hermosa joven por la que Odiseo siente una profunda atracción, es rehusada cuando el héroe parte hacia Ítaca, no solo por estar casado, sino

porque ella es mucho más joven y pertenece «a otra época». Desde luego, nunca imaginé a Julia como Penélope, ni a Ann como Nausícaa, sino como adaptaciones mucho más contemporáneas. Julia no es alguien pasivo, capaz de esperar mientras teje el sudario de Héctor. Del mismo modo, Ann se parece mucho más a la concupiscente Muriel Hemingway de *Manhattan* que a la hija de Alcínoo. Pero lo que representaban esos caracteres y el conflicto a que sometían a Héctor, parecía ir clarificándose. Cuanto más diferentes fueran, más giraría la rueda que mueve y guía al protagonista.

## Esbozando el *relato de la novela*

Con el protagonista esbozado, el *relato de la novela* empezó a cobrar una forma asociada al viaje. Por supuesto, un viaje físico pero también moral que cambiaría la perspectiva de Héctor, no solo en su relación hacia Julia y Ann, sino también con Dimitri y consigo mismo.



Viendo ahora aquella hoja me doy cuenta de que, en sus ejes básicos, la historia ya estaba perfectamente cartografiada. Faltaban los detalles de la trama, pero los tres actos que habrían de configurar el esquema de la novela coincidían con la estructura definitiva.

En el planteamiento, el incidente desencadenante habría de ser la aparición de Julia después de seis meses de ausencia y la noticia de la asignación de Dimitri. A lo largo de este primer acto se debía desarrollar la toma de la decisión. Héctor tendría que ir decantándose progresivamente por el viaje con Julia y mostrar un carácter atribulado y contradictorio. El primer punto de inflexión debería obligar a Héctor a tomar una decisión.

El segundo acto, al que más dedicación le presto en mis novelas, estaría compuesto por una lucha progresiva contra los elementos antagonistas de la historia. Les pongo especial atención, ya que suele ser la bestia negra de muchas de mis narraciones. Por eso, a la hora de diseñarlo, tengo en cuenta una combinación de los tres planos del personaje. El interno —en el que Héctor no desea ser padre—, el externo —los impedimentos burocráticos y derivados de la trama: el viaje a Jilok, la tormenta, Vera, etc...—



y el interpersonal —su relación con Julia, Ann y con su propio padre.

Y finalmente, el desenlace debía resolver dos cuestiones: si finalmente Héctor adoptaba al crío; y la segunda, si se decantaba por seguir con Ann o volvía con Julia.

## Pero si mi historia ya está escrita...

Llegado a este punto suelo hacer un paréntesis en mi historia para remitirme a Ovidio. Es frecuente escuchar que en *Las metamorfosis* están contenidas todas las historias, pero es que es la pura verdad. Saber que tu historia «ya ha sido contada» es algo que disgusta a muchos de mis compañeros que entienden su literatura como una *tabula rasa*, incluso algunos fantasean con que su historia nunca ha sido escrita así. Quizá porque conozco a demasiados autores tengo sobre ellos una visión bastante desmitificadora y pienso que este punto de vista se debe simplemente a una falta de conciencia. Me gusta rastrear las filiaciones de mis historias por tres cuestiones de sentido común:

La primera es porque la historia, en sí misma y en contra de lo que pueda desprenderse de lo dicho hasta ahora, no es lo más importante para mí. Sí lo es como viático y sustento de «lo bello sobre la base de lo necesario» (W. Benjamín). Los lectores buscan historias, pero como decía es mucho más interesante para mí —y para un gran número de escritores— la piel, la idea central y la actualización de los conflictos clásicos. Es la parte espontánea de la escritura la que construye la verdadera catedral.

La segunda es que, teniendo una referencia, es fácil determinar qué elementos sobran o faltan y, sobre todo, interrogar a la historia sobre si deben estar ahí.

Y el tercer motivo es porque, aunque pueda parecer un contrasentido, conocer esa filiación permite alterar, implementar y modificar el esquema argumental previo para crear una variante indistinguible del original. Es decir, jugar a buscar una nueva historia.

Pronto me di cuenta de que el esquema argumental que mejor se fijaba a esta historia era el «descenso a los infiernos». En el mito clásico, Orfeo desciende al Inframundo para rescatar a Eurídice. Orfeo es artista —un tañedor de cítaras, como diría de él Platón— y Héctor es arquitecto. A Eurídice la transformé en Dimitri. En la variante principal de *La quietud*, yo hacía acompañar a Héctor de una contagonista que iba a ayudarlo en su descenso. Pero salvo esta cuestión, ambos esquemas presentaban multitud de concomitancias. El infierno de Siberia, los capítulos de la tormenta y las trabas burocráticas obrarían como elementos de transformación en el protagonista. En el mito, Orfeo conmueve a Perséfone y por ello le es permitido regresar al mundo de los vivos con Eurídice siempre y cuando «no mire atrás». Al final de la novela, Vera pone a prueba a Héctor —tentándole, pero también presentándose en el último

acto del juicio para asegurar el futuro de su hermano— y se convierte así en Perséfone. Ella autoriza el retorno tras sentirse «conmovid» por las respuestas de Héctor. Y, por último, Héctor y Julia lograrán salvarse si no «miran atrás», si pasan por encima de lo que ha sucedido en estos seis meses entre ellos. Y este, al menos en apariencia, es el juego que mantienen los personajes de la novela.

Pero incluso la imagen final —la mano de Dimitri sobre la mano de Héctor— es la imagen de Orfeo guiando a Eurídice hacia el mundo de los vivos.

## Y ahora, ¿cómo se monta una historia?

El siguiente paso fue montar una trama para *La quietud* en forma de capítulos. Teniendo la estructura de la novela y un esquema argumental de referencia, parecía bastante sencillo. Muchos novelistas comienzan en este punto su trabajo y esto suele llevar aparejada una falta de visión sobre el eje de la novela y una deriva de las tramas principales hacia subtramas y viceversa. No conservo el esquema que hice de *La quietud*, pero bien podría ser algo similar a esto:

1. APARICIÓN DE JULIA. Presentación de protagonista. Relación con Ann. Preservativos. Llamada de Julia. Planteamiento inicial conflicto.
2. CAFÉ CENTRAL (I). Reunión entre protagonista y Julia en Café Central. Regresión al primer encuentro. Billeto partido.
3. CAFÉ CENTRAL (II). Reunión entre protagonista y Julia en Café Central. Presente. Dimitri. Proposición de viaje.

4. DUDA SISTEMÁTICA. Conflicto de intereses. Paseo. Casa de Ann. Desubicación de Ann. Regresión Ann.
5. ANN. Oficio de Héctor. Encuentro sexual con Ann. Preservativos.
6. EL PADRE. Visita a residencia donde vive el padre. Identidad padre hijo. Melnikov.

Durante gran parte de la escritura, estos textos suelen encabezar los capítulos y me permiten identificar las partes de la novela. Por supuesto, luego son suprimidos. También me sirven para ir clasificando todas las notas y escenas que se me van ocurriendo en esta fase. Aunque pueda anotarlas en cuadernos, siempre terminan en este archivo.

Desde luego, nada de esto es tan sencillo y, durante el proceso de escritura, hay capítulos que aparecen o desaparecen y otros que se funden o separan. Lo más curioso es que los capítulos que desaparecen casi siempre son detectables a priori, aunque, como autor, jamás me haya podido resignar a eliminarlos sin haber tratado de escribirlos. Son aquellos que, al ser eliminados de la trama, no la hacen variar. Estos capítulos accesorios o «de otros lados» —como diría Cortázar— son los que más nos atrapan como creadores y los que jamás sacrificamos.

## Y aparecen las preguntas

La obra de arte funciona, en muchos casos, como un sistema que no es respuesta a una pregunta, sino como un conjunto de preguntas y respuestas dentro de sí mismas; preguntas y respuestas acerca de un sistema de enigmas que no han tenido una solución perfecta en la composición del mundo de la que se parte. Así, la obra de arte se plantea muchas veces como formulación primera de la pregunta; y la pregunta es una obra de arte muchas veces. Después está el intento de dar una respuesta satisfactoria a esa pregunta; si la respuesta es plenamente satisfactoria, quiere decir que la pregunta también ha sido formulada con exquisitez. Si la respuesta es imperfecta, también es imperfecta la pregunta, y es preciso remitirse a otra: suele ser una cadena de imperfecciones que en sí misma llega a ser perfecta.

*Ensayos de incertidumbre*  
Juan Benet

Una de las cuestiones que más me han comentado sobre *La quietud* es que es una novela que «se lee bien» o que «engancha» o que tiene cierta «fluidez de lectura». Me encanta esta cita de Benet porque ambos concebimos la ficción como un laberinto más o menos intrincado de preguntas y respuestas. Siempre escribo las novelas que hubiera querido leer y que, en su mayor parte, son aquellas que trascienden su dimensión solipsista o meramente

estética —cuando no narcisista— para plantear un debate bidireccional entre lector y obra. Este estado de confidencialidad solo puede lograrse, como dice Benet, diseñando una constelación de preguntas y respuestas que, interconectadas bajo la piel del texto, aviven la atención del lector.

La pregunta más sencilla que plantea *La quietud* podría ser: ¿lograrán Julia y Héctor adoptar a Dimitri? (P<sub>1</sub>) Digamos que esta pregunta no solo fija la direccionalidad de la historia, sino que la necesidad de conocer esta respuesta impele al lector a desentrañar la trama avivando el interés por resolver el enigma planteado. Otras preguntas simultáneas que formula *La quietud* podrían ser: ¿regresará Héctor con Ann al final de la novela? (P<sub>2</sub>), ¿se redimirá Héctor a través de la figura de su padre?, etc...

La mayoría de estas preguntas son formuladas en los estadios iniciales de la historia —planteamiento— y son resueltas en la parte final de la misma, en su desenlace. Yo las llamo *preguntas vertebrales* porque mientras su incógnita se mantenga viva, existirá la historia, pero cuando la respuesta se acerque al umbral de la certeza, nos obligarán a resolver la historia. O, dicho de otro modo, el momento en que presentimos que Julia y Héctor se convertirán en los padres de Dimitri marcará el fin de la historia. Nada hay más desagradable que esas historias que se convierten en



insufribles epílogos una vez se ha resuelto el conflicto central.

Simplificándolo, esta sería la estructura de los enigmas que suelo usar en mis historias:

PLANTEAMIENTO			DESARROLLO					DESENLACE		
P1	P2	P3	P4	R3	P5	R5	P6	R1	R4	R2

Como se ve, las preguntas vertebrales estarían representada como P1 y P2. Pero también hay otro grupo de preguntas, no menos importantes, que son formuladas en cualquier parte de la novela y se resuelven en capítulos posteriores, no necesariamente finales. Yo llamo a este segundo grupo *preguntas de avance*. Por ejemplo, en la tercera parte de la novela, en los capítulos de la tormenta, estas serían preguntas de avance: ¿encontrarán Héctor y Vera a Dimitri cuando lleguen a Jilok? (P5), ¿logrará Cinzia ayuda cuando se quedan atrapados por la tormenta de nieve?, ¿qué pasará con el asma de Julia?, ¿y con la herida de Cornelia?, etc...

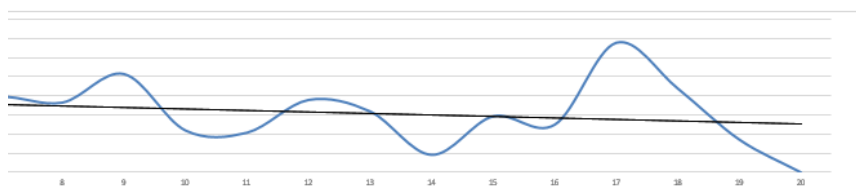
Finalmente, también hay preguntas formuladas que no son respondidas, o cuya resolución no se explicita: ¿está el padre de Héctor enloquecido o

simplemente finge ante su hijo?, ¿qué tipo de relación mantuvieron Christha y el padre durante los años posteriores a 1983? Incluso: ¿por qué el epílogo de la novela está narrado en una especie futurible? Como autor, me fascinan este tipo de *respuestas omitidas*, pero trato de plantearlas sobre elementos de la trama cuya falta de explicitud no afecte, o afecte muy levemente, a la resolución del enigma central.

En los ejemplos de la novela, por su visibilidad, he manejado solo preguntas de carácter argumental, pero estas pueden plantearse en cualquiera de las dimensiones del texto. Por ejemplo, en el plano connotativo y simbólico: ¿qué representa la mirada de la vaca en el capítulo central?, ¿qué simbolizan los pájaros que chocan contra el cristal?, ¿y los trenes de juguete que descarrilan?, ¿por qué Héctor diseña un supermercado en cuyos pasillos el consumidor «ya no puede darse la vuelta»? O preguntas que exploran el plano de ambigüedad de la historia: ¿cuánto hay de Andrés Montalbán en Héctor?, etc...

Como decía al comienzo, conocer a priori la naturaleza de estas preguntas es imposible o casi imposible. Pero digamos que muchas de ellas sí pueden ser planteadas y nos remitirán a nuevos elementos que debemos realzar. Como paso final antes de lanzarme a la escritura, me gusta representar la estructura de los enigmas tabulando el interés que deberían despertar estas preguntas. Si formularlas ya

resulta un ejercicio de abstracción complejo, establecer un valor de interés para las mismas es algo que se adentra en el terreno de la mera especulación.



PARTE	PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	ELEMENTOS DE TENSION DRAMÁTICA			
			Tipo	Pregunta dramática	Valor Dramático	
PLANTEAMIENTO - incidente desencadenante	Ann, Julia, Héctor	Hector recibe una llamada	INTRIGA	¿Qué quiere Julia?	1,00	6,00
			INTRIGA	¿A qué se debe su actitud?	1,00	6,00
					1,00	0,00
					1,00	0,00
					1,00	0,00
					1,00	0,00

En mis clases de novela, donde me veo obligado a mostrar visualmente el concepto de tensión dramática sostenida, suelo trabajar con gráficas como la anterior. Debo confesar —para escándalo de mis alumnos— que yo nunca las he empleado y que mi objetivo no es tanto hacerles enloquecer como que interioricen un concepto importante: la necesidad de dialogar con el lector y que su historia trascienda su perspectiva umbilical, es decir, su propia necesidad de ser contada.

## El borrador del borrador

Tener resuelta la trama de la historia hace que la escritura del primer borrador se produzca en un plazo de tiempo sorprendentemente breve. El borrador de *La quietud* se escribió en tres meses de intensísimo trabajo. Durante esta delicadísima fase, no es infrecuente que me retire del mundo y abandone a mi familia una semana o dos para irme a un apartamento o un hotel. Así garantizo una dedicación y una concentración exclusiva en el texto.

Un borrador es un borrador. Y la calidad de la prosa, así como los hechos narrados, son susceptibles de infinidad de cambios. Por eso, el objetivo de un borrador es conocer la historia en profundidad, ahondar y disfrutar de su complejidad. Los borradores pertenecen a la intimidad más humillante de sus autores y yo suelo destruirlos al acabar la novela. En el borrador de *La quietud* lo más destacable era que los primeros capítulos estaban mucho más definidos —y cercanos a su versión final— que los últimos, que apenas eran esbozos o incluso titulares. Conforme el texto navega hacia su desenlace es más susceptible de cambios radicales y nunca me ha parecido demasiado sensato perder tiempo en adentrarme en algo que sé que va a cambiar.

Por eso, cuando aquí me refiero a un borrador, no me estoy refiriendo al borrador al que se refieren otros escritores, sino a algo escrito en un estado de febril apasionamiento que dará paso, si todo va bien, a la primera escritura del texto. Esta es la más compleja y laboriosa. Pero la perspectiva de conocer la historia hasta su final, hace que el proceso creativo sea como una especie de montaje donde las piezas van cuadrando de un modo maravilloso.

La primera escritura suele suponer la reescritura total del borrador. Mi jornada comienza con la lectura del capítulo del borrador y el ajuste de los elementos que, desde la perspectiva global que tengo de la historia, necesitan ser modificados. Es la parte más compleja del proceso ya que en ella comienza lo inefable de la escritura: la combinación del elemento mágico y espontáneo con la prevaricación. También la más disciplinada. Conozco a autores que son incapaces de compatibilizarlos; para mí es como llevar las riendas de una carreta cuyo caballo tiene una cierta propensión a desbocarse. De hecho, hay días en que yo mismo propicio la estampida. A veces ambos caemos al abismo y tenemos que volver atrás, pero en otras ocasiones nos quedamos justo al borde del acantilado y esos son los mejores días.

Por ejemplo, recuerdo haber escrito el capítulo 4 de la primera parte —Héctor sale del Café Central e inicia una caminata para regresar a casa pasando por el

apartamento de Ann— en un estado de «trasparencia» y gracias a ello encontré el DNI de Montalbán, que tantas veces usaré en la novela para hablar del conflicto identitario del protagonista. O el capítulo 15 de la segunda parte donde el protagonista se siente como el Joseph K. de la película de Orson Wells, es decir, como alguien que, sin haber cometido ningún delito, va a ser juzgado por ser como es. En la novela también hay un juicio y tampoco Héctor ha cometido más delito que ser quien es.

## Hacia una versión final

Aproximadamente un año después de su comienzo, ya tenía elaborada la primera versión del texto y solo entonces empezaron a aparecer ciertos problemas con los que no había contado. Una novela es como un castillo de naipes. Si movemos cualquiera de sus premisas, todo el castillo puede venirse abajo. En esto, los esquemas de una novela son mucho más rígidos que en la escritura de relatos, donde es muy frecuente que me replantee la reescritura radical del texto. Por tanto, la subsanación de errores es un elemento muy delicado que ha de tratarse con cierta inteligencia.

Por ejemplo, mientras trabajaba en el planteamiento me di cuenta de dos cuestiones relevantes que debía subsanar. La primera es que el lector ya sabía que Héctor acompañaría a Julia y que tratar de alimentar la duda sistemática del protagonista, no tenía demasiado sentido. O, dicho de otro modo, la duda de Héctor entre «ir o no ir a Siberia» estaba condenada de antemano, no solo porque lo dijera la contraportada del libro —esto lo pensé después— sino porque, si no había viaje, no había historia. El lector ya sabía que viajaría y esto «destensaba» dramáticamente la historia.

Para arreglarlo centré la atención no en la pregunta: ¿irá o no irá a Siberia?, sino en las referidas al cómo y el por qué se produce el viaje. Utilicé esa primera parte para ahondar en la naturaleza contradictoria de Héctor, en su carácter pendular y en la relación de Julia con la maternidad, algo que me resultaba fundamental para justificar el desarrollo posterior de la novela. Digamos que la resolución de Héctor para hacer el viaje no es instantánea, sino progresiva, como si tuviera en ambas manos dos platillos y yo me hubiera dedicado a ir añadiendo frutas en el de Julia y restando peso en el de Ann.

La otra cuestión me la planteaba el punto de inflexión. ¿Por qué precisamente en este momento Ann iba a acceder a que Héctor hiciera este viaje? Llegué a la conclusión de que el único modo era derrotar parcialmente a Ann. Me refiero al capítulo donde Ann trata de reconquistar a Héctor y este, en reciprocidad, decide contarle la verdad sobre su esterilidad. Ann reacciona airadamente y se marcha. Si Ann abandonaba a Héctor, todo quedaba resuelto. Incluso se abría la posibilidad de que Héctor confesara de un modo no consciente porque deseaba hacer el viaje. La esterilidad no solo es lo que mantiene a Héctor unido a Julia, sino la mentira que media entre Ann y él, y que está simbolizada en el innecesario uso de preservativos. Digamos que la revelación de esta mentira quitó tantas frutas del platillo de Ann, que



justificó el giro de los acontecimientos y el regreso de Julia que comenzó su «nidificación».

En ese instante, el lector percibe lo irreversible de la decisión tomada.

Como estos, surgieron docenas de problemas que tuve que resolver a lo largo del año posterior de escritura y en los que no quiero extenderme, pero que me llevaron a reescribir el texto hasta la extenuación. En esto, supongo que mi sistema de corrección no es demasiado diferente al del resto de autores.

Siempre corrijo en voz alta —para preservar la musicalidad del texto— y en papel impreso. Cada vez más tengo una reserva contra la corrección excesiva. No es cierto, en mi opinión, que existan correcciones infinitas. Una corrección excesiva puede conllevar una pérdida de la espontaneidad que, en mi opinión, es una de las variables más necesarias de un texto literario. Así que, cuando esto sucede y percibo que he llegado a ese punto donde las comas aparecen y desaparecen en el mismo lugar, comienzo de nuevo.

A través de este diario de escritura pretendo haber dado una idea aproximada de los dos años de apasionamiento absorbente que supuso la redacción

de *La quietud* y de sus muchos sinsabores, de las muchísimas páginas —de las cuales conservo un buen número— que no llegaron a formar parte de la versión final del texto. Escribir una novela es un ejercicio gimnástico de amor que pone al creador frente a sus terrores y al escritor al límite de sus posibilidades. Pero todo parece justificado frente a la satisfacción de mirar hacia atrás y darte cuenta de que la historia que has escrito es exactamente la que imaginaste aquel día, mientras tomabas un café con tus amigos, y uno de ellos contaba la historia de Fede y Adela. Ellos, al contrario que Héctor y Julia, nunca llegaron a adoptar a Dimitri.

I.F.

abril 2017

El talento no se demuestra escribiendo una página, sino trescientas páginas. No hay novela que una inteligencia mediana no pueda concebir, ni frase tan hermosa que no la pueda construir un principiante. Pero hay que empuñar la pluma, preparar el papel, ir llenándolo pacientemente. Los fuertes no dudan. Se sientan a la mesa, dispuestos a sudar. Llegarán al final. Acabarán la tinta, gastarán el papel. Esta es la única diferencia entre los hombres de talento y los cobardes que nunca empezarán. En literatura, solo existen los bueyes.

*Diarios 1887-1910, Jules Renard*

