

ESCUELA DE ESCRITORES

# ESCRIBIR *novela*

MANUAL PARA NOVELISTAS



# Índice

Prólogo. Dos o tres certezas entre la niebla . . . .	9
--	---

## Parte 1 Herramientas

1. Estructura y trama en la novela. . . . .	19
2. El conflicto y el cambio. Expectativas y tensión dramática. . . . .	65
3. La voz del narrador. Enfoque y grados de conocimiento . . . . .	99
4. El personaje como motor de la historia. Tácticas para profundizar en los caracteres . .	131
5. El tiempo y el ritmo en la narración . . . . .	153
6. El espacio y la ambientación. La creación de atmósferas . . . . .	183

## Parte 2 Escritura

7. El principio y el planteamiento. El desencadenante de la novela . . . . .	209
8. El desarrollo y el tema. Cómo alentar una trama . . . . .	243
9. El clímax y el desenlace . . . . .	269
10. Algo que contar. La reflexión, la digresión y el análisis . . . . .	299

11. El papel de las emociones. La mente racional, el cuerpo y el corazón. . . . .	335
--	-----

## Anexos

Mil metáforas. Consejos para terminar de escribir una novela. . . . .	369
Bibliografía y lecturas recomendadas. . . . .	387
Biografías de los autores. . . . .	395

# PRÓLOGO

## DOS O TRES CERTEZAS ENTRE LA NIEBLA

Ignacio Ferrando

Este no es un libro sobre arte.

Es un manual sobre la escritura de novelas.

Se sitúa, por tanto, en una etapa *preartística*.

De toma de decisiones.

Tradicionalmente se ha dividido a los escritores entre aquellos que planifican y los que no. Los llamados escritores *brújula* —que se guían por la intuición— y los escritores *mapa* —que predefinen las variables de su historia antes de sentarse a escribir. Vila Matas, por ejemplo, habla de la Vía Finnegans para los primeros y la Vía Bovary para los segundos. Ray Loriga, entre los que usan sombrero —en alusión a los vagabundos de las obras becketianas— y los que siguen la rivera del Mississippi como guía o dirección. Para los primeros, el modo de abordar la escritura se rige por una suerte de *chaosmos* caracterizado, en pa-

labras de Umberto Eco, por «una inestabilidad formal y una ambigüedad semántica aterradora»; mientras que los segundos basan su narración en la planificación, la trama y el argumento.

Pero lo cierto es que solo hay escritores que saben escribir novelas y los que no, y esta dislocación o frentismo entre ambas posturas solo obedece a la necesidad teórica de polarizar lo que, en realidad, va de la mano. También sirve para cubrir las necesidades solipistas de ciertos autores convencidos de poseer un don, un genio en su acepción romántica —frente a las formas neoclásicas, más tendentes a lo tabulado—. Todo músculo se desarrolla con ejercicio. Sin ejercicio, no hay músculo. La novela, en palabras de Jules Renard, es un ejercicio de titanes.

Bien.

Quizá.

Sea como fuere, toda historia cuenta una historia.

Incluso libros como *Paradiso*, *Rayuela* o *Farabeuf o la crónica de un instante*, que tradicionalmente no cuentan historias, cuentan historias. Otra cosa es que la omisión, alteración o fragmentación de elementos discursivos no permitan percibir con claridad lo que fluye debajo. Utilizando la niebla como símil, esas voces están cubiertas de una veladura —o cristal esmerilado— cuya utilidad no es otra que la de servir de invitación al lector para dialogar con lo impreciso. Lars von Trier o Godard, por ejemplo, son cineastas neblinosos. Y no por ello son menos capaces de urdir la compleja red de variables que compone su discurso visual. Javier Marías, Julio Cortázar o Clarice Lispector también pertenecen a esa estirpe de escritores que dibujan desdibujando; una vez te agarran, ya no te

sueltan, te sumergen en un universo de lenguaje para hacerse desconfiar de la realidad.

Como se verá a lo largo de este manual, la elección de una determinada cronología o una estructura, de un narrador en primera persona del plural o de una voz de registro lingüístico alto, forma parte de las atribuciones competenciales del novelista. No son decisiones arbitrarias. Tampoco exhibicionistas. En sus *Pavesas*, Samuel Beckett establece una relación directa entre el contenido —lo que cuenta la historia— y la forma —el modo de contarla—. Habría pues que aceptar que lo que cuenta una novela está intrínsecamente ligado al modo de contarla y, por tanto, urge que el novelista se arme de una caja de herramientas suficiente y tan amplia como sea posible. Limitarse a escribir en primera persona y en tiempo pretérito está bien, incluso, en determinadas ocasiones, es lo más cabal, pero este libro está pensado por quienes creemos que siempre existe una solución técnica —y solo una— para contar una historia.

Thomas Bernhard afirmaba que cada vez que veía asomar en sus novelas una historia la enterraba bajo paletadas de palabras. Cierto. Quien ha leído a Bernhard sabe que es así. Pero *Corrección* —la novela a la que el escritor austriaco alude en la cita anterior— tiene un argumento preciso. Rescato de la estantería mi manoseada edición de Alianza y leo el texto de cuarta:

El narrador anónimo de la novela, tras el suicidio de su amigo Roithamer, llega a la casa del taxidermista Höller, construida en la garganta del Aurach, para hacerse cargo de las notas que aquel le ha legado. Roithamer había permanecido en la buhardilla de esa casa —inva-

dida por el incesante estruendo del río— durante seis años entregado a la tarea de planear y construir, en el centro geométrico exacto del bosque de Kobernauss, un Cono que, desafiando las leyes de la construcción tradicional, estaba destinado a ser residencia de su hermana...

Quien ha leído *Corrección* sabe que también esto es cierto. ¿De verdad no hay un planteamiento, un desarrollo y un desenlace en el libro del austriaco? Conclusión: nunca se crean a un autor hablando de su propia obra. Repetimos: la novela, en palabras de Jules Renard, es un ejercicio de titanes. Es comprensible, por tanto, que los escritores no podamos permitirnos el lujo de parecer terrenales. Cualquier discurso coherente, por orgánico y desestructurado que parezca, tiene detrás una técnica elaborada. Y esa técnica es consciente o solo intuitiva, pero está ahí. Un texto sin técnica y sin historia es solo una piscina de palabras—por ejemplo: *Finnegans Wake*; por ejemplo: *Saúl ante Samuel*—. Puedes nadar en ella, pero si no encuentras algo a lo que asirte pronto te agotas y te hundes. Cuanto más nadas, antes te cansas.

A Capote le encantaba escuchar las conversaciones de los autobuses.

Yo prefiero las librerías.

En realidad, las conversaciones en las librerías siempre son la misma.

Uno afirma: «este libro está muy bien»; el otro pregunta: «¿de qué va?». Pocas veces, en todos estos años, he escuchado a los compradores de libros afirmaciones del tipo: «¡oh! ¡qué subordinadas de segundo nivel tan maravillosas!, ¿te has fijado en los conectores? ¿En la calidad

antagonista?» y al otro replicar: «¿y las metáforas?, ¿te has fijado en la metáfora del pájaro encerrado en el avión?». No estoy hablando de que el autor deba rendirse a la dictadura del lector o a su pretendida simplicidad —no hay nada menos cierto— sino que un novelista debe reafirmar con cada nueva obra su compromiso, no solo con la historia, sino con la técnica para contarla con efectividad.

Otra aclaración importante.

Muchos escritores afirman no saber a dónde van cuando comienzan sus historias —incluso que se aburren si lo saben—, vale, pero lo que es un hecho es que si el autor concluye su libro sin saber lo que quiere contar, nos encontramos, en el mejor de los casos, ante un libro que no sabe lo que quiere contar. Es decir, ante un desatino. Un desatino no tiene nada que ver con la actitud hermética de ciertos autores ante su propia obra —sobre todo cuando se ven obligados a abandonar el subsuelo laboral para comunicarse tímidamente con el mundo—. Beckett, por ejemplo, era un genio; sabía perfectamente que *Esperando a Godot* hablaba del sinsentido de la vida ligado a la espera, pero nunca afirmó de modo taxativo o concluyente que fuera así. Todo lo contrario. *Esperando a Godot*, y los autores que no quieren explicar sus obras, están en las antípodas de los desatinos. Lo único que ocurre es que la interpretación es no concluyente. Los campos de minas semióticos se basan en un diálogo tácito y sostenido con el lector. Una conversación subterránea. Es precisamente este diálogo el que genera el significado. Una interpretación abierta no tiene nada que ver con una trama errática o un punto de vista mal elegido. Es solo otra de las elecciones que el autor toma para vestir su historia de esta manera y no de otras. No digo que no haya algún lector al que le interesen



los desatinos que no saben a dónde van, pero al lector tradicional, al que me adscribo, suele tener preferencia por las historias bien escritas que entiende y que le recompensan con una resolución a la altura del esfuerzo realizado, aunque lo que quieren contar no sea lo que el autor quiso decir o lo que el comprador de libros entendió.

Aunque durante el proceso creativo el escritor de novela no sepa lo que quiere contar, o cómo hacerlo, termina sabiéndolo.

La abstracción siempre deviene en concreción.

A Somerset Maugham se le atribuye la cita: «Existen tres reglas para escribir una novela. Por desgracia, nadie sabe cuáles son».

Lo cierto es que hay mil tipos de novelista diferentes.

Dos mil.

Cada uno tiene su método.

Lo que a mí me vale, al resto le parecen bobadas.

El objetivo de este manual de novela es que cada uno de sus lectores encuentre su propio método. Sus dos, tres verdades. No más. Que se sienta libre de desechar el resto. Que sea capaz de conciliar esas dos verdades con su parte artística para explorar la idea con la profundidad máxima hasta alcanzar lo inefable, es decir, hasta borrar las cicatrices de la razón.

Este tampoco es un manual sobre filología o historia de la literatura, aunque se aborden en él conceptos relacionados.

Este manual es un compendio de muchos años de enseñanza y docencia. Se apoya en el extraordinario material del temario de novela de la Escuela que coordinó Fernando Maremar y en su versión definitiva Alfonso Fernández Burgos, y que Pablo Mazo seleccionó y editó. No encontrarás

en él nada que sus autores —escritores en su mayoría— no hayan experimentado en sus propias carnes. Y, sobre todo, creo que te va a ahorrar muchas horas de fracaso y error —las que no son estrictamente necesarias—.

Está dividido en dos partes:

La primera es una inmensa caja de herramientas, una despensa llena de estantes de los cuales puedes servirte. Si la abres, verás en sus compartimentos el corazón de una historia: su conflicto, el modo en que las arterias lo riegan: la tensión dramática, los órganos que permiten que se mueva: el personaje, la ambientación, el compás de su latido: el ritmo y la temporalidad.

La segunda sección es una cocina o una guía de viaje y está más centrada en la composición de la historia, en sus partes, así como en el trabajo con diálogos y digresiones, en el papel de las emociones y en algunos trucos que te resultarán de gran utilidad.

La creación es algo inexplicable.

Maravilloso.

Escribir novelas es el mejor oficio del mundo.

Por suerte la inmensa mayoría de las personas que conoces pasa por la vida sin saberlo.

No te engañes: la novela exige un escritor.

Monstruos inexorables de movimientos lentos.

Además, tiene la mala costumbre de desbancar a quienes no lo son.

Con suerte, mañana, las dos o tres certezas que hoy has sacado de la lectura de este manual se desdibujarán consumidas por la niebla y todo volverá a comenzar.