

NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN

Estamos, principalmente, ante un texto especializado en la generación de pautas y conductas creativas para escribir ficción, lo que tradicionalmente denominamos *narrativa* en nuestra lengua. No obstante, gran parte de los ejercicios aquí propuestos son perfectamente adaptables a la redacción de textos de no ficción, en tanto lo que persiguen es distender la prosa, enriquecerla y, con ello, aumentar su interés potencial. Aunque Kiteley ofrece decenas de grandes ideas para dar pie a narraciones originales —o para relajar y ejercitar una imaginación que pudiera estar algo anquilosada—, el mayor valor del libro reside en su extraordinaria capacidad para suscitar en los autores modos distintos de contar, cambios de estilo sugestivos y estimulantes, propuestas de forma que, sin entrar en el fondo o contenido de la narración particular que cada escritor tenga en la punta de los dedos, refuercen la potencia y calado de lo escrito en la mente del lector; maneras de narrar, en suma, capaces de volver memorable lo que de otro modo podría quedar —y en tantas ocasiones queda— en meras palabras que cuentan una historia. En este sentido, describir el contenido del libro como «ejercicios de escritura *creativa*» no puede ser más certero, y honesto, por cuanto cada ejemplo supone un acicate para *crear*, valiéndose para ello de técnicas definidas pero flexibles, instrucciones breves y claras, un enfoque rabiosamente práctico y una llamada recurrente a la autocrítica más enérgica.

Brian Kiteley es escritor, pero ante todo es profesor universitario de escritura, más concretamente de *técnicas* de escritura. A la fecha de edición de este volumen, lleva más de un cuarto de siglo enseñando a escribir ficción en

el país que a todas luces es el mayor exportador de ficción del planeta. Kiteley, como todo buen maestro, va trabajando amistad con nosotros a lo largo de las páginas, y, como todo buen pedagogo literario, es consciente de que en su tierra —y cabría decir que, por extensión lógica, en todo el mundo— triunfa la narrativa que aprende y bebe de la obra de los mejores narradores y narradoras. Nuestro profesor acude, por tanto, al origen de la calidad, a su fuente, y lo que es más importante, a la raíz de la *originalidad*. Y esa es otra de las grandes virtudes de este compendio especializado de estrategias narrativas: el lector apreciará la preponderancia de ejemplos basados en autores y autoras que, al margen del logro económico de su obra, dejaron una importante impronta literaria. Es a éstos a quienes ha de estudiarse, para poder aspirar con eficacia y cierta garantía de logro a la creación de narrativas —como el propio Kiteley las denomina— óptimas.

En esta traducción al castellano de *La epifanía de las 3 a:m* se han respetado todas las características del texto original, incluidas las idiosincrasias regionales de los ejemplos facilitados por Kiteley, salvo en ocasiones aisladas en las que hemos preferido ahorrar trabajo al lector (como en *Las 100 palabras más usadas*, página 232, o en juegos léxicos didácticos con perfecto reflejo en nuestro idioma), e incorporar directamente la versión más adecuada al texto traducido.

Los editores,
marzo de 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	17
Ideas tras los ejercicios	17
Ejercicios como una forma de taller	21
Metas de los ejercicios	24
Cómo usar este libro	28
Qué hacer después	31
Combinación y mezcla	33
EJERCICIOS	35
PUNTO DE VISTA	37
El yo reticente	39
Imperativo	40
Tercero no confiable	41
El yo inestable	43
Periodismo	44
El nosotros regio	45
Consciencia familiar	46
De tercera a primera	48
Omnisciencia histórica	49
El irónico	50
El espectador alegre	51
Una ejecución	52
Dios	53
IMÁGENES	55
Nada de ideas, salvo en cosas	58
Dos imágenes separadas al nacer	60
Dos pinturas	61
Sinestesia	62
Televisión	63

Cine enlatado	64
Colores	65
Ropa	66
Sueño con despertador	67
El armario	69
PERSONAJES Y MANERAS DE VER	71
Maneras de ver	73
Nombres	74
Ex	75
No queridos	76
Amor	77
Mal	78
Ausente	80
Inteligencia	80
Amistad	81
Bondad	83
Una estela de caos	84
Tierras salvajes	85
Más allá de las palabras	85
Reconocimiento facial	87
Sentencias de muerte	88
Dos en una	90
Tu oxímoron	91
MUJERES Y HOMBRES	93
La mujer invisible	94
Control	95
La discusión	96
A bocado limpio	97
Intimidad	98
Mascotas listas	99
Cocinar	100
Oposiciones binarias	101
NIÑOS E INFANCIA	103
Lenguaje temprano	105
Lógica asociativa	106

Lo que Maisie sabía	107
Crueldad	108
Juego de niños	109
Tímidos	110
En retrospectiva	111
Wrong Hall	111
Cuento para antes de dormir	112
CONVERSACIÓN	115
Contertulio callado	117
Lenguaje corporal	117
Construcción de un personaje	118
La primera mentira	120
Juego telefónico	121
Terminar las frases del otro	122
Discurso indirecto	123
Charla reorganizada	124
Travesti	125
Interrogatorio	126
PENSAMIENTO Y EMOCIÓN	127
Conciencia ralentizada	131
Libertad universal	132
Necesidades	133
Querencias	134
Improvisación	135
Sentimiento verdadero	136
Profesor	137
Protección de testigos	138
Conversiones en lecho de muerte	139
Estilo	140
Confusión de identidad	141
Juego de manos	142
El planeta de los conejos	143
Temas innobles	144
BIOGRAFÍA Y AUTOBIOGRAFÍA	147
Público frente a privado	149

Realidad y fantasía	150
Talismanes	150
Entrevista	152
Investigación	153
El alma de la fiesta	154
Biografía	155
Salón de espejos	156
Fuera	157
Padre e hijo	158
Madre e hija	159
TIEMPO	161
Una vida	164
Síntesis	165
Un momento	167
Déjá vu	168
El hueco	169
Rashomon	170
Paisaje y tiempo	171
Fantasmas	172
Un matrimonio feliz	173
HISTORIA	175
El día después	177
¿Y si?	178
Revisionismo	179
Rastreo	180
El limpiabotas	180
Censura	182
DESCRIPCIÓN	183
Desnudos	185
Dulce y amargo	186
Hogar	188
La ciudad	190
En el vientre de la bestia	191
Aromaterapia	192
Mapas	193

Espacio público vs. espacio privado	194
Caminar	195
Verosimilitud	197
Jeremiada	198
FRASES ENFRENTADAS	201
Capítulos	203
Historia clandestina	204
Sin la e	204
La música de la prosa	205
Listas	206
Muñeca rusa inversa	208
Hacia atrás	209
Pantoum	210
Villanella	211
Abstracciones concretas	212
Monotonía	212
Repetición	213
Economía	214
Guía telefónica	215
FRASES AJENAS	217
Estructura lógica	218
Poesía	219
Collage	221
Comienzos	222
Finales	223
Mitades	225
Relato por relevos	226
El puente	227
Entre líneas	228
Francés	229
DeLillo	231
Los diez términos del año	232
Las 100 palabras más usadas	232
Carne viva	233
Historias incrustadas	234

JUEGOS	237
Reglas del juego	238
Vértigo	239
Jugadas diferentes	240
Imitación	240
Dados	241
Fantasía	242
Guerra	243
DEPORTES	245
El equipo	246
A vida o muerte	247
Individuo	248
La seducción de las analogías	249
TRABAJO	251
El lenguaje del trabajo	252
Trabajo en equipo	253
Sepultureros	254
Holgazanear	255
El coreógrafo de peleas	256
HUMOR	259
Comedia	260
El gozo y el péndulo	261
El chiste	262
Incongruencia	263
Payasadas serias	263
Humor involuntario	264
Amago	265
VIAJAR	267
Llegadas	269
Salidas	270
Digresiones	271
Cuadernos	272
Bárbaros	273
Vida como texto	274
Viaje imaginario	276

Ciudades imaginarias	277
Bromas locales	278
Eterno retorno	279
Paisajes	280
El doble	281
Buenas noches, vecinos	282
ESTRUCTURA INTERNA	285
Laberinto	286
Iceberg	286
Dos líneas paralelas	287
Círculo	288
El símbolo del infinito	289
NARRACIONES EN CURSO	291
Superar al crítico	291
Detalles sensoriales	292
Ensayo	293
Sorpresa	294
Postales a Francia	295
Grabado en cinta	297
E-mail	298
Abrazar el misterio	299
El personaje se desarrolla con la revisión	300
Vencer los prejuicios	301
Preguntas y respuestas	303
Rellenar los huecos	303
PODA	305
APÉNDICE A	307
Consejos para escribir libros	307
APÉNDICE B	313
Amistades literarias	313
Criticar tu trabajo y el de otros	315
AGRADECIMIENTOS	319

LA EPIFANÍA DE LAS 3 A:M

INTRODUCCIÓN

*De las disputas con los demás obtenemos retórica,
pero de las disputas con uno mismo obtenemos poesía.*

William Butler Yeats

IDEAS TRAS LOS EJERCICIOS

Trabajar al revés. Este libro es un conjunto de instrucciones narrativas en forma de ejercicios cuya meta principal es enseñar al escritor a dejar que su narrativa se encuentre a sí misma. El libro trabaja sobre la sencilla idea de enseñar al escritor a enseñarse a escribir; o de enseñar al escritor a *leerse* y a leer por sí mismo. Centrar en ejercicios un libro de escritura de ficción es una idea moderadamente subversiva. La mayoría de los textos que intentan ayudar a escribir se valen de una u otra clase de ejercicio: *lo primero por la mañana, antes del café, antes de llevar a cabo cualquier función corporal, escribe media hora sin levantar el bolígrafo del papel.* Esa clase de consejos son de lo más común, pero igual de comunes son los ejercicios al final de un capítulo sobre, por ejemplo, la Voz o los Personajes que ilustran a qué se refiere el autor cuando dice Voz o Personajes. Este libro funciona al revés: instruye mediante la realización de los ejercicios.

La luz al final del túnel. Aprender a escribir es lo mismo que escribir. Muchos novelistas te contarán que cuando comienzan una tercera o cuarta novela se sienten como si estuvieran haciéndolo por primera vez. Richard Sennett

dice: «Cada vez que me siento a escribir tengo la sensación de empezar desde cero. Da igual cuántos libros haya publicado, mi confianza no aumenta». No sabemos qué hacemos hasta que nos ponemos de nuevo a ello, a cometer los mismos errores, en busca de la luz de siempre en el larguísimo túnel a oscuras. A menudo no sabemos qué estamos pensando hasta que verbalizamos esos pensamientos ante otra persona. Estos ejercicios intentan responder a la censura que los escritores ejercen sobre sí, a nuestra reacción ante pautas familiares de comportamiento y a las rutinas en que caemos. El golfista Jack Nicklaus dice que, cuanto más entrena, más suerte tiene. Las demás disciplinas artísticas —así como el deporte, obviamente— se toman muy en serio la idea de la práctica y el ejercicio. Demasiados escritores están obsesionados con el autor nato y despreocupado capaz de expeler una historia genial sin mayor problema. Escribir cuesta esfuerzo, pero este libro puede hacer que ese esfuerzo sea un poco más divertido, un poco menos doloroso.

Análisis y acción. El poeta francés Paul Valéry dijo: «Asumamos que el pensamiento en general es una especie de música. Mi idea sería construir sus escalas y su sistema de armonías». Malcolm Cowley, en un ensayo sobre el poeta incluido en *Atlantic Brief Lives: A Biographical Companion to the Arts*, afirma que Valéry perseguía encontrar una «cooperación fructífera entre el análisis y la acción». Este libro trata de ayudar a encontrar lo mismo: ese lugar entre el análisis y la acción, donde la escritura es al mismo tiempo consciente de sí e inocente de sus intenciones.

Mente y ficción. La consciencia es en y por sí misma una especie de ficción, una versión acicalada de la realidad. Entender cómo funciona la mente es vital para crear narraciones interesantes e innovadoras. William James de-

cía que la consciencia parece continua, «sin fisuras, grietas ni divisiones». Nos movemos limpiamente de un pensamiento o sensación al siguiente, sin interrupciones ni pausas. Pero James también afirmaba que la consciencia se veía «continua debido a una ilusión». Decía que la consciencia es una función, no una entidad. Sus cuatro cualidades esenciales son sensación, emoción, voluntad y pensamiento. Nuestras mentes están constantemente fabulando, construyendo resúmenes elegantes y simplificados de la realidad, y los escritores deberían tener en cuenta que la narrativa, como la consciencia, es artificial. Hacemos gran cantidad de cosas que nuestras mentes pasan por alto: conducir, pisar el freno, hurgarnos la nariz mientras ajustamos el espejo retrovisor. Pero nuestras mentes suprimen el material superfluo de la actividad diaria. La narrativa se compone de todo tipo de retazos diferentes de lenguaje e imagen, tomados intencionadamente del tiempo real pero inconscientemente desprovistos de la mayoría de ese tiempo real. Nos guste o no, lo que escribimos incluye muchas palabras y símbolos ajenos. A fin de cuentas, compartimos el mismo lenguaje, aunque tengamos versiones propias y únicas de dicho lenguaje. Muchos de estos ejercicios dan estas ideas por descontado y animan a explorar la propia consciencia así como el inconsciente colectivo y los numerosos recursos escritos y hablados que pueden inspirar y ayudar a crear nuestras narraciones.

Cada frase educa a la siguiente. Hace años oí a William H. Gass explicar a un grupo de alumnos cómo escribía él ficción. Dijo: «Cada frase educa a la siguiente frase, y cada párrafo educa al siguiente párrafo». Imagino que Gass se refería a que reescribía cada frase hasta que le llegaba la siguiente. O que releendo un párrafo las suficientes veces acababa por ver adónde llevaba la historia a

continuación. (Roland Barthes decía que una primera lectura nos muestra lo que ya sabemos; releer nos enseña lo que desconocemos.) Esta idea de Gass me animó a dejar que mi narrativa se encontrara a sí misma, a escuchar qué decía la prosa en vez de intentar imponerle una dirección. Como escritor, paso la mayoría del tiempo leyendo y sólo una parte escribiendo. En cierto sentido hago investigación, una especie de lectura minuciosa, caníbal (lo que quiere decir que cojo trozos de otras prosas y los utilizo para inspirar e infectar la mía, a veces manteniendo las palabras del otro escritor, otras borrándolas en versiones avanzadas). Me valgo de la investigación para inspirar, directa e indirectamente, la narrativa que voy creando: leyendo y reaccionando a pasajes inusuales, empleando la prosa ajena como una especie de andamio para construir mi propia ficción.

Expresiones matemáticas. En un documental del Discovery Channel un científico hablaba de sus esfuerzos para crear un helicóptero (a escala) totalmente robotizado. Decía: «Estudiamos al piloto de un helicóptero real para entender y clasificar las decisiones que toma para mantener el aparato en el aire. Generamos una expresión matemática para estas respuestas que permite al procesador central del robot imitar las mismas decisiones. Esta es la esencia de la robótica del vuelo». Estos ejercicios son expresiones matemáticas generadas —tanto retrospectiva como prospectivamente— a partir de narrativas óptimas. Deberían enseñarte a imitar las decisiones básicas de la mejor literatura y a imbuirlas en tus propias decisiones e instinto.

EJERCICIOS COMO UNA FORMA DE TALLER

¿De dónde sale una historia? En el taller estándar norteamericano, el profesor pide a los alumnos que lleven relatos y poemas a clase, que a veces son fotocopiados y repartidos por adelantado. La clase y su último árbitro (el profesor) juzgan los méritos de dichos relatos o poemas. Pocos preguntan de dónde sale una historia. El taller estándar norteamericano asume que la creatividad, el instinto, los comienzos o las fuentes no pueden enseñarse. El taller se ocupa de lo que puede una vez que el proceso ya ha empezado. La mayoría de los profesores dicen: «Traed un relato, lo despedazaremos y volveremos a armarlo». Yo digo: «Veamos qué podemos hacer para *encontrar* una historia». El taller medio influye de un modo sumamente conservador en las vidas de los escritores de ficción, animando la simplificación y la automatización de las historias. Madison Smartt Bell dice que «los talleres narrativos son casi por naturaleza incapaces de encontrar el éxito».

Historias individualizadas. En mis cursos utilizo los ejercicios para trastocar los relatos de los alumnos, encontrar nuevas posibilidades y promover la extrañeza, la irregularidad y la ruptura de la linealidad así como para animar la revisión y la limpieza, y no me preocupo demasiado por el éxito o el fracaso (pienso que Bell acierta en su queja, pero también que los escritores han de completar el trabajo a solas, al salir del aula, decidiendo por sí mismos si lo han logrado o han fracasado). No creo que los talleres sean necesariamente malos, y no acepto la idea de que han envenenado la narrativa norteamericana, pero sí creo que podemos emplear métodos que den a los alumnos mayor libertad y les capaciten para crear narraciones más personales o individuales en lugar de lo que a veces

parecen relatos hechos con molde. La crítica más condenatoria que he oído sobre los talleres es que sólo se preocupan por crear escritores competentes.

Cortes transversales de la mente creativa en funcionamiento.

El poeta Cole Swensen dice que los talleres son buenos «sólo si el término taller es tomado en el sentido del carpintero y el artista: habitación iluminada y espaciosa llena de herramientas y materiales básicos donde la mayoría del trabajo es *práctico*». En este libro se sugieren ejercicios de estiramiento, calentamiento y experimentos de forma y estilo que permiten probar las diversas posibilidades del *oficio* narrativo. Algunos ejercicios pueden ser piezas para una narración mayor. También cabe usarlos como instrucciones para partes de narraciones más largas en las que se esté trabajando. En mis cursos universitarios, mando diez ejercicios (en dos grupos de cinco) para las primeras cuatro semanas del semestre. Pido a los alumnos que dispongan estos diez primeros ejercicios en torno a un grupo de personajes, un lugar y un periodo de tiempo relativamente corto (en otras palabras, los componentes de un relato típico). Cuando la clase ha visto este primer grupo de ejercicios, ayudamos a cada autor a extraer una historia de ellos (a veces fusionando dos ejercicios no relacionados; otras, sacando partes y extractos de varios). La última parte del curso consiste normalmente en ejercicios que los alumnos hacen en respuesta al relato largo, revisando pequeñas secciones y dando enfoques completamente distintos a determinadas escenas o segmentos. Espero que, con estos ejercicios, obtengas vistas de cortes transversales de tu mente creativa en funcionamiento (exponiéndote el proceso mientras lo desarrollas). ¿Qué utilidad tiene esto? Cuanto mejor entiendas por qué estás escribiendo algo, más fácil te será ver los caminos que vas probando para crearlo.

No escribir una historia. En mis cursos de narrativa pido a mis alumnos que ante todo hagan estos ejercicios *sin intentar escribir una historia*. Les recomiendo encarecidamente que los practiquen tanto como les sea posible, pero evitando reunir los elementos en algo que semeje una historia, lo cual les obliga a ser conscientes del proceso a la par que evitan dejarse absorber por el mismo. Al hacer los ejercicios de este libro se crean una serie de posibilidades. Lo mejor es dejar que las circunstancias y restricciones de los ejercicios controlen la creación, en vez de cualesquiera otras ideas narrativas. El significado original del término latino *ejercicio* era sacar de un recinto (acepción que trae consigo el efluvio a ganado; los verbos latinos como *ejercitar* y *educar* que aún usamos son a menudo meros términos agrícolas convertidos en ideas filosóficas). Saca tus ideas del recinto, a campo abierto. Busca historias entre la rica e infinita combinación de tu experiencia e imaginación.

De cualquier manera. Mis alumnos seleccionan y eligen entre un amplio rango de recursos, quizá sabiendo instintivamente que la mayoría de las historias se componen de una diversidad de estrategias narrativas. En general aliento a mis alumnos a escoger los ejercicios que quieran (incluso a hacer los mismos ejercicios más de una vez). Colegas míos que han utilizado este libro para sus clases establecen un conjunto de ejercicios para su examen en cada sesión, para que así la clase pueda analizar el problema con una selección concreta, encargando la totalidad o parte de los ejercicios de, por ejemplo, «Mujeres y hombres». Esto parece inducir al grupo a pensar juntos en los problemas de la narración y considerar la gran diferencia de enfoque del mismo ejercicio entre varios escritores (una enseñanza que resulta muy útil; no una sola manera

de abordar la misma escena o situación). Si no dispones de clase con que hacer estos ejercicios, busca uno o dos amigos dispuestos a colaborar contigo y crea un taller a medida propio.

METAS DE LOS EJERCICIOS

Identificabilidad. Mis alumnos me preguntan qué pienso del talento en un narrador. Aparte de las habilidades obvias con los personajes, la trama, el lenguaje y la sorpresa, para mí un escritor con talento es alguien cuya prosa reconozco. La escritura reconocible destaca por sus familiaridades sintácticas, el uso de verbos o nombres de una manera determinada, una estructura de frases característica (sin caer en la monotonía). Las siguientes frases son inconfundibles: «El nombre de la mujer con la que pronto contraería matrimonio era Lulú. Así pues, ella al menos me dio seguridad y no imagino qué interés podía haber tenido en mentirme a este respecto. Claro que nunca se sabe. Me dijo hasta su apellido, pero lo he olvidado». Samuel Beckett escribe (en «Primer amor») como si cada momento tuviera lugar ante el lector y como si todo lo que dice fuera discutible en una especie de triste desenlace.

De rondón. Las mejores ideas llegan a menudo sin ser forzadas ni invitadas, y bajo la apariencia de pensamientos ridículos o desvaríos. Los ejercicios de este libro están diseñados para hacer de tu estudio un lugar más acogedor para estos visitantes inesperados. Deberían forzar a los escritores a salir de sí durante un rato y entrar en otra mente. También intentan aligerar la carga de un típico día de escritura; atraer al escritor hacia la diversión y la casualidad útil, convirtiendo el prospecto habitualmente

intimidante de escribir en una especie de juego. No te preocupes demasiado por la funcionalidad de los ejercicios. Cuanto más abandonados los dejes, pequeños pensamientos aislados en un gran mar de otras ideas, mayor probabilidad habrá de que descubras que conectan con partes de tu obra u otros ejercicios en cuyo emparejamiento tal vez no habías caído.

Restringir y liberar. Muchos de los ejercicios de este libro son como instrucciones para un soneto. Nadie dice que un soneto haya de dirigirse a un amante ausente —una astronauta que da vueltas al globo mientras una prenda suya cuelga del poste de tu cama—. El soneto es una forma en la que tender contenido, no la tela, el hilo ni el broche con los que trabajar. Los sonetos y demás recursos restrictivos permiten una infinita variedad de acercamientos, pero también provocan nuevas ideas precisamente porque son restrictivos y liberadores al mismo tiempo. La idea de este libro es animar a escritores principiantes y experimentados a repensar sus métodos mediante el juego con la forma, el estilo, los párrafos, las frases y las palabras, y que, al hacerlo, aprecien el valor de sus propias experiencias. Mi mayor placer al escribir es reestructurar los procesos básicos de crear y construir un libro. Me encanta trastear con el método tanto como con las frases sueltas. Con cada nuevo libro aprendo una nueva manera de encontrar material, un estilo diferente de componer con nuevos materiales (véase, por ejemplo, *Postales a Francia* [ejercicio 194] o *El puente* [ejercicio 141]).

Escritura que aprende. El arte de escribir ficción debería ser un proceso de averiguar qué sabemos sobre lo que estamos escribiendo (o de descubrir qué buscamos en una historia) en vez de intentar transmitir a otro lo que ya sabemos. En otras palabras, la mejor narrativa revela

un escritor que está aprendiendo algo en lugar de intentar enseñar algo. Cada sección de ejercicios debería abrir un panel de control de su respectivo concepto literario, identificando los engranajes que controlan un determinado movimiento previamente no analizado. Aparte de la noción básica de restricción que sustenta el libro, cada ejercicio debería llevarte a descubrir algo nuevo y facilitarte la visión de lo que has dado por descontado.

Evitar la autocensura. Los ejercicios de este libro pueden ayudarte a encontrar lo que has estado evitando. Mi profesor Donald Barthelme dijo una vez que todo escritor tiene alguna cuestión importante en situación de censura. Al terminar la clase, la mayoría nos mofamos de este comentario. Barthelme explicó que su tema censurado era su padre, un intimidante arquitecto de edificios y casas modernas (incluida aquella en la que él creció). Cuando Barthelme y yo estuvimos a solas tras acabar la clase, me contó un sueño que había tenido. Él y su padre estaban en una habitación enorme que contenía grandes montones de los libros de Donald. Por entonces Barthelme estaba en la cincuentena y en el apogeo de su fama. Dijo que en el sueño su padre cogió un ejemplar de un libro y se acercó a su hijo. Acto seguido le pegó en la frente con el libro y dijo: «¿Por qué no te buscas un trabajo de verdad, Don?». Yo me quedé pasmado y más que un poco deprimido, pero esta historia tuvo el efecto de confirmarme la importancia de estos obstáculos personales; y la importancia de plantarles cara con cada herramienta que tengamos a mano.

Ejercicios extracorpóreos. Albert Einstein dijo que no se puede resolver un problema con la misma mente que lo creó. Esta es la idea que hay tras los ejercicios narrativos de este libro. Al escribir, normalmente se llega a un pun-

to en el que nada parece tener sentido. Ese punto puede estar muy al principio del proceso, al final, en el medio, en cualquier parte. Yo uso estos ejercicios para convertirme en otro —un editor, un extraño, un rematador de historias, un descubridor de hilos perdidos— cuyo rol no desempeñe por lo general. Esto es lo que espero que hagan los ejercicios de este libro: proporcionarte una experiencia extracorpórea (o extramental) que te permita ver el camino a nuevas ideas, nuevos giros en un personaje o una situación, o a antiguas maneras de hacer las cosas que has olvidado. Los ejercicios en la enseñanza de otras artes son tan antiguos como las propias artes. En *El sentido de la vista*, John Berger describe un ejercicio en una clase de pintura:

Cuentan que [Oscar] Kokoschka estaba dando una clase de dibujo con modelo. Los alumnos estaban poco inspirados. De modo que el profesor habló con el modelo y le dijo que fingiera desplomarse. Cuando éste hubo caído, Kokoschka se apresuró hasta él y, tras acercar el oído a su pecho, anunció a sus estupefactos alumnos que el hombre había muerto. Poco después el modelo se incorporó y retomó la pose. «Ahora dibujadle», dijo Kokoschka, «siendo conscientes de que está vivo y no muerto».

Este ejercicio impacta a los alumnos. Les pide que presten atención a varias cosas a la vez, pero por encima de todo les recuerda que sus temas están —o deberían estar— vivos.

Relectura conjuradora. Cuando escribo, releo, una y otra vez, lo ya escrito. Considero esta relectura constante como una especie de conjuro. La relectura es un intento de encontrar la magia, de otorgar vida a la historia. Esta relectura refuerza mi familiaridad con mis problemas narrativos. Advierto que sólo soy capaz de pensar mediante

la relectura. El mío es un proceso muy parecido a lo que hace mi mujer con sus pinturas, una estratificación interminable a base de refuerzos de luz, color y esencia. Yo busco a mis personajes de esta manera. No me los puedo imaginar apareciéndose en mi cabeza enteros e interesantes y enfadados conmigo. Releyéndolos, llego a conocerlos como se conoce a las personas, poco a poco, con el tiempo, experimentando una acumulación de detalles que, juntos, acaban adquiriendo significado. Disfruto de la escritura densa. Siempre me ha gustado hacer que ocurra tanto como sea posible en un espacio breve, en parte por motivos estéticos, en parte porque es así como leo la vida, un complejo tejido de hacer y ser. Estos ejercicios deberían empujarte a poner en práctica una relectura con propósito. A considerar el relato mientras se desarrolla y aplicarle un conjunto de limitaciones o conceptos como manera de continuar. Este libro trata sobre la relectura imaginativa de tu trabajo tanto como sobre escribir y fabular desde cero.

CÓMO USAR ESTE LIBRO

Cama, bañera y autobús. Estos ejercicios pueden adaptarse a toda clase de métodos. El que yo recomiendo con este libro es el acercamiento a pequeña escala. Haz cinco o diez ejercicios en un corto período de tiempo —una semana o diez días—. Céntrate en el mismo conjunto de personajes y un lugar que signifique algo para ti. No trates de conectar los puntos entre ejercicios. Puedes acabar con los elementos de una o varias historias interesantes, o con el comienzo de una novela. Deja que tu inconsciente haga gran parte del trabajo como escritor. Pero también confía en la planificación consciente, reflexiona y charla de tu trabajo inconcluso con tus amigos tanto como éstos

sean capaces de soportar. Los escritores no saben necesariamente qué están haciendo de un modo consciente. Pueden descubrir bastante mediante el uso de estos *abre-mentes* confusas. Einstein decía que la mayoría de sus ideas le venían en la cama, en la bañera y en el autobús; lugares donde era inoportuno o imposible apuntar nada.

Extensión y combinaciones. Para casi todos los ejercicios he sugerido extensiones breves, normalmente entre 400 y 1000 palabras. De esa manera el escritor aprende a considerar el lenguaje de cerca, a la vez que cultiva el arte de ir al grano. Escribe un borrador de un ejercicio con más palabras de las señaladas, luego edítalo hasta la extensión prescrita; y no hay nada de malo en editar tu trabajo de un modo arbitrario. Siempre que puedas recortar un texto un 20 por ciento, *deberías* recortarlo ese 20 por ciento. Una alternativa al rigor del ejercicio *Una vida* (ejercicio 94) —escribir una vida en 300 palabras— sería escribir la historia de una vida en 1000 palabras. ¿En qué diferirían ambas versiones? En la más larga, seguramente te veas tentado por narraciones de una u otra clase, o cabe que elijas un puñado de acontecimientos narrables que soporten esa vida. Este es sólo un ejemplo de cómo puedes torcer los ejercicios cambiando sus extensiones. Obviamente, «ignora cualquiera de estas reglas antes de decir una barbaridad», como escribió George Orwell en «La política y el idioma inglés».

Multitarea. Los lectores de este libro también deberían considerar la combinación de dos o tres ejercicios. Unos cuantos ejercicios —escribir una primera frase, una última frase, una rama de la que pender sobre un torrente de aguas revueltas— no exigen demasiada tarea. A veces es bueno tener un solo objetivo en mente cuando nos proponemos una nueva realidad, pero otras veces es mejor

tener varios objetivos no relacionados (cuando se tienen metas solapadas —o antagónicas— en un día de escritura, cabe encontrar mayor inspiración). Este tema se trata más en extenso en la sección «Combinación y mezcla».

Otros recursos. El manual superventas para talleres de narrativa es *Writing Fiction*, de Janet Burroway, ya en su quinta edición. Cuando comencé a dar clases de narrativa, adapté algunos de los ejercicios más estrafalarios de Burroway para uso propio. Con los años y las nuevas ediciones, Burroway se ha deshecho de muchos de los que, en mi opinión, eran sus mejores ejercicios en favor de otros más convencionales y orientados al contenido (un proceso que imagino inevitable en tanto el público de Burroway y la sensación de responsabilidad crecían). Tanto *El arte de la ficción* [*The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*] de John Gardner como el libro de Burroway son tentativas nobles y muy logradas como explicaciones comprensibles de cómo escribir narrativa (específicamente relatos cortos). Los ejercicios incluidos en ellos son secundarios al objetivo principal de ambos libros: educar (y en el caso de Gardner, promover un enfoque político). Como en el libro de Burroway, los ejercicios aquí incluidos se descomponen en elementos constituyentes: diálogo, personaje, mostrar y contar, etc. Pero yo no me esfuerzo en explicar qué son estas cosas; asumo un cierto conocimiento por parte del lector. La mejor manera de aprender a escribir es leer tanto como caiga en tus manos, pedir recomendaciones a amigos informados e interrogar a librereros, profesores y bibliotecarios. Además, recomiendo encarecidamente la lectura del *Oulipo Compendium*, de Harry Mathews y Alastair Brotchie, y de *Rebell Yell: A Short Guide to Writing Fiction* de Lance Olsen si se buscan buenos consejos sobre escritura contraria a la tradición.