

Escuela de Escritores: Novela tutorial

EL COMIENZO DE LA NOVELA

Seguro que tenéis la experiencia de hojear un libro en una librería. Abrís el inicio, leéis las primeras líneas, os preguntáis: ¿de qué va esto?, pero, y, sobre todo: ¿me apetece seguir leyendo?

El comienzo es un umbral que separa el mundo real que habitamos del mundo que el escritor ha imaginado. Una primera impresión prometedora es importante, pero también será necesario que, si hemos logrado emitir una promesa de seducción en las primeras líneas, ésta se sostenga, y que cumplamos lo prometido al lector. Porque en las primeras líneas aparece ya reflejada la promesa de la novela entera, la promesa de que tienes algo bueno que contar

Si el texto inicial de la novela no nos ha seducido, no nos ha dicho: "mira, tengo algo interesante que contarte, escucha", es posible ^{que} desistamos de su lectura, por ello, el primer reto del escritor consistirá, pues, en atrapar al lector e interesarle desde que abre la novela.

Las claves de un buen inicio

Las primeras líneas de una novela funcionan como una imagen concentrada de todo lo que seguirá, por ello, el comienzo debe presentar y definir al personaje en un conflicto que lo pone en movimiento, y también debe contener las bases de la historia, el género, los protagonistas, el tiempo, el espacio, el narrador y el tono.

Todo ello es importante puesto que es en los primeros párrafos donde se establece el llamado pacto ficcional, porque es en las primeras líneas donde se

Escuela de Escritores: Novela tutorial

elabora una declaración de intenciones que el lector pacta tácitamente con el narrador. Sobre este asunto nos dice Felipe Herrera:

“Es lo que suele llamarse “pacto ficcional” donde se establece que el lector da crédito de realidad a la ficción, por más abstracta o fantástica que se le presente. Por ejemplo, cuando Kafka en *La metamorfosis* comienza diciendo: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto...” el lector podría plantearse que eso es completamente imposible, y sin embargo acepta tácitamente dar credibilidad a la mentira del texto, es decir, establece un pacto con el escritor de suspender toda su incredulidad y participa de su juego, colabora con él para dar sentido a las cosas que ocurrieron en ese mundo “real” de la ficción.

El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. El autor finge que hace una afirmación verdadera. El lector acepta el pacto ficcional y hace como si conociera cosas que en el mundo real no existen.

Mediante este pacto podemos arrancar los relatos que contengan elementos fantásticos sin más explicaciones de cómo o por qué las cosas han llegado a ser extraordinarias, planteándolas de entrada como un hecho, puesto que el lector lo aceptará y nos concederá su credibilidad”.

Así pues, todo está permitido, mientras se avise desde el principio, pero para que el pacto ficcional se sostenga en el transcurso de una novela debemos responder a todo aquello que pactamos con el lector en el comienzo del texto. No podemos dejar cabos sueltos, es decir, mencionar algo en el inicio que más tarde no se retoma, que desaparece o que no crea atmósfera. Desharemos el pacto con el lector si lo mencionado o aludido en el inicio se esfuma, y todo aquello que le hemos hecho creer que le íbamos a contar no está luego en la historia.

Ejemplo, de Ray Bradbury

Tenían en el planeta Marte, a orillas de un mar seco, una casa de columnas de cristal, y todas las mañanas se podía ver a la señora K mientras comía la fruta dorada que

Escuela de escritores: Novela tutorial

brotaba de las paredes de cristal, o mientras limpiaba la casa con puñados de un polvo magnético que recogía la suciedad y luego se dispersaba en el viento cálido. A la tarde, cuando el mar fósil yacía inmóvil y tibio, y las viñas se erguían tiesamente en los patios, y en el distante y recogido pueblito marciano nadie salía a la calle, se podía ver al señor K en su cuarto, que leía un libro de metal con jeroglíficos en relieve, sobre los que pasaba suavemente la mano como quien toca el arpa. Y del libro, al contacto de los dedos, surgía un canto, una voz antigua y suave que hablaba del tiempo en que el mar bañaba las costas con vapores rojos y los hombres lanzaban al combate nubes de insectos metálicos y arañas eléctricas.

El señor K y su mujer vivían desde hacía ya veinte años a orillas del mar muerto, en la misma casa en que habían vivido sus antepasados, y que giraba y seguía el curso del sol, como una flor, desde hacía diez siglos.

El señor K y su mujer no eran viejos. Tenían la tez clara, un poco parda, de casi todos los marcianos; los ojos amarillos y rasgados, las voces suaves y musicales.

En otro tiempo habían pintado cuadros con fuego químico, habían nadado en los canales, cuando corría por ellos el licor verde de las viñas y habían hablado hasta el amanecer, bajo los azules retratos fosforescentes, en la sala de las conversaciones.

Ahora no eran felices.

"Ylla", Crónicas marcianas

BRADBURY, Ray

En este inicio Bradbury pacta con el lector que le va a contar una historia que se desarrollará en un espacio fantástico, presenta a los personajes en su conflicto inicial, muestra el tono narrativo, etcétera. Todo esto es aceptado por el lector que está fascinado por las cosas extraordinarias que hay en ese mundo, y en el que se ha despertado ya la expectativa de saber por qué ya no son felices y qué pasará a continuación. El lector confía ahora en que las preguntas que han ido abriendo en su mente sean respondidas en lo que sigue.

Escuela para escritores: Novela tutorial

Peligros a evitar

El comienzo no debe empezar con una descripción decorativa, larga y detallada.

No debe contener detalles que luego resultarán superfluos ni que después no tengan importancia.

No incorpores demasiados personajes ni datos en el primer párrafo, sólo los justos, porque el lector no podrá asimilarlos y deberá releerlo para acordarse.

No comiences con un sueño sin avisar que se trata de un sueño, porque el lector no puede saber que el protagonista está soñando y no sabrá si lo que lee es real, o, en el caso de un sueño disparatado, pensará que se trata un relato fantástico. Cuando descubra que es un sueño, el lector se sentirá burlado. Además, cuando el personaje despierte deberá regresar a una realidad que aún no ha sido planteada.

No empieces con una retrospectiva. Introdúcela cuando la acción esté ya bien definida en el presente, porque el personaje deberá volver al presente y este, de momento, no existe.

Las primeras líneas en la práctica:

Escribir es una acción. Uno puede estar pensando durante mucho tiempo en el cuento o la novela que quiere escribir, pero para escribir es necesario tener algo ya escrito. Sin un primer folio del que tirar no se escribe. Hay que escribir escribiendo, de nada sirve meditar mucho una obra si no se ha escrito una letra. La idea, entonces, no es empezar a pensar, sino empezar a escribir.

Se trata de escribir. No podemos esperar a que llegue la inspiración genial que nos autorice a emborronar el papel, sino que el procedimiento sería el contrario: emborronar la hoja en blanco para permitir que llegue la inspiración. No es cuestión de tener la cabeza caliente y la mano fría. Hay que tener la mano caliente.

Escuela de escritores: Novela tutorial

Seguro que si hemos empezado con un ejercicio de desbloqueo, sin miedo, al poco rato ya tendremos los motores en forma: alguna idea interesante habrá surgido del ejercicio de manchar el papel o el documento de World.

Es normal escribir párrafos de “calentamiento” donde fijamos las bases de la historia; tiempo, espacio, personajes, género... pero la historia propiamente dicha, suele comenzar a partir del tercer o cuarto párrafo escrito. Estos párrafos de “calentamiento”, que sirven para ubicarse y conocer mejor la historia, sobrarán en le texto definitivo

Claro está que eso no quiere decir que cuando empezamos a escribir debamos conocer la novela completa, sino que cuando hayamos llegado construir la obra en su totalidad deberemos volver a escribir el comienzo de nuevo. Es decir: el comienzo es, generalmente, una las partes que se reescribe definitivamente al final.

Vamos a estudiar más a fondo la cuestión de la primera página de la mano de Patricia Higsmitth.

“Algunos escritores, suponiendo que al lector no le gusta cansarse los ojos o el cerebro con un párrafo de treinta líneas, prefieren que el primer párrafo sea corto, de una a seis líneas. Creo que hacen bien. Thomas Mann puede escribir un párrafo sólido y muy largo en el comienzo de La muerte en Venecia, por ejemplo, pero no todo el mundo es capaz de escribir una prosa dotada de tanta fascinación intelectual como la de Mann.

Me gusta que la primera frase contenga algo que se mueva y dé impresión de acción, en vez de ser una frase como, por ejemplo: «La Luz de la luna yacía quieta y líquida, sobre la pálida playa.»

A continuación transcribo algunas de mis primeras frases, que con frecuencia me han dado más trabajo de lo que parece.

Escuela de escritores: Novela tutorial

Extraños en un tren

«El tren avanzaba impetuosamente, con ritmo furioso y entrecortado. Tenía que detenerse, cada vez con mayor frecuencia, en estaciones de poca monta donde permanecía unos momentos esperando con impaciencia la señal para volver a embestir la pradera.»

El párrafo tiene otras cinco líneas y le sigue otro de una línea que presenta al protagonista, Guy, que se siente tan impaciente como el tren:

«Guy desvió la mirada de la ventanilla y se retrepó en el asiento.»

El siguiente párrafo tiene tres líneas y expone una situación sencilla y familiar: Guy quiere divorciarse y teme que su esposa, Miriam, se niegue a ello. Luego volvemos a la escena en el tren con Guy en dos párrafos de mediana extensión que describen el aspecto físico de Guy, dicen algo más sobre sus problemas, pero no fatigan el cerebro.

A pleno sol

«Tom echó una mirada por encima del hombro y vio que el individuo salía del Green Cage y se dirigía hacia donde él estaba. Tom apretó el paso. No había ninguna duda de que el hombre le estaba siguiendo. Había reparado en él cinco minutos antes cuando el otro le estaba observando desde su mesa, con expresión de no estar completamente seguro, aunque sí lo suficiente para que Tom apurase su vaso rápidamente y saliera del local.»

Vienen luego cinco o seis párrafos cortos, de extensión diversa, y al final de la primera página y principio de la segunda nos enteramos de que Tom Ripley corre peligro de ser detenido, aunque no sabemos por qué.

Escuela de escritores: Novela tutorial

Ese dulce mal

«Eran los celos los que impedían dormir a David, los que le hicieron levantarse de la cama revuelta y salir de la pensión oscura y silenciosa para recorrer las calles.»

Esta frase forma la totalidad del primer párrafo y va seguida de un párrafo de ocho líneas, luego otro de diecisiete: una primera página bastante «clásica». No nos enteramos de nada relativo a los problemas de David, salvo que se siente oprimido por algo que él llama la «situación». La mayor parte de la página está dedicada a describir las lóbregas calles de la pequeña ciudad de la parte alta del estado de Nueva York por las que David pasea, y la visión melancólica que David tiene del panorama.

La celda de cristal

«Eran las 3,35 de la tarde de un martes en la penitenciaría del estado y los reclusos volvían de los talleres.»

Esta frase decididamente tranquila es el inicio de un párrafo de dieciocho líneas al que sigue otro de doble extensión. Sin duda yo contaba con que la curiosidad del lector por un marco tan poco frecuente como es una prisión le impulsaría a seguir leyendo. La monotonía del ritmo es también la del ambiente de la prisión; una desesperanza que impregna a Carter, al menos en ese momento, a causa de una desilusión que acaba de sufrir, no permite que haya acción, velocidad o ni siquiera nerviosismo. El primer párrafo describe la reacción de Carter al sonido cotidiano que producen centenares de hombres caminando por pasillos de piedra, y sus reacciones son las de una persona corriente, no acostumbrada a la vida en la cárcel: la clase de persona que cabe suponer que son la mayoría de los lectores. En todo caso, el lector se ve introducido en la escena carcelaria por medio de sentimientos y pensamientos que podrían ser los suyos si se encontrara en semejantes circunstancias, y no

Escuela de Escritores: Novela tutorial

se ve confundido ni abrumado por ninguna información sobre por qué Carter está en la cárcel. Esto vendrá más adelante cuando el lector ya esté interesado por Carter.

El cuchillo

«El hombre de los pantalones azul marino y camisa deportiva de color verde esperaba con impaciencia en la fila.»

Esto constituye la totalidad del primer párrafo. El segundo tiene nueve líneas y le sigue una conversación intrascendente entre el hombre y la chica que vende las entradas del cine, luego hay un párrafo de siete líneas. La primera frase no llama la atención, pero la llamaría aún menos sin las palabras «con impaciencia». El hombre sólo va a ver una película. ¿Por qué iba a estar impaciente? ¿En qué está pensando? En menos de treinta líneas el lector averigua, por medio de la acción y no porque se lo digan, que el hombre ha comprado una entrada para ver la película y ha saludado a los amigos sólo porque quiere tener una coartada. En menos de cincuenta líneas sale del cine y se dirige a cometer un asesinato. Este movimiento es entretenido. Después podremos averiguar más cosas sobre Kimmel, y ciertamente las averiguamos, pero lo que interesa al principio es verle en acción.

En la primera frase de *Ese dulce mal* quise crear la sensación de tensión emocional, y también de tozuda perseverancia, de una fuerza reprimida que algún día estallará. Si una persona está tan inquieta que se levanta de la cama para dar un paseo solitario, es que esta persona tiene problemas de alguna clase, y eso es una «situación».

Que yo sepa, no hay reglas sobre nada de esto y me imagino que se podría crear un personaje que hiciera algo a la vez sencillo e interesante —como, por ejemplo, tratar de sacar un anillo de boda del desagüe de un lavabo— y seguir hablando de ello durante cincuenta o sesenta líneas de un solo párrafo sin

Escuela de escritores: Novela tutorial

perder la atención del lector. Pero éste no quiere que de buenas a primeras le sumerjan en un mar de información, en hechos complejos con los que difícilmente pueda relacionar a las personas que se mencionan en el texto, porque no ha tenido oportunidad de conocerlas. Además, meter al lector en una escena emocional, una discusión, una escena de pasión del tipo que sea es malgastar la imaginación, ya que no es posible que el lector se meta en ella sin conocer a las personas que la protagonizan. Así pues, me parece acertado dar la sensación de movimiento sin presentar en seguida las razones de dicho movimiento. «No había ninguna duda de que el hombre le estaba siguiendo» (A pleno sol). Esto es lo único que sabemos, pero es una situación sencilla y primitiva. Pero esto lo está pensando Ripley. No sabemos si Ripley es un delincuente al que debería seguirse, si es paranoico y se lo está imaginando; pero un hombre que sigue a otro, o un hombre que se cree que le están siguiendo, es una situación, y el lector quiere saber si el «seguidor» va a alcanzarle, si quiere alcanzarle y, en el caso de hacerlo, qué sucederá.

Julian Symons es un escritor de primera, ganador de muchos premios por sus libros de suspense y de misterio, así como frecuente colaborador de la *Ellery Queen's Mystery Magazine*. A todo escritor de misterio o suspense le resultará provechoso estudiar sus obras. La primera frase de su libro *The Progress of a Crime* dice:

«Aquel día Hugh Bennett almorzó como de costumbre en Giuseppe's, que era el único restaurante bueno que había cerca de la oficina.»

El párrafo tiene cinco líneas más, luego hay una conversación ligera en párrafos de extensión cada vez mayor que nos presenta a dos personas que trabajan con Hugh en el periódico de una ciudad provinciana de Inglaterra. Es una prosa despreocupada, en modo alguno emocionante, pero que, pese a ello, capta la atención del lector por su carácter cotidiano, con la excepción de que estas personas hablan de su trabajo. La jerga de los periodistas interesa a la mayoría de las personas y en este caso los personajes son

absorbentes, lo cual es aún más interesante. *The progress of a crime* cuenta la historia del joven Hugh Bennett, que se encarga de informar de lo ocurrido en la ciudad el día de Guy Fawkes¹, durante el cual un ciudadano bastante importante es asaltado y muerto a puñaladas por una pandilla de cinco adolescentes. Sigue el proceso de dos de ellos y el señor Symons describe de forma brillante la marcha del mismo, con su creciente emoción y la publicidad que le da la prensa. En esencia no hay aquí ningún misterio, ya que sabemos que son el jefe de la pandilla y otro chico los que debieron de empuñar los cuchillos que mataron al ciudadano importante. Pero hay suspense en la lucha que entablan el fiscal y el defensor para obtener o suprimir pruebas.

Julián Symons, ensayista y crítico además de novelista, no deja que las categorías le estorben y sus novelas de suspense son ejemplo del alcance que puede tener este género.

El tercer hombre, la célebre obra de Graham Greene, empieza de un modo tranquilo, narrativo:

«Uno nunca sabe cuándo va a recibir el golpe. La primera vez que vi a Rollo Martins tomé las siguientes notas para mis archivos policiales: "En circunstancias normales, un tonto alegre. Bebe demasiado y puede que cause algunos problemas. Cada vez que pasa una mujer alza los ojos y hace algún comentario, pero tengo la impresión de que en realidad preferiría no hacer nada. Nunca se ha hecho realmente hombre y quizás eso explique la adoración que sentía por Lime." Escribí las palabras «en circunstancias normales» porque le vi por primera vez en el entierro de Harry Lime.»

Seguidamente hay un párrafo bastante largo que termina así: «Si al menos hubiera venido a decírmelo entonces, cuántos problemas nos habríamos ahorrado.» Aquí un misterio, un interrogante y un personaje muerto se

¹ Fiesta popular británica. (N. del T.)

Escuela de escritores: Novela tutorial

presentan en un párrafo que ocupa casi toda la página y al que sigue otro párrafo aún mayor, de una página y media. Los dos párrafos forman la totalidad del primer capítulo. El capítulo tiene solidez, además de una sencillez encantadora, y los hechos que presenta aparecen entremezclados con la debilidad humana, que en sí misma es atractiva porque todos tenemos debilidades y a todos nos gusta leer sobre otras personas que también las tienen. Este relato fue escrito para el cine y en un prefacio a *El tercer hombre* el señor Greene habla de cómo este hecho le hizo sentirse cohibido.

) El relato de Graham Greene que lleva por título «The basement room» (publicado en 1935), en el que se basó la película *El ídolo caído*, no fue escrito expresamente para el cine y creo que el señor Greene se encuentra más a gusto y menos cohibido al empezarlo:

«Cuando la puerta principal los hubo dejado fuera y Baines, el mayordomo, hubo vuelto al recibidor pesado y oscuro, Philip empezó a vivir. Se quedó de pie ante la puerta del cuarto de los niños, hasta que oyó cómo el motor del taxi se alejaba por la calle. Sus padres se habían ido a pasar quince días de vacaciones...»

) Y así continúa durante cuatro líneas, luego hay un párrafo de cinco líneas, después ocho, luego seis.

Es notable la diferencia de estilo entre estas dos primeras páginas. No me refiero a su respectivo mérito literario, sino al clima que crean. Qué sensación de hostilidad y autodefensa transmiten las palabras «dejado fuera» en vez de, por ejemplo, decir simplemente «cerrado tras ellos». *The basement room* sigue la tradición del relato breve lírico, visto a través de los ojos de una persona (en este caso un chico) cuyas emociones intervienen desde el principio. *El tercer hombre* es más intelectual. Al igual que todos los escritores, el señor Greene intenta atraer a sus lectores, pero en *El tercer hombre* su esfuerzo en tal sentido resulta más visible. En la otra narración es más natural.

Escuela de escritores: Novela tutorial

He aquí un comentario sobre los primeros capítulos en general: Es una buena idea proporcionar líneas de acción en dicho capítulo. Puede que en él no «pase» nada, que sea una historia de esa clase. Tal vez el escritor querrá preparar el escenario, mostrar la estructura o pauta de relaciones entre dos o más personajes, introducir a algunos de ellos, y nada más. Al hablar de líneas de acción me refiero a líneas de acción en potencia, tales como: un personaje desea hacer un viaje a alguna parte; otro quiere abandonar el mundo y no es capaz de hacerlo; un tercer personaje desea algo (o a alguien) que todavía no tiene; o se menciona un peligro en potencia, que puede ser cualquier cosa, desde las termitas y un posible terremoto hasta una aberración mental en uno de los personajes. Así, el simple hecho de describir las relaciones de los personajes puede crear «una línea de acción», siempre y cuando la relación sea dinámica. *→ mi caso*

También puedo imaginar una línea de acción tranquila: una chica joven y hermosa cuida fielmente a su abuelo, que se halla confinado a una silla de ruedas, y vive así aislada del mundo. En realidad esto no puede seguir indefinidamente. ¡Mucho menos si uno está escribiendo un libro sobre ello! En el libro la chica puede salir durante una temporada del mundo de la silla de ruedas y luego volver a él a terminar el libro, pero si se trata de un libro de suspense, lo más probable es que se quede fuera. En el primer capítulo de un libro de suspense tiene que haber acción o una promesa de acción. Hay una cosa u otra en todas las buenas novelas, pero en los relatos de suspense la acción tenderá a ser más violenta. Esa es la única diferencia”.

PROPUESTA:

Escribe la primera o página y media de tu novela, atendiendo a las pautas que has visto en el tema.

LECTURA: Primeras páginas

Risa en la oscuridad, Vladimir Nabokov:

“Érase una vez un hombre llamado Albinus, que vivía en Berlín, Alemania. Era rico, respetable, feliz. Un día abandonó a su mujer por una amante joven; amó; no fue amado; y su vida acabó en un desastre.

Éste es el cuento, en suma, y podríamos haberlo dejado aquí si no fuera por el interés y el placer de narrarlo. Pues aunque basta el espacio de una lápida para contener, encuadrada en musgo, la versión abreviada de la vida de un hombre, los detalles siempre se agradecen.

Sucedió, pues, que una noche a Albinus se le ocurrió una idea maravillosa. Cierto que no era completamente suya, pues se la había sugerido la lectura de una frase de Conrad (no el famoso novelista polaco, sino Udo Conrad, el que escribió las *Memorias de un hombre desmemoriado* y aquello otro sobre el viejo prestidigitador que se hizo desaparecer a sí mismo en su función de despedida). En cualquier caso, Albinus la hizo suya por el hecho de disfrutarla, de jugar con ella, de dejar que se desarrollara dentro de él..., que eso es lo que legitima cualquier propiedad en la libre ciudad del espíritu. Como crítico de arte y experto en pintura que era, a menudo se había divertido atribuyendo a tal o cual maestro los paisajes y rostros que encontraba en la vida real: hasta convertir su existencia en una espléndida galería de arte..., llena de deliciosas falsificaciones. Y entonces, una noche en la que estaba dando un descanso a su erudito espíritu y escribiendo un pequeño ensayo sobre el arte del cine (no demasiado brillante, porque no tenía especiales dotes para ello), la idea maravillosa se le ofreció”.

El tambor de hojalata, Günter Grass:

“Pues sí: soy huésped de un sanatorio. Mi enfermero me observa, casi no me quita la vista de encima, porque en la puerta hay una mirilla; y el ojo de mi

Escuela de Escritores: Novela tutorial

enfermero es de ese color castaño que no puede penetrar en mí, de ojos azules.

Por eso mi enfermero no puede ser mi enemigo. Le he cobrado afecto; cuando entra en mi cuarto, le cuento al mirón de detrás de la puerta anécdotas de mi vida, para que a pesar de la mirilla me vaya conociendo. El buen hombre parece apreciar mis relatos, pues apenas acabo de soltarle algún embuste, él, para darse a su vez a conocer, me muestra su última creación de cordel anudado. Que sea o no un artista, eso es aparte. Pero pienso que una exposición de sus obras encontraría buena acogida en la prensa, y hasta le atraería algún comprador. Anuda los cordeles que recoge y desenreda después de las horas de visita en los cuartos de sus pacientes; hace con ellos unas figuras horripilantes y cartilaginosas, las sumerge luego en yeso, deja que se solidifiquen y las atraviesa con agujas de tejer que clava a unas peanas de madera.

Con frecuencia le tienta la idea de colorear sus obras. Pero yo trato de disuadirlo: le muestro mi cama metálica esmaltada en blanco y lo invito a imaginársela pintarrajeada en varios colores. Horrorizado, se lleva sus manos de enfermero a la cabeza, trata de imprimir a su rostro algo rígido la expresión de todos los pavores reunidos, y abandona sus proyectos colorísticos.

Mi cama metálica esmaltada en blanco sirve así de término de comparación. Y para mí es todavía más: mi cama es la meta finalmente alcanzada, es mi consuelo, y hasta podría ser mi credo si la dirección del establecimiento consintiera en hacerle algunos cambios: quisiera que le subieran un poco más la barandilla, para evitar definitivamente que nadie se me acerque demasiado”.

Alicia en el país de las maravillas, Lewis Carroll:

“Alicia estaba empezando ya a cansarse de estar sentada con su hermana a la orilla del río sin hacer nada: se había asomado una o dos veces al libro que

Escuela de Escritores: Novela tutorial

estaba leyendo su hermana, pero no tenía ni dibujos ni diálogos, y ¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos o diálogos? se preguntaba Alicia.

Así pues, se puso a considerar (con algún trabajo, pues con el calor que hacía aquel día se sentía adormilada y torpe) si el placer de tejer una cadena de margaritas le valía la pena de levantarse para ir a recogerlas, cuando de golpe saltó corriendo cerca de ella un conejo blanco de ojos rosados.

La cosa no tenía nada de *muy* especial; pero tampoco le pareció a Alicia que tuviera nada de *muy* extraño que el conejo se dijera en voz alta: «¡Ay! ¡Ay! ¡Dios mío! ¡Qué tarde voy a llegar!» (cuando lo pensó más tarde, decidió que, ciertamente, le debía de haber llamado mucho la atención, mas en aquel momento todo le pareció de lo más natural); pero cuando vio que el conejo se sacaba, además, *un reloj del bolsillo del chaleco*, miraba la hora y luego se echaba a correr muy apresurado, Alicia se puso en pie de un brinco al darse cuenta repentinamente de que nunca había visto un conejo con chaleco y aún menos con un reloj de bolsillo. Y ardiendo de curiosidad, se puso a correr en pos del conejo a través de la pradera, justo para ver cómo se colaba raudo por una madriguera que se abría al pie del seto.

Un momento después, Alicia también desaparecía por la madriguera, sin pararse a pensar cómo se las iba a arreglar para salir después”.

El Club de la Buena Estrella, Amy Tan:

“Mi padre me ha pedido que ocupe la cuarta esquina en el Club de la Buena Estrella, sustituyendo a mi madre, cuyo puesto ante la mesa de *mah jong* está vacío desde que falleció, hace un par de meses. Mi padre cree que la mataron sus propios pensamientos.

—Tenía una nueva idea en su cabeza —dijo mi padre—, pero antes de que pudiera expresarlo, el pensamiento se hizo demasiado grande y reventó. Debe de haber sido una idea muy mala.

Según el médico, la causa de su muerte fue un aneurisma cerebral, y sus amigas del club dijeron que había muerto como un conejo: rápidamente y

Escuela de Escritores: Novela tutorial

dejando atrás asuntos sin concluir. Mi madre tendría que haber sido la anfitriona de la siguiente reunión del Club de la Buena Estrella.

Una semana antes de morir me llamó, llena de orgullo y de vida:

—Tía Lin ha hecho sopa de habichuelas rojas para el *club*. Yo voy a preparar sopa negra de semillas de sésamo.

—No te pavonees —le dije.

—Claro que no.

Me explicó que las dos sopas eran casi lo mismo, *chabudwo*, o quizá dijo *butong*, lo cual significaría que *no* eran lo mismo *en absoluto*. Se trataba de una de esas expresiones chinas con las que se indica la mejor parte de unas intenciones confusas. Nunca puedo recordar cosas que no he comprendido de entrada”.

Bibliografía:

- *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Patricia Highsmith, Editorial Anagrama Barcelona 2.003
- *Risa en la oscuridad*, Vladimir Nabokov. Anagrama, Barcelona 2000.
- *El tambor de hojalata*, Günter Grass. Bruguera- Alfaguara. Barcelona 1979
- *Alicia en el país de las maravillas*, Lewis Carroll. Alianza editorial. Barcelona 1976.
- *El Club de la Buena Estrella*, Amy Tân. Tusquets. Barcelona 1990.