

historia se desarrolle de manera diferente a como consideres que debería hacerlo.

HISTORIA CLANDESTINA. Relee algo que hayas escrito hace tiempo, un relato o tantos como desees. Busca las siete palabras más comunes en dicho texto (excluyendo las palabras menudas y carentes de interés). Úsalas como títulos *ocultos* para siete párrafos en prosa. Por *oculto*, me refiero a que deberías operar como en *Capítulos* (ejercicio 120), pero aquí, tras varios borradores, eliminarás los títulos. La elección de estas siete palabras será obviamente un acto subjetivo a menos que tengas un programa que te ayude (aunque podrías coger palabras que parezcan repetirse y hacer búsquedas en el procesador de textos). 600 palabras.

Este ejercicio puede ayudarte a poner al descubierto tendencias y temas inesperados de tu narrativa. ¿Qué clase de melodía podrías encontrar? Las películas de Steven Spielberg tienen a menudo una familia divorciada, o a punto de divorciarse, en su centro. Críos que lidian con las complejidades de esta revolución silenciosa son también un patrón común, bajo distintas máscaras. El director ha dicho que el divorcio de sus padres jugó un papel crucial en su desarrollo como artista, y por eso le gusta visitar el trauma una y otra vez en sus historias. Cabe que tus patrones ocultos no sean tan fáciles de identificar, pero te divertirás explorándolos.

SIN LA E. Escribe un relato que trate sobre los temores de un crío respecto a un hermano menor. No uses la le-

tra *e* en ningún caso (ni una *vez*). Como alternativa, puedes probar a elegir otra letra común, como *a*, *i*, *o*, *n*, *t* o *s*, por razones estrechamente vinculadas al relato que estés escribiendo. Igual te conviene elaborar listas previas de palabras comunes que no integren la *e*; por ejemplo, variantes de verbos que la usen como norma en determinadas conjugaciones. 600 palabras.

Una antigua alumna mía, Oz Spies, imaginó a una niña con asma que cree que durante los ataques se queda sin la letra *e*. Este ejercicio es sumamente difícil, pero está concebido para estimular ideas tanto como para producir resultados. Es la regla que hay tras la novela de George Perec *El secuestro* (titulada *La Disparition* en francés y *A Void* en inglés, cuya traducción respeta la norma autoimpuesta por el autor), quizá porque su madre, Elizabeth, desapareció de su vida siendo él aún pequeño. Si te parece demasiado difícil, piensa que Perec también escribió una novela consistente en un único palíndromo —o sea, una frase como *La ruta nos aportó otro paso natural*, que puede ser leída hacia atrás o hacia delante— de noventa páginas.

LA MÚSICA DE LA PROSA. Elige una pieza musical, *sin letra*, que te guste y reproducéla hasta que encuentres el ritmo narrativo de una historia adecuada a la música. O de la banda sonora de una película escucha una sección de música de relleno —como las melodías maravillosamente teatrales de las películas de James Bond— hasta que encuentres un relato o fragmento que vaya de algún modo con esa música. No hagas mención de música alguna en el ejercicio. La idea de esta propuesta es que el escritor —no necesariamente el lector— se vea influenciado por la música. 500 palabras.

Este es uno de los ejercicios más populares de mis talleres narrativos. ¿El motivo? A primera vista, estamos ante la sugerencia que menos interfiere, escribir con nada salvo música de fondo como acicate. Pero la música instrumental es la más misteriosa de las artes, menos íntima que el pensamiento o el lenguaje y sin embargo más cercana a nuestros corazones. La buena música nos emociona sin que necesariamente entendamos por qué. Joanna Howard, la cual ha dado clases en las universidades de Brown y Siracusa, me cuenta que en sus clases sugiere un ejercicio parecido. Pone música rap y dice a sus alumnos que escriban un drama gótico decimonónico a la vieja usanza. Tú puedes intentar lo mismo, ir conscientemente contra la música que estás oyendo. Pero en este caso la idea es dejar que la música afecte —e infecte— tu prosa de una manera u otra.

LISTAS. Escribe un relato que sea una lista. Un relato basado en las cualidades de una lista como su forma o metáfora operativa puede estar muy bien. Un ejemplo sería una lista de la compra que incluya las quejas de una persona sobre los hábitos de su pareja. También podrías escribir sobre las colecciones que veas en tus estanterías o en las de tus amigos: libros, películas, discos, trofeos, figuritas de cristal. Se acepta algún comentario sobre la naturaleza de la lista, pero no te excedas explicando el contenido. No te separes de la noción de que esto es una mera lista, no una enumeración que degenera en un relato tradicional. 600 palabras.

Una lección que este ejercicio debería impartir es que la narrativa avanza de muchas maneras inventivas, inespe-

radas e inusuales, aun sin los paramentos tradicionales del relato. Un buen ejemplo de esta clase de relato sería «Las cosas que llevaban los hombres que lucharon», de Tim O'Brien, incluido en el libro del mismo título. El relato detalla los contenidos de las mochilas que un pelotón de soldados llevan a la batalla o en sus largas marchas. Los contenidos dictan la dirección del relato, en vez de seguir un enfoque más tradicional, que habría sido dejar que el relato organizara la inclusión de los contenidos. No es necesario que la lista pertenezca a un mundo ficticio. La hermosa obra de William Gass, *Sobre lo azul*, no es mucho más que una colección verbal de cosas azules en el mundo y cosas denominadas azules o *blue*. El genial relato de Gass, «En el corazón del corazón del país», opera de modo similar, como una lista de cosas detestables de un pueblecito de Indiana.

La última noche del Titanic, un libro sobre el malhadado barco escrito por Walter Lord, acaba con una simple lista de veinte páginas de la gente que iba a bordo cuando el transatlántico se hundió. Los nombres en fuente normal murieron; los nombres en cursiva sobrevivieron. Un potente y emotivo grupo de historias evocado por una modesta tipografía. La lista también divide a supervivientes y muertos según clases, y en tercera clase según nacionalidades, otra crueldad en consonancia con la manera en que, en el momento, se informó del suceso.

Cuando Maya Lin propuso construir el Monumento a los Veteranos de la Guerra de Vietnam en Washington, su gran descubrimiento fue el poder de una simple lista con los cincuenta mil nombres de los soldados que perecieron en el conflicto. Los críticos del monumento, antes de su construcción, querían una estructura narrativa más tradicional. Por suerte, fue aprobada la versión de Lin, carente de narrativa pero densamente anecdótica. Ponte ante la pared entre otras personas, fíjate en quienes frotan

con suavidad un papel contra los nombres de familiares o amigos perdidos, o en quienes tan sólo lloran en silencio, y verás a qué me refiero.

MUÑECA RUSA INVERSA. Escribe un fragmento que arranque con un detalle o imagen específica y se mueva poco a poco hacia un conjunto de generalizaciones. Dicho de otro modo, ve de lo específico a lo general en esta salva inicial de un posible relato. Esto es lo que yo llamo el estilo muñeca rusa inversa. Las muñecas rusas son muñecos de madera que contienen una versión más pequeña de sí mismas, y dentro de ésta otra aún más pequeña, etc. Abre tu relato con la muñeca más pequeña, o el detalle más específico y útil del mundo que estés creando. Luego muévete hacia la muñeca de siguiente tamaño. Imita la cualidad de estas muñecas en tus frases, haciendo que cada una contenga la frase precedente. 500 palabras.

Algunos relatos emplean la estrategia contraria, van de lo general a lo específico, como en el inicio de la película *Terciopelo azul*. David Lynch muestra a un sujeto que está cortando el césped y cae fulminado por un infarto. Entonces se acerca al hombre, al césped, se adentra en la vida microscópica del propio césped, vemos gusanos retorciéndose en la fecunda tierra. U observa lo que hace Robert Musil al comienzo de *El hombre sin atributos*:

Sobre el Atlántico avanzaba un mínimo barométrico en dirección este, frente a un máximo estacionado sobre Rusia; de momento no mostraba tendencia a esquivarlo desplazándose hacia el norte. Las isotermas y las isóteras cumplían su función. La temperatura del aire estaba en relación

con la temperatura media anual, tanto con la del mes más caluroso como con la del más frío y con la oscilación mensual aperiódica. La salida y la puesta del sol y de la luna, las fases lunares, de Venus, de los anillos de Saturno y muchos otros fenómenos importantes se sucedían conforme a los pronósticos de los anuarios astronómicos. El vapor de agua alcanzaba su mayor tensión y la humedad atmosférica era escasa. En pocas palabras, que describen fielmente la realidad, aunque estén algo pasadas de moda: era un hermoso día de agosto del año 1913.

HACIA ATRÁS. Escribe una historia que vaya hacia atrás, comenzando con un suceso culminante y retrocediendo cronológicamente. Podrías intentarlo con uno de tus propios relatos —o de otro— y simplemente invertir la ubicación de las frases. ¿Y después qué? A menos que tengas mucha suerte, tendrás que esforzarte de lo lindo para que ese texto invertido tenga sentido. Asegúrate de que esto no se convierte en un recurso que debilite la trama. El material debería sacar provecho de esta estructura. 500 palabras.

Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Márquez funciona más o menos de esta manera. Los misterios de asesinatos son contados al revés, en cierto sentido, desde el crimen o muerte hasta la solución del enigma. La mayoría de relatos orales los contamos desde la mitad hacia delante hasta que nuestra audiencia nos dice que le faltan detalles importantes, momento en que retrocedemos. Recordamos nuestras vidas hacia atrás, desde las experiencias más recientes hasta las menos actuales, pero nuestra mente trabaja constantemente para invertir este orden natural de las cosas. Un capítulo de la serie televisiva *Treintaytantos* va hacia atrás, en cierto sentido, aun-

ABSTRACCIONES CONCRETAS. Escribe un minirelato que use frases alternas, como en *Realidad y fantasía* (ejercicio 84), pero en este caso alterna entre frases que sólo contengan sustantivos y verbos concretos (suelo, codo, subir, doblar, etc.) y frases con sólo sustantivos y verbos abstractos (transmigración, poesía, depresión, enseñar, asustar, perder, etc.). 700 palabras.

Gertrude Stein y su «alumno» Ernest Hemingway creían en el poder emocional de los párrafos y la simplicidad de las frases. Seguramente este ejercicio tendrá resultados imperfectos, pero analiza el movimiento de lo concreto a lo abstracto y vuelta a lo concreto. ¿Qué les ocurre a las frases abstractas? ¿Van renqueando sin rumbo fijo? ¿Quién habla principalmente con abstracciones? ¿Por qué? Las personas que desean confundir —o no decir a las claras lo que están diciendo— hablan con abstracciones.

Durante la Guerra de Vietnam, el Departamento de Defensa (expresión que en sí misma es una abstracción y moderación de su antiguo nombre, Departamento de Guerra) decía «pacificación de aldeas» y «bajas», en lugar de bombardeo de áreas y muertes; e incluso «bombardeo de áreas» es otro eufemismo. Estos eufemismos estaban diseñados para atenuar la indignación sobre la guerra, aunque tenían el efecto contrario. Sin embargo, los publicitarios y la gente de marketing siguen esforzándose por librar al mundo de malas connotaciones: *de ocasión* por *usado*, *arrendamiento financiero* por *alquiler*, etc.

MONOTONÍA. Escribe un relato con la siguiente estructura: frase corta (menos de 8 palabras); frase larga

(más de 16 palabras); muy corta (menos de 5); larga (más de 12). Luego repite este patrón cinco veces. El relato debería tratar sobre la incapacidad de un personaje para ser invisible cuando todo lo que quiere es observar una escena fascinante que está teniendo lugar ante él. Empareja la anterior estructura monótona con este tema para que puedas apreciar la estrecha relación entre estilo y sustancia. La imposibilidad del personaje de no ser advertido debería interactuar con la simple repetición de las longitudes de las frases. Una persona como esta —y todos— piensa con pautas. Busca un conjunto de pautas que refleje los problemas que afrontan tus personajes. Escribe un total de veinte frases. 250 palabras.

En general, es buena idea variar la longitud de las frases, aunque no con un estilo tan programado. En mi narrativa y en la prosa de este libro, los primeros borradores tenían a menudo frases largas y complicadas que, en la fase de revisión, dividí en oraciones más cortas y directas. Sin embargo, de vez en cuando me gusta dejar alguna frase larga y sinuosa, que lleve al lector a lo largo de muchas comas e incluso unos cuantos puntos y comas, y le haga tropezar con guiones e interrogaciones a medio camino.

REPETICIÓN. Escribe un relato breve en el que cada frase tenga una palabra de la frase anterior y sea una reevaluación de dicha frase anterior y esa palabra crucial. Usa un diccionario o, mejor aún, un diccionario de etimologías, para ayudarte a mantener el interés de este tipo de escritura cangrejo. 300 palabras.

Estamos ante un ejercicio bastante extraño. Cuando estés en ello te parecerá que vas como un cangrejo, pero sé

poemas). No te limites a expandir uno de los poemas en un relato. Refunde imaginativamente ambas obras en un fragmento narrativo. Si no te atreves, podrías elegir dos poemas de otros escritores y hacer el mismo ejercicio, pero sería una cobardía. 700 palabras.

Analiza la diferencia entre poesía y narrativa. Ronald Sukenick habla de ello en su libro *In Form: Digressions on the Act of Fiction*:

«¿Hay algo que no sea narrativa?», se pregunta Gertrude Stein en una de sus ponencias sobre narración. Hablar de narración es hablar del elemento dinámico esencial de la ficción. Ficción, como forma de invención, una manera de dar vida a aquello que previamente no existía, es un término que puede aplicarse al arte en general, y quizá a otras disciplinas intelectuales. Narración implica tiempo, y la ficción narrativa muestra a la vez que toma parte en el proceso universal por el cual se desarrollan las cosas. Un poco más adelante, a fin de distinguir prosa de poesía, Stein sugiere que, mientras a la poesía le interesa el «qué», a la prosa le interesa el «cómo». Según lo veo yo se refiere a que a la poesía le interesa la imagen y a la ficción le interesa el proceso. Esto parecería confirmarlo la gran proporción de poetas que, en los últimos veinte años, han dejado de un lado el ritmo en favor de la imagen como elemento esencial de la estructura del poema. Una metáfora sólo necesita ser ubicada en el espacio, pero la narración también debe ubicarse en el tiempo. Espacio más tiempo igual a movimiento: cosas en proceso de ocurrir.

O considera esta exquisita descripción de los métodos poéticos contemporáneos (a cargo de Barbara Fischer, en una reseña de libros de poesía de Forrest Gander y Cole Swensen publicada en 2003) y piensa en cómo aplicar parte de ellos a tu texto:

A medida que los poetas contemporáneos van recurriendo [...] a la estrategia en boga de combinar técnicas experimentales con modos líricos y narrativos, muchos de estos recientes esfuerzos han asumido un aspecto común y un conjunto familiar de convenciones. [...] Una imagen conduce a otra en cascadas asociativas o incongruentes. Secuencias de expresiones fragmentarias se ven interrumpidas por estallidos de sintaxis convencional. La página es manipulada como un espacio visual [...] con variados patrones de sangría y espaciado. Las descripciones reflejan distracción y fragmentación, y con frecuencia van acompañadas de indagaciones filosóficas en la naturaleza de la percepción. Los poemas exploran (o saquean) archivos personales e históricos y documentan dichas exploraciones mediante métodos de copia y pega.

COLLAGE. Escribe una breve escena que sea un collage de dos relatos diferentes que admires de modo que la tentativa de fusión te resulte agradable y emocionante. ¿Cómo deberías elegir los dos relatos? Podría ser divertido combinar dos autores muy distintos, como Willa Cather y Ernest Hemingway, o Alice Munro y David Foster Wallace. Como en *Estructura lógica* (ejercicio 134) pasa ambos relatos por la batidora de tu propio relato, cambiando nombres de personaje, lugares y épocas (si es necesario). Evita usar el lenguaje original de los relatos, pero trabaja con sus ideas, situaciones y personajes. 500 palabras.

La palabra collage proviene del mundo del arte, y alude a una composición hecha de varios materiales como madera, periódicos o materias preparadas. En narrativa, un collage es menos obvio (comparado con, digamos, una

composición de trozos de periódico) y existe más en la mente del escritor. Pero el collage ha sido una técnica importante en la narrativa durante los últimos cien años. La idea de este ejercicio es desafiarte a integrar dos conjuntos de ideas que no se parezcan y no sean fácilmente integrables. El mero hecho de intentar combinar dos temas puede ser un experimento fructífero.

COMIENZOS. Escribe un relato con una de las siguientes frases como apertura (o elige una frase de un autor que te guste). No dejes que nada salvo esa frase te influya, sin embargo debes dejarte influir (no hace falta mencionar que, por ejemplo, el estilo de la frase debería mantenerse en las siguientes, y la información contenida en la misma debería actuar como clave de tu texto). Por otro lado, cabe que quieras combinar este o los dos ejercicios siguientes con otros ejercicios del libro. 400 palabras.

1. La vio desde el pie de la escalera, antes de que ella lo viera a él. (Robert Frost)
2. Lo que estoy diciendo ahora es mentira. (Eubulides)
3. Una calurosa noche le subieron a la azotea, desde donde podía dominar toda la ciudad de Padua. (Ernest Hemingway)
4. La naturaleza ha colocado a la humanidad bajo el gobierno de dos amos soberanos, el dolor y el placer. (Jeremy Bentham)
5. Había un hombre del que estaba locamente enamorada, y se pasaba gran parte del día pensando en la esposa de él. (Joyce Carol Oates)
6. Como todos los hombres de, he sido procónsul; como todos, he sido esclavo. (Jorge Luis Borges)
7. La verdad, como la moralidad, es relativa. No hay

hechos, sólo interpretaciones. (Nietzsche)

8. Todas las mañanas veo un halo flotando sobre la esquina de la cama con dosel de mi novia. (Sugar Ray)
9. Yo sé lo que es estar muerta. (John Lennon y Paul McCartney)
10. Dispararon primero a la chica blanca. (Toni Morrison)

Este es uno de los ejercicios más usados de este libro. ¿A qué se debe su atractivo? Quizá la primera frase actúe como un empujón en la espalda. Ponte en marcha; a partir de la primera frase todo es cuesta abajo. Los profesores y los manuales de escritura suelen discutir grandes frases de apertura, y sé por mi propia experiencia juvenil que el asunto era deprimente. Quería ser capaz de crear una gran frase inicial, pero no podía, y no parecía merecer la pena seguir intentándolo. Este ejercicio te ofrece la gran frase inicial, y ya sólo te queda hacer tu parte, lo cual resulta sorprendentemente liberador.

FINALES. Escribe un relato que termine con una de las siguientes frases. Apunta a una idea, un estilo o una solución. No dejes de pensar en ningún momento en las palabras que concluirán el texto; deja que alteren sutilmente las frases que vas escribiendo antes de rematar el relato con el final elegido. 600 palabras.

Algunas últimas frases en las que aterrizar (aunque también deberías cerrar el libro y buscar otras que te gusten):

1. Al alzar la vista hacia la oscuridad me vi llevado y escarnecido por la vanidad, y mis ojos ardieron de cólera y angustia. (James Joyce)

2. Su alma se fue desvaneciendo poco a poco mientras oía la tenue caída de la nieve a través del universo, como el descenso de la última postrimería, sobre todos los vivos y los muertos. (James Joyce)
3. Los cuerpos de los dos hombres fueron colocados juntos, lado a lado, en la morgue, uno blanco y delgado, pero rígido en su descanso, el otro como si en cualquier momento pudiera volver a la vida, muy joven e intacto, después de un breve sueño. (D.H. Lawrence)
4. A veces no tener nada es una buena mano. (*La leyenda del indomable*)
5. No ser nada más que un genio me parecía algo pobre, triste y solitario. (Frank O'Connor)
6. Una vida sin reflexión no merece la pena ser vivida. (Sócrates)
7. *Madre*, quiero exclamar, *Madre*, me muero, pero ella está cayendo una vez más en brazos de un hombre al que ama. (Beth Nugent)
8. Cuando se sentaba allí, en un estupor inconsciente, vegetativo, rendido por completo a la circulación, la respiración y el borboteo de sus jugos naturales, en el interior de su cuerpo sudoroso un futuro desconocido, impreciso, pugnaba por avanzar, como un tumor terrible, en direcciones imprevisibles. (Bruno Schulz)
9. Este año la primavera llegará un poco tarde. (Sarah Vaughan)

¿Qué utilidad tiene este ejercicio? Igual acabas con un estilo ligeramente distinto al que elegiste al principio, el resultado ideal que llevar a cabo los experimentos de estos ejercicios te puede deparar. Cabría pensar que la experiencia de este ejercicio debiera ser contraria a la de *Comienzos* (ejercicio 137), y en ciertos aspectos así será. Pero se impondrá parte del mismo espíritu. Te moverás

por una historia cuya conclusión (hasta cierto punto) ya conoces. Y conforme te acerques al final, empezarás a recoger velas, a hacer cuentas y echar la persiana. Disfruta de la libertad y recuerda que quien está haciendo la mayor parte del trabajo eres tú, aun si te parece que la última frase soporta la carga más pesada.

MITADES. Usa el mismo método que en *Comienzos* (ejercicio 137) y *Finales* (138), pero ahora la frase elegida debería aparecer más o menos a mediación del fragmento que escribas. Elige una frase de uno de tus autores preferidos. No actúes a la ligera. Deja que la frase infecte el resto de la prosa. Escúchala con cuidado y atención, atendiendo no sólo al estilo y el contenido sino también al sonido y su textura. Coloca la frase de manera estratégica. Ésta debería actuar como una radiobaliza, devolviendo ecos antes de haberla alcanzado y tras rebasarla, dejando un rastro de significado. 600 palabras.

¿Cómo afecta la ubicación de esta frase ajena (al comienzo, entre medias o al final) al desarrollo del relato y a las sensaciones que el texto ejerce sobre el escritor? Obviamente, al principio, la frase de otro establece el tono, cabe que ofrezca un estilo narrativo e incluso una trama. Una frase que acecha al final tendrá sobre el escritor un efecto igualmente intimidante, pues sabes que te acercas, y consciente o inconscientemente escribes en su dirección. Una frase ajena en mitad de la historia, puesta donde te apetezca, provocará un movimiento menor antes y después de ella, pero todavía la tendrás en la mente como una especie de guía, una espina en el costado del relato, una punzada o un dolor agradable.