

1. RECOLECTANDO IDEAS

Tal vez seas de esos escritores afortunados que tienen una imaginación fértil donde no paran de germinar ideas geniales. ¡Qué suerte!

Pero es más probable que seas un escritor normal que necesita buscar a su alrededor en busca de inspiración.

¿Dónde encontrar ideas inspiradoras que se conviertan en el germen de una próxima novela? Mira a tu alrededor y dentro de ti en busca de inspiración.

- Presta atención a lo que sucede en tu entorno. Piensa en los problemas o anhelos que la gente normal tiene.
- Lee las noticias y estate atento a la actualidad.
- Repasa los temas de tu interés: la tecnología, las iglesias medievales, los tatuajes, la desertificación...
- Observa a la gente allí donde se reúne mucha (en el transporte público, en las tiendas, en los centros comerciales, en eventos deportivos o culturales). Escucha lo que dicen, fíjate en cómo se comportan.
- Plantéate la pregunta «¿Qué pasaría si...?».
- Recuerda tus sueños. Para ello puedes llevar un diario de sueños.
- Lee mucho y presta atención a las historias sin desarrollar de los personajes secundarios, o plantea argumentos alternativos al que el autor desarrolló.
- Lo mismo para películas y series.

Si prestas atención a lo que sucede en tu entorno, a las conversaciones que escuchas en el autobús, a las noticias del periódico, etc., y si continuamente te planteas la pregunta «¿Qué pasaría si...?» irás acumulando ideas susceptibles de convertirse en novela.

Y a medida que acumules más y más ideas necesitarás implementar un sistema de que te permita tener esas ideas organizadas y localizables.

UN SISTEMA PARA ORGANIZAR LAS IDEAS DE ESCRITURA

Algunos escritores soléis apuntar esas ideas en un papel suelto que muchas veces se pierde, se dispersa entre los otros mil papeles que abarrotan vuestro escritorio e incluso acaba en la lavadora porque quedó olvidado en un bolsillo.

Los más avisados acostumbráis a llevar una libreta o cuaderno con vosotros (o tal vez uséis una aplicación en vuestro teléfono móvil) para recoger todas esas ideas. Esa es la mejor opción y te recomendamos encarecidamente que la sigas.

¿Por qué?

Porque esas ideas, esos fogonazos, son el germen de buenas historias de las que echar mano. Entre ellas está el argumento de tu nueva novela. No conservarlas es un error.

Además, más tarde o más temprano puede asaltarte un periodo de sequía creativa. Una de esas fases en las que ni una idea brota de ti. ¿Sabes por qué suceden esas etapas de sequía? Precisamente porque no te has ocupado de recopilar y organizar las ideas de escritura. Los escritores bien organizados son como ardillas que almacenan ideas para las épocas de escasez.

Los escritores organizados nunca se quedan sin ideas porque tienen un depósito de ellas, un almacén del que echan mano cuando lo necesitan. Y mientras tú te devanas durante semanas los sesos en busca de algo de inspiración, ellos están desarrollando las ideas que en su día guardaron. Por eso son escritores más productivos.

Ahora que ya sabes lo mucho que te puede ayudar organizar las ideas de escritura que rondan dispersas en tu cabeza y cientos de papeles que abarrotan tu cartera y tu escritorio, vamos a explicarte cómo puedes hacerlo.

Hemos elegido un método sencillo al que cualquiera puede tener acceso.

En el mercado tienes disponibles numerosos *softwares* pensados para ayudar al escritor a planificar y desarrollar su novela. Algunos son de pago, pero también los encuentras gratuitos.

Sin embargo, dado que existen muchos de estos programas y que este curso no pretende ser un manual de instrucciones de ninguno de ellos, vamos a centrarnos en herramientas sencillas a las que todo el mundo tiene acceso y que resultan además sencillas de manejar.

Si conoces o usas alguno de estos *softwares* de escritura seguramente podrás adaptar la metodología de este curso a su funcionamiento.

También puedes compartir su nombre y tu opinión sobre el mismo en el grupo de Facebook.

PASO UNO: TEN SIEMPRE A MANO UNA FORMA DE ANOTAR ESAS IDEAS

Tradicionalmente se ha recomendado a los escritores llevar consigo un cuaderno donde apuntar esas ideas que de pronto te asaltan. Por supuesto, sigue siendo una excelente opción.

Pero si decimos «siempre a mano», ¿qué se te viene a la cabeza? ¿Qué objeto tenemos todos hoy siempre en nuestra mano, a nuestro lado en la mesa de trabajo e incluso sobre el reposabrazos del sofá mientras leemos o vemos la tele? Exacto, el teléfono móvil.

Así que aprovéchate de las aplicaciones móviles. Busca aplicaciones que te permitan organizar la información en libretas o carpetas (como Evernote) y dedica una de esas carpetas a almacenar todas tus ideas de escritura.

No tengas varias carpetas, porque ese es el primer paso para que tus ideas se empiecen a diseminar y el día en que las necesites tendrás que empezar a buscarlas a lo largo y ancho de tu sistema de carpetas.

Periódicamente puedes volcar lo que hayas ido reuniendo en tu aplicación en un documento de texto. Puedes llamarlo «Ideas para escribir».

PASO DOS: DESTINA UN LUGAR PARA DESARROLLAR ESAS IDEAS

Como hemos dicho, las ideas para nuevas novelas surgen de la manera más insospechada.

Por algo que lees, algo que ves, algo que oyes. Porque te pones a imaginar «¿Qué pasaría si...?». Porque de pronto un título buenísimo surge en tu cabeza. Porque hay una idea o un tema que te interesa abordar.

Entre todas esas ideas que te asaltan (y que estás anotando concienzudamente en tu aplicación), hay alguna que te ronda con más fuerza. No se te va de la cabeza, le das vueltas y más vueltas. Y al hacerlo nuevas ideas van surgiendo a su alrededor.

¿Qué pasaría si se cumplen los pronósticos y el nivel del mar sube debido a la fusión de los polos causada por el cambio climático?

Habría que dar un nuevo emplazamiento a ciudades enteras. ¿Cómo se sentirían sus habitantes? ¿Y dónde se ubicarían las nuevas ciudades? ¿Cómo se construirían? ¿Qué pasaría con los edificios históricos de ciudades centenarias, podrían reubicarse en otro sitio, dónde? ¿Habría conflictos sociales? ¿Cómo se resolverían?

Por una sola idea, un montón más de nuevas situaciones, argumentos y planteamientos empieza a bullir en tu cabeza. Ya no es un fogonazo, sino que líneas argumentales enteras, personajes, escenas e incluso diálogos se agolpan en tu imaginación.

Ese es el momento de darle su propio espacio. Tienes dos opciones:

- Un cuaderno

Compra un cuaderno para desarrollar con mayor profundidad todas las ideas que complementan a tu idea original.

En este momento, escribir a mano te puede ayudar a desarrollar con mayor detenimiento la urdimbre de tu historia. Cuando escribimos a mano lo hacemos más despacio, lo que

te da más tiempo para pensar bien y madurar tus ideas, desechando las que sean más flojas y eligiendo las mejores.

Te recomendamos un cuaderno por historia, para no mezclarlas y saber en todo momento dónde está cada cosa. Guarda a buen recaudo tus cuadernos en tu lugar de escritura.

- Un documento de texto

Si prefieres trabajar en digital, puedes hacer lo mismo con un documento de texto.

Crea un documento y ponle un título significativo, que te permita reconocer de qué trata. En nuestro ejemplo podría ser «Historia sobre la subida del mar». Si se te ocurre un título preliminar para la novela, úsalo.

Crea además una carpeta donde reúnas todos esos documentos para tenerlos siempre localizados. Puedes llamarla precisamente «Ideas en desarrollo».

En muchas ocasiones no te vas a poner de inmediato a escribir esa historia, tal vez porque estás trabajando en otra o porque todavía tienes muchos puntos que aclarar antes de decidirte a convertirla en tu próxima novela. Pero te conviene conservar a buen recaudo los bosquejos que has ido creando y saber dónde localizarlos cuando quieras añadir algo más o simplemente cuando andes en busca de inspiración para escribir algo nuevo. En ese momento estarás contento de poder coger tu cuaderno o abrir tu ordenador.

PASO TRES: ORGANIZA TUS ESCRITOS EN CURSO

Cuando una de tus ideas alcanza la suficiente madurez y te vas a poner a trabajar en ella en serio, debes organizarte muy bien para no dispersarte. Lo mejor es que diseñes un sistema de organización.

Aquí tienes algunas ideas, toma las que mejor te parezcan, piensa tus propias soluciones y crea un sistema totalmente adaptado a tu manera de trabajar que te funcione.

Si te gusta escribir a mano, usa el cuaderno que inauguraste para esa historia para seguir desarrollando tu idea: anota el esquema de la novela, prepara fichas de personaje, crea una estructura preliminar de capítulos y escenas, etc. En resumen, almacena todo el trabajo previo que este curso te va a ayudar a hacer.

Si trabajas en digital, ten una carpeta que se llame «Escritos en curso». Dentro de ella, deberías tener una subcarpeta por cada obra en la que estés trabajando en ese momento (trabajando en serio, no meramente anotando esbozos).

Saca de tu carpeta «Ideas para desarrollar» el documento de la historia en la que vas a trabajar y pásalo a «Escritos en curso», asignándole una subcarpeta con su nombre. En nuestro ejemplo, sería una subcarpeta a la que nombraríamos «Historia sobre la subida del mar». En ella guarda todos los documentos que prepares mientras desarrollas tu historia: esquemas, fichas, escenas eliminadas, hojas de trabajo... y por supuesto, el documento en el que has empezado a escribir tu historia. También en esta carpeta deberás guardar los diferentes borradores cuando comiences el trabajo de reescritura y revisión.

Muchos escritores trabajan en papel y en digital de manera paralela. En ese caso, dedica una carpeta física o una caja para reunir todos los documentos que generes en formato papel. Etiquétala para distinguirla de otras carpetas y tenla a mano en tu escritorio.

EMPIEZA A DESARROLLAR TU IDEA

YA TIENES UNA IDEA

Si estás haciendo este curso es que probablemente ya tienes una idea para escribir una novela.

La idea está ahí, retorciéndose agazapada en algún lugar de tu cerebro. No se trata de crearla, sino de recrearla.

Se suele creer, con cierto romanticismo o ingenuidad, que la idea genial para una novela aparece de pronto como un fogonazo de inspiración. Desengáñate, esto rara vez sucede.

Las ideas surgen poco a poco. Empiezan como algo difuso que, lentamente y con trabajo, va tomando forma.

La idea de tu novela no va a aparecer completa y con todos sus detalles (personajes, tramas secundarias, puntos de giro, etc.) en tu cabeza. Por el contrario, tu novela es como un bloque de granito en el que deberás ir tallando formas, con esfuerzo y errores.

Por tanto, todo comienza por empezar a desarrollar tu idea.

DESARROLLA TU IDEA

Coge una hoja de papel o abre un documento de texto y escribe todo lo que se te ocurra sobre tu futura novela.

Serán ideas sueltas, todavía poco definidas. Por ejemplo: Sociedad de tipo medieval, con poca tecnología. Monasterios donde se preserva el conocimiento. Una guerra que lo destruyó todo.

Esto es solo un esbozo preliminar. Todavía no hay personajes, ni hilo argumental. Debes empezar a desarrollar esas ideas, pensar en ellas desde diferentes perspectivas. Empezar a esbozar quién podría ser el actor de esas acciones, qué conflictos podrían presentarse.

Un monje expulsado del monasterio

Un enfrentamiento entre los seglares, que llevan vidas duras, y los monjes, que disponen de tecnología.

Qué defienden los monjes. Qué quieren los seglares.

¿Ves cómo las ideas van expandiéndose, dando lugar a otras ideas nuevas? Sigue trabajando en ellas. Algunas serán basura (clichés, tramas sin gancho), pero otras merecerán la pena. Apunta todas, porque más adelante puedes necesitar volver a ellas.

Entre todas las ideas habrá una que produzca un cosquilleo en tu interior. ¡Esa es la buena! Repite el proceso centrándote en desarrollar esa idea por separado, sacando de ella nuevos temas y posibilidades.

Si el cosquilleo se desvanece es que te estás perdiendo, alejándote de la idea buena que te ha atraído. Vuelve atrás y prueba otras alternativas.

CREA MAPAS MENTALES

En este momento del proceso, una de las mejores cosas que puedes hacer es crear mapas mentales.

Coge una hoja en blanco (o una pizarra, o una pared y *post it*) y escribe en el centro el tema o la idea principal sobre la que gira tu novela. Por ejemplo, viajes en el tiempo.

A continuación, crea un segundo nivel de ideas relacionadas con la principal. Siguiendo con el ejemplo de los viajes en el tiempo podríamos pensar en relojes, pasado, presente, futuro, tecnología, etc.

Desciende todavía más por la escala de los conceptos relacionados. Pero ahora debes pensar en ideas que guarden relación con las palabras del segundo nivel: reloj-calculadora, pasado-carruajes, presente-crisis ecológica, futuro-viajes espaciales, tecnología-computadoras, etc.

Por último, relaciona las palabras del tercer nivel con la idea central: ¿cómo se relaciona una calculadora con los viajes en el tiempo?, ¿y un carruaje?

Ten por seguro que este procedimiento te va a proporcionar algunas ideas sobre las que querrás ponerte a trabajar de inmediato.

DATE TIEMPO

El proceso de desarrollar una idea no es sencillo y puede llevar bastante tiempo.

Tómate todo el que necesites, incluso meses si es preciso.

Deja que tu idea vaya madurando poco a poco. Déjale su espacio para crecer.

Un consejo: documenta todo el proceso. Toma notas de las ideas que se te ocurran. Apunta incluso las que al final deseches y especifica por qué has decidido no usarlas. Esas notas serán una mina de ideas más adelante.

LA TÉCNICA IMPORTA

Muchos escritores principiantes abandonan sus novelas porque no tienen la técnica necesaria para llevarlas a buen puerto.

Puede que tu idea sea buenísima y que de ella pudiera salir una novela de Nobel, pero si no manejas los recursos necesarios para llevarla a buen puerto, no lograrás hacer nada bueno con ella.

Aun peor: si no tienes los conocimientos necesarios sobre las distintas técnicas literarias y sus aplicaciones, ni siquiera sabrás qué estás haciendo mal. Sabrás que tu novela no funciona, pero no sabrás cómo solucionarlo y, al final, acabarás por abandonarla.

Así que aprende las técnicas: lee ficción, lee libros de escritura, haz un curso de escritura creativa... Tú decides cómo, pero necesitas hacerte con esas técnicas antes de empezar a escribir tu novela.

LA IMPORTANCIA DEL TRABAJO PREVIO ANTES DE EMPEZAR A ESCRIBIR

La mayoría sentís la escritura como un impulso al que os cuesta o no queréis ponerle cauces. La idea de crear un esquema previo, hacer fichas, tomar apuntes, crear esbozos... os parece monótona y aburrida.

Pero desarrollar la historia, tallarla, también forma parte del proceso de escritura (probablemente es una de las fases más importantes). Ese también es trabajo de escritor. Y puede ser divertido, así que aprende a disfrutarlo.

Tal vez eres de los que piensan que escribir una novela consiste en tener una idea afortunada y entonces sentarte ante tu portátil, dejando que la historia fluya y limitándote a atraparla según cruza por tu cabeza.

Pero, de esta manera, cuando pierdas el impulso de los primeros días (algo inevitable, aunque te parezca imposible), empezarás a flojear. No sabrás bien por dónde seguir, esa idea que tenías tan clara empezará a palidecer, sufrirás un bloqueo...

Finalizar tu novela así te costará un enorme trabajo y te llevará muchísimo tiempo.

Pero tus problemas no acabarán ahí.

Cuando llegue el momento de revisar y reescribir te darás cuenta de que tienes que volver a trabajar las partes principales de la historia; tendrás que reconstruir los personajes y trabajar duramente para lograr que la historia se convierta en un todo que fluya perfecto de principio a fin, con coherencia y sin obstáculos. Cuando creías haber acabado, te encontrarás con que te queda mucho trabajo por delante.

Sin embargo, te aseguramos que dedicar un poco de tiempo a crear el esquema de una novela antes de empezar a escribirla es siempre tiempo bien empleado que te va a ahorrar mucho trabajo después.

Crear un esquema para tu novela te servirá para asegurarte de que tu historia tiene una estructura coherente. Tu trama será más robusta y tus personajes estarán mejor trabajados. Cuando empieces a escribir harás más en menos tiempo y te ahorrarás encontrarte con problemas que no habías previsto. Por no mencionar que habrá muchas menos posibilidades de que te quedes bloqueado.

En el próximo tema veremos cómo crear un esquema preliminar. Y a lo largo del curso sabrás cómo abordar las distintas partes de tu novela de una manera efectiva.

2. UN BUEN ARGUMENTO

El argumento, la idea en torno a la cual vas a desarrollar tu novela, es vital. Todo lo que digamos para encarecer su importancia es poco.

De lo acertado del argumento dependerá el éxito de la novela, la aceptación del lector. Un buen argumento es incluso más importante que una buena escritura. Si no fíjate en escritores como Stephenie Meyer, Dan Brown o Stephen King: su escritura es correcta, pero es la originalidad de sus argumentos lo que les ha reportado el éxito y millones de lectores.

Un lector (y por supuesto un editor) sabe que la premisa de partida de la novela es básica. Saben juzgar cuándo una es buena y, entre todos los demás libros, elegirán aquel que les promete una historia original, fuerte.

Tienes que tener clara cuál es la historia que vas a contar. La trama viene después.

Al principio, basta con la historia.

¿CÓMO ENCONTRARLO?

Así que ¿cómo dar con un buen argumento? A continuación te contamos varias formas de dar con él.

LEE

Es algo básico para un escritor. Es, como si dijéramos, una investigación preliminar. Con la lectura te empaparás de ideas que te servirán de inspiración para tus propias historias. Cuanto más leas y más variado, mejor. Prueba todos los géneros, todas las épocas y céntrate en los grandes escritores.

Stephen King dice: «Si quieres ser escritor, debes hacer dos cosas por encima de todo: leer mucho y escribir mucho.» E insiste: «Si no tienes tiempo para leer, no tendrás ni el tiempo ni las herramientas para escribir.» Por eso propone dedicar entre cuatro y seis horas diarias a leer y escribir.

Gustave Flaubert iba todavía más allá. En su *Correspondencia* confesaba leer y escribir con regularidad de ocho a diez horas diarias.

Leer es recibir una clase de escritura donde los mejores escritores —Dostoievski, Flaubert, Cervantes, Kafka, Austen, Dickens, Baroja, Woolf, Bernhard, Chejov...— te muestran sus herramientas y trucos maestros.

Además de ideas, te harás con un vocabulario rico y aprenderás un montón de técnicas literarias.

La lectura te ayudará a entender los fundamentos de la escritura, aquellos aspectos relacionados con la ortografía y la gramática y que son elementales para escribir un texto aceptable.

Mientras lees también mejorarás tu vocabulario y harás tuyos los elementos de estilo que te ayudarán a refinar tu escritura.

CONDENSA

Tienes una idea rondándote la mente, pero no sabes si en verdad puede funcionar. Prueba a ponerla por escrito de la manera más breve posible. Lo ideal es que no supere las cincuenta palabras.

Por ejemplo:

Crepúsculo: Un romance adolescente entre una chica americana y un chico que es en realidad un vampiro.

El Código Da Vinci: Un thriller de misterio en torno a la búsqueda en nuestros días del Santo Grial.

Al leer tu frase resumen enseguida comprobarás si es un argumento con gancho o es una historia que no tiene fuerza.

Tu novela: Una mujer va todos los días al trabajo y cuida de su familia al regresar.

Experimenta con diferentes formas de presentar el argumento de tu novela. Piensa si puedes agregarle algo que la haga más interesante, más vibrante. Incluso aunque eso signifique que debes darle un cambio radical a tu argumento.

Tu novela: Una mujer va todos los días al trabajo y cuida de su familia al regresar. Un día descubre que tiene superpoderes y decide dedicarse en secreto a ayudar a sus vecinos.

Si tu argumento se parece al de la mujer anodina que va al trabajo, será mejor que le des una vuelta.

Pero tranquilo, en este curso aprenderás qué necesitas incluir en tu novela para que enganche de la primera a la última página.

NO TE ENGAÑES

Es muy fácil caer en el autoengaño, pero también peligroso.

Sé honesto y piensa si a alguien más que a ti le puede interesar leer la historia que tienes en mente.

Seguro que el nacimiento de tu primer hijo fue para ti una experiencia muy emocionante, pero ¿por qué su relato habría de emocionar a nadie más?

Piénsalo mejor: ¿qué tiene que tener tu historia para que cualquiera se emocione, se identifique o aprenda con ella? Pues añádeselo.

IDEA, ARGUMENTO Y TRAMA

A la hora de escribir una novela es importante que distingas entre idea, argumento y tema.

Hemos venido hablando de la idea como del germen de la novela, esa premisa de la cual debes tirar para dar con el argumento y desarrollarlo.

En última instancia, se puede decir que la idea se corresponde con la tesis o idea central en torno a la cual girará tu novela.

Por ejemplo: La idea en *Anna Karénina*, novela de Lev N. Tolstói, es el adulterio.

Por su parte, el argumento es la manera en que esa idea central se desarrolla en forma de historia.

Anna Karénina es una mujer joven casada con un hombre mayor. En su matrimonio no existe la pasión. Un día conoce a un joven, Vronsky, del que se enamorará y por el que acabará abandonando a su esposo.

Por último, la trama es lo que pasa, la historia, la acción. Es la forma en que el escritor plantea la situación, coloca los puntos de giro y hace que actúen los personajes.

La trama es la manera en que el escritor dispone los hilos de la historia para hacer que la historia sea impactante y enganche al lector.

Así, Anna se debate entre dejar o no a su marido. Teme el juicio de la sociedad y de sus conocidos. Finalmente da el paso y abandona a su esposo. Además, tiene un hijo al que debe dejar cuando se marcha a vivir con su amante. Tratará de recuperar la custodia de ese hijo. Tendrá motivos para suponer que Vronsky ha dejado de amarla. Su situación se vuelve cada vez más complicada.

Además, Tolstói incluyó las historias de varios otros personajes cuyas tramas secundarias, intercaladas con la trama principal, hacen más intensa la novela y apresan la atención del lector.

En resumen, la trama es una serie de eventos organizados deliberadamente con el fin de revelar su significado dramático, temático y emocional.

Así que, una vez tengas claro tu argumento, deberás meditar cuál es la mejor manera de contarlo.

¿Cómo dispondrás los diferentes acontecimientos que conforman tu argumento para hacer la historia atractiva?

¿Cómo lograrás que la secuencia de hechos no resulte demasiado previsible?

¿Cómo harás que el final sea una consecuencia lógica de todo lo que ha sucedido?

¿Cómo realzarás el conflicto del protagonista?

Usa la hoja de trabajo «Preguntas preliminares» para reflexionar sobre estos aspectos de tu novela.

EL ARCO NARRATIVO

El arco narrativo es la forma en que se disponen los acontecimientos a lo largo de la historia, desde el principio hasta el final.

Se relaciona con el argumento, es decir, con lo que sucede.

También se relaciona con la estructura que sostiene la forma en que se presentan los hechos. Es decir, con la trama.

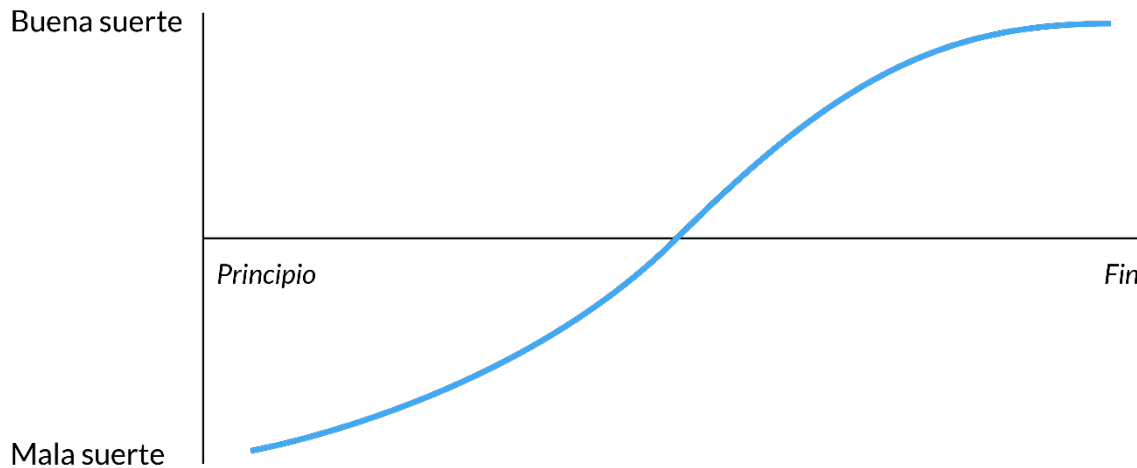
Y por último se relaciona con el personaje, es decir, con cómo le afectan los hechos, cómo reacciona ante ellos y las decisiones que toma.

Kurt Vonnegut, autor de *Matadero cinco*, determinó que, atendiendo al argumento, a la disposición de los hechos y a las reacciones del personaje principal solo existen seis posibles arcos argumentales.

Recientemente un estudio de la Universidad de Vermont que utilizó el *big data* para analizar 1700 narraciones del Proyecto Gutenberg llegó a la misma conclusión: cualquier novela, por sofisticado que sea su argumento, puede identificarse con uno de los seis arcos narrativos que su análisis ha encontrado.

Vonnegut trazaba las líneas de cualquier arco argumental atendiendo a dos ejes. Un eje principio-fin; y un eje buena suerte-mala suerte.

Resultaría algo así:



Teniendo en cuenta esos dos ejes, tendríamos seis posibles arcos argumentales:

1. De mala suerte a buena suerte.
2. De buena suerte a mala suerte.
3. Caída y auge.
4. Auge y caída.
5. Auge, caída y auge.
6. Caída, auge y caída.

Vamos a ver cada una de estas líneas argumentales con mayor detenimiento.

DE MALA SUERTE A BUENA SUERTE

Este es un arco narrativo sencillo que presenta el ascenso del protagonista.

En él, al inicio de la historia encontramos al personaje en una posición desfavorable. Puede tener mala fortuna en lo económico o en lo sentimental, puede estar enfermo o haber perdido su empleo. Pero a medida que la acción avanza la suerte del protagonista va mejorando.

Es importante que el personaje participe activamente en la búsqueda de su propia fortuna. El lector quiere ver cómo el personaje se afana por superar la adversidad. Si

optas porque su situación cambie para bien sin el concurso de su propio esfuerzo (porque le toca la lotería o se sana milagrosamente) corres el riesgo de perder la empatía del lector.

Un ejemplo de este arco narrativo sería *Oliver Twist*, de Charles Dickens. En esta novela el pequeño huérfano Oliver pasa de vivir en las calles de Londres a vivir en el seno de una cariñosa familia.

DE BUENA SUERTE A MALA SUERTE

Este arco argumental presenta el descenso del personaje.

Es el caso inverso del arco anterior: en este, el personaje comienza en una situación favorable, pero la suerte cambia para él a lo largo de la acción y el final de la novela nos lo presenta en una situación poco halagüeña.

Como en el caso anterior, si te decantas por un arco narrativo de este tipo es básico que presentes al personaje luchando contra el infortunio. De nuevo el lector tendrá dificultad para empatizar con un personaje pasivo que se deja arrastrar por las circunstancias.

Un ejemplo de este arco narrativo lo tienes en *La rebelión*, de Joseph Roth. En esta novela un inválido de guerra que se gana la vida como organillero, feliz con su suerte, acaba encarcelado por culpa de un desafortunado incidente.

CAÍDA Y AUGE

Aquí vemos cómo el personaje desciende para luego ascender.

La novela se divide en dos partes diferenciadas (que no necesariamente tienen por qué corresponderse con las dos mitades de la novela). En la primera presenciamos cómo la mala suerte golpea al personaje, mientras que en la segunda parte el personaje logra mejorar su situación.

Con este arco narrativo se corresponde la novela *Los miserables*, de Víctor Hugo. El inolvidable Jean Valjean será encarcelado por un delito irrisorio. Pero saldrá de la cárcel en posesión de una gran fortuna y dispuesto a hacer el bien.

AUGE Y CAÍDA

En este arco narrativo el personaje asciende para luego descender.

Como en el caso anterior es posible distinguir dos partes. Una primera donde el personaje se encuentra en una posición neutra que sufre una mejoría; y una segunda donde el personaje cae.

Este es el arco argumental de *El buen soldado*, de Ford Madox Ford. En esta novela el protagonista contrae matrimonio con una mujer de la que está enamorado, y que destrozará su vida cuando comprenda que le ha sido infiel.

AUGE, CAÍDA Y AUGE

Aquí el personaje asciende, cae, pero se recupera.

Este arco narrativo presenta un desarrollo algo más complejo, puesto que la fortuna del personaje cambia varias veces a lo largo de la historia.

En estas novelas el protagonista disfruta de una mejora de su posición de partida, pero en un determinado momento la pierde. Sin embargo, el personaje se recompone hasta volver a encontrarse en una posición favorable. Incluso puede darse el caso de que el final de la novela encuentre al personaje en una posición decididamente mejor que la que ocupa al inicio.

Encuentras este argumento en *Los siete hermanos*, de Aleksis Kivi. En esta novela del padre de las letras islandesas los siete hermanos que la protagonizan marcharán a los bosques para vivir como siempre habían soñado. Sin embargo, el plan no sale tan bien como ellos esperaban. Finalmente serán capaces de convertir su granja en una de las mejores del contorno.

CAÍDA, AUGE Y CAÍDA

Por último, en este arco narrativo vemos cómo el personaje cae, asciende, pero vuelve a descender.

En él la situación del personaje empeora desde unas circunstancias neutras, pero logra revertir la situación para mejorarla. Sin embargo, finalmente algo sucederá que vuelva a hacerle caer. Como en el caso anterior, también en este arco argumental la situación del personaje en el momento del desenlace puede ser todavía peor que la que vivió al principio de la narración.

Así es la línea argumental de *Martin Eden*, de Jack London. En *Martin Eden* un joven abandona su empleo para dedicarse a la escritura y pasa una temporada de penurias. Gracias a su esfuerzo llegará a convertirse en un autor reconocido, pero nunca alcanzará el amor de la mujer que ama.

Piensa en los últimos libros que has leído y comprobarás cómo sus arcos argumentales se adaptan a alguno de estos modelos.

Por otro lado, es importante señalar que cuando hablamos de «mala suerte» y «buena suerte» al referirnos a las circunstancias que vienen a alterar las situaciones de partida de los personajes no nos referimos únicamente al hado o a la fortuna. Estos cambios, sean para mejor o para peor, pueden estar también ocasionados por las decisiones de los protagonistas o ser consecuencia de las acciones de otros personajes.

Además, estos cambios en la fortuna y las circunstancias de los personajes principales vienen a actuar como puntos de giro (hablaremos de ellos en las próximas lecciones) que impulsan la acción hacia adelante, haciendo que avance de forma amena hacia el desenlace.

3. UN PROCESO DE ESCRITURA EFECTIVO

Lo sabemos: estás deseando empezar a escribir.

Quieres que sigamos hablando sobre la trama, los personajes, la estructura... para ponerte cuanto antes a trabajar en tu novela.

Pero antes de adentrarnos en esos temas, es preciso que conozcas las claves de un proceso de escritura efectivo.

Como ya hemos dicho, escribir una novela requiere esfuerzo y también tiempo. Por eso tener un proceso paso a paso que te ayude a saber por dónde empezar el trabajo, cómo avanzar y cuándo darlo por concluido va a resultarte muy útil.

En ese sentido el proceso de escritura es clave porque es un elemento básico tanto para escribir buenas obras como para ser un escritor productivo.

A decir verdad, lo más probable es que tú ya tengas tu proceso de escritura. Lo que sucede es que tal vez no seas consciente de él.

En realidad, no hay un modelo de proceso de escritura que pueda adaptarse a todos los escritores. Cada escritor debe desarrollar el suyo. Porque el proceso de escritura variará en función de la personalidad, gustos y preferencias de cada escritor.

Con el paso del tiempo, sobre todo si eres un poco organizado y consecuente con tu trabajo, irás tomando conciencia de tu proceso de escritura y podrás incluso trabajar para mejorarlo.

Pero es posible detectar unas fases comunes en los procesos de escritura que sí funcionan, pasos que dan resultado y que los escritores que han recorrido el camino antes que tú han probado, mejorado y optimizado.

Por eso, antes de empezar a escribir, e incluso antes de acometer el trabajo previo que este curso te propone, es importante que afines tu proceso de escritura.

En general, un buen proceso de escritura se compone de siete fases:

1. Refinar la primera idea

2. Fase de trabajo preliminar
3. Fase de documentación
4. Fase de escritura
5. Fase de revisión
6. Fase de reescritura
7. Fase de corrección

Pero antes de poder recorrerlas necesitas dos requisitos previos: tener el hábito de la escritura y conocer cuál es tu proceso de escritura actual.

Vamos a verlo.

EL HÁBITO DE LA ESCRITURA

El proceso de escritura empieza por el hábito de la escritura.

Es obvio que si no escribes no puedes tener un proceso.

Y sobra decir que, si no tienes el hábito de la escritura, terminar tu novela te va a resultar francamente difícil.

Por tanto, la escritura tiene que formar parte de tu vida cotidiana, no ser una actividad que haces de manera excepcional.

Lo ideal es escribir todos los días. Entendemos que eso es algo difícil, dadas las muchas ocupaciones y obligaciones que todos tenemos que atender a diario. Pero si vas en serio con la idea de escribir una novela, si tu compromiso es firme, lograrás que escribir a diario forme parte de tu horizonte vital.

Si ya tienes el hábito de la escritura, trata además de crear una rutina de escritura. Es decir, procura dar con el momento, el lugar y la forma ideales para tener sesiones de escritura productivas.

Descubre cuándo eres más productivo y creativo: ¿a primera hora del día, por la tarde?

Descubre también dónde prefieres escribir: en la cocina, en una biblioteca pública, en una cafetería... Se trata de encontrar un lugar que favorezca la concentración.

Por último, presta atención a esos pequeños detalles que te ayudan a escribir mejor. Puede que prefieras escribir a mano y no con el ordenador. Puede que te guste poner música. Puede que leer un rato antes de empezar a escribir te ayude a que las ideas fluyan con más brío.

Aprende a conocer qué funciona mejor para ti.

A pesar de que existe mucha mística del escritor que incide en la bohemia, te podemos asegurar que lo que de verdad da buenos frutos siempre es la disciplina. Escribir siempre a la misma hora, en el mismo lugar y tener un ritual que te ayude a entrar en el «modo escritura» puede parecer aburrido o innecesario, pero, créenos, da resultado.

EXAMINA TU PROCESO DE ESCRITURA

Para mejorar tu proceso de escritura, lo primero que tienes que hacer es revisar tu proceso actual, el que ya tienes.

Sí, aunque hasta hoy no supieras que existe algo llamado proceso de escritura, tú también tienes uno.

Hay una determinada manera en la que sueles trabajar cuando escribes. Puede que apuntes tus ideas en un cuaderno y las vayas desarrollando poco a poco. Puede que te pongas a escribir según aparece el germen de una historia.

Puede que te documentes antes de empezar a escribir o que lo hagas según vas necesitando información mientras escribes. Puede que escribas todos los días o solo de vez en cuando. Puede que dejes la revisión para el final, cuando la historia está completa, o puede que revises cada día lo que escribiste el día anterior...

Todas esas costumbres, manías y tics forman tu proceso de escritura.

Por eso, antes de empezar a trabajar para mejorarlo es bueno que repases bien qué cosas sueles hacer cuando escribes, cómo y por qué.

Simplemente con este repaso vas a darte cuenta de cosas que haces sin saber por qué, de cosas que no te funcionan y de otras que te van de maravilla. Toma nota de todo, porque es importante. Persevera en lo que te funciona y piensa nuevas maneras de hacer aquello que detectes que no te está ayudando.

Completa tu proceso de escritura con el que te ofrecemos a continuación.

FASES DE UN PROCESO DE ESCRITURA EFICAZ

1. REFINAR LA PRIMERA IDEA

Tienes el hábito de la escritura y has creado tu rutina de trabajo. Pero para escribir una novela es necesario que des un paso más y empieces a pensar en cómo abordas la escritura a partir de la primera idea.

Hemos hablado ya de cómo conservar y organizar esas ideas de escritura que se te ocurren sobre la marcha y sobre las que todavía no vas a empezar a trabajar.

Pero cuando eliges una y quieres convertirla en una novela, es conveniente que no te lances a escribir sin más. Como ya sabes, antes tienes que refinar tu idea y asegurarte de que tiene entidad suficiente para convertirse en una novela.

Este es el momento de valorar diferentes opciones sobre quién la protagonizará, qué narrador podría funcionar mejor, cuál es el conflicto, posibles finales, etc.

Es importante que analices bien tu idea para asegurarte de que merece la pena empezar a trabajar en ella. Que tiene algo que la puede convertir en una buena novela.

Ten presente que vas a pasar mucho tiempo trabajando en esa idea y si no te convence o te has decantado por una idea que en realidad no tiene el suficiente vuelo, vas a acabar por abandonar o, todavía peor, vas a escribir una mala obra.

En resumen, antes de lanzarte a escribir analiza primero si es una historia que merece ser contada y qué opciones pueden ser las más interesantes para hacerlo.

2. FASE DEL TRABAJO PRELIMINAR

En temas anteriores hemos mencionado ya la conveniencia de hacer cierto trabajo preliminar que te ayude a crear esquemas previos de los diferentes elementos de tu historia antes de empezar a escribir.

Cuando incluyes en tu proceso de escritura refinar la primera idea parte de ese trabajo ya está hecho, porque ya has realizado un análisis de tu historia y tienes muchas ideas claras. Así que se trata de ahondar más, prosiguiendo por ese camino.

Dedica un tiempo a meditar sobre los elementos clave de tu historia (personajes, conflicto, trama, final, narrador), toma decisiones y anótalo todo. Toma apuntes, haz esquemas, resúmenes y fichas y consérvalo todo para guiarte por ello mientras escribes.

Aclarar tus ideas y tomar decisiones te ayudará a desarrollar una novela más solvente y mejor escrita.

También te ahorrará tiempo, porque no tendrás que detenerte en ningún momento para pensar por dónde continúas.

Y te estarás vacunando contra el bloqueo, porque en todo momento sabrás lo que quieres contar y cómo hacerlo, de manera que solo tienes que ceñirte al plan.

Por último, convertir tus bosquejos en una novela te resultará mucho más sencillo. Solo tienes que desarrollar los diferentes segmentos sobre los que has estado trabajando.

Justamente este curso pretende ayudarte con la fase del trabajo previo. Tómalo en serio, dedícale tiempo. Tener prisa ahora o tratar de abreviar esta fase puede conducirte a errores y bloqueos más adelante.

3. LA FASE DE DOCUMENTACIÓN

La documentación forma parte del proceso de escritura.

Toda novela requiere documentación. Dependiendo del género y del argumento el proceso de documentación será más o menos complejo, pero siempre es necesario documentarse.

Es muy común mezclar la escritura con la documentación, pero suele dar malos resultados. Si dejas de escribir para localizar información, lo más seguro es que acabes navegando sin rumbo por internet. Y es que ponerse a localizar datos que necesitamos para poder escribir es una de las mejores maneras de caer en la procrastinación.

El momento ideal para abordar la documentación es este, justo después de haber creado los esquemas preliminares sobre los que se asentará tu novela.

¿Por qué?

Porque precisamente después de hacer el necesario trabajo previo tendrás claro sobre qué necesitas información para poder escribir tu novela.

Lo ideal es que hayas tomado notas sobre aquellos aspectos que van a necesitar una búsqueda de información, así en este momento del proceso solo tendrás que ponerte a localizar los datos que necesitas.

Te recomendamos que reúnas de una sola vez toda la información necesaria, basándote en las necesidades que detectes durante el trabajo preliminar.

Dedicaremos todo un tema más adelante para ver las claves de una documentación eficaz.

4. LA FASE DE ESCRITURA

Por fin llegamos al momento de la escritura.

Esta seguramente sea tu parte favorita. Y con razón, porque es cuando las palabras fluyen una detrás de otra y materializan escenas y capítulos. Cuando los personajes toman forma y la narración se desovilla, convirtiéndose en una realidad.

Sin duda este es el momento culminante, cuando te sientes escritor de verdad.

Pero ten en cuenta que todo lo que hemos hablado hasta ahora también es trabajo de escritor. Y también lo es todo lo que viene a continuación.

Ahora debes ceñirte al esquema de trabajo que creaste en el momento del trabajo preliminar.

Empieza por el principio de la historia y avanza hacia el final, aunque date la libertad para crear los cambios que consideres necesarios a medida que escribes.

Algunos escritores prefieren escribir sin seguir el orden lógico de la historia. Por ejemplo, escriben todas las escenas en las que interviene un personaje, luego todas aquellas en las que interviene otro, etc. Está bien si te funciona.

Pero por nuestra experiencia eso suele conducir a lagunas argumentales, a inconsistencias y a fallos en la causalidad, lo que aumenta el trabajo posterior de reescritura y revisión.

Te recomendamos que avances ordenadamente, siguiendo el orden cronológico y, sobre todo, las relaciones causa-efecto.

Si quieres añadir anacronías, como *flashbacks*, puedes plantearte hacerlo después. Aunque verás que durante el trabajo previo muchos aspectos relativos a la secuencia en que vas a presentar los acontecimientos quedarán claros y al escribir no tendrás que preocuparte más que de seguir el plan.

5. LA FASE DE REVISIÓN

Con tu novela ya escrita llega el momento de la revisión.

Este es un trabajo que muchos autores noveles deciden obviar, sin duda porque es un trabajo complejo, pero también porque nos da miedo enfrentarnos a los propios errores.

Ten cuidado, porque corres el riesgo de dar por bueno lo que en realidad es un primer borrador.

Incluye la revisión en tu proceso de escritura y nunca jamás te la saltes porque es requisito *sine qua non* para escribir buenas novelas.

Previamente puedes hacer una revisión paralela a la escritura que te facilite el momento de la revisión en sí.

Cada día, antes de empezar la sesión de escritura de ese día, lee y revisa lo que escribiste en la sesión anterior. De esa manera consigues dos cosas.

- Que te resulte más sencillo retomar la historia donde la dejaste en el día anterior y que, en consecuencia, todo tenga una mayor coherencia e ilación.
- Cazar gazapos, frases oscuras, erratas, que puedas subsanar sobre la marcha.

Pero además de esa revisión en paralelo tienes que hacer una revisión completa una vez tengas toda la narración ya escrita.

Relee con atención y con espíritu crítico todo el texto.

Presta atención al desarrollo del conflicto y de los personajes. Revisa la relación causa-efecto entre todas las escenas y capítulos. Asegúrate de que el final es coherente.

En este momento te serán de gran utilidad los esquemas que creaste en el momento del trabajo preliminar. Comprueba que has seguido el plan y asegúrate de que allí donde te separaste de él, porque sucederá, la trama sigue siendo consistente.

Toma notas durante la lectura de todos los posibles fallos. También de aquellas partes o escenas que necesitan más trabajo o un enfoque diferente. Incluye en esas notas la posible solución.

Las notas que tomes te facilitarán abordar el trabajo propio de la fase de reescritura.

6. LA FASE DE REESCRITURA

Después del proceso de revisión llega el momento de la reescritura.

Debes subsanar todos los fallos, errores y carencias que hayas detectado al revisar la obra. De ahí la importancia de tomar notas.

Habrás escenas que debas suprimir, otras que debas ampliar. Tendrás que añadir partes nuevas, tal vez eliminar personajes. Probablemente tengas que volver sobre los indicios, agregar más contexto y revisar las descripciones de escenarios y personajes que ayudan a que el lector visualice lo narrado.

En este momento no deberías prestar demasiada atención a la ortografía y la gramática. Por supuesto, puedes corregir erratas evidentes, pero céntrate en mejorar la obra a nivel literario: tramas, personajes, narrador, estilo, etc.

Nuestro consejo es que repitas las fases de revisión y reescritura al menos una vez más.

Vuelve a leer el texto, toma notas de posibles fallos y reescribe lo necesario para subsanarlos.

Si sigues el esquema para un proceso de escritura efectivo que te estamos dando, verás que el trabajo previo ayuda a que el trabajo de revisión y reescritura sea más ligero.

Lo más probable es que con una segunda revisión y algunos retoques tu novela esté prácticamente lista. Pero si eres de los impacientes que prefieren saltarse el trabajo de planificación, seguramente tengas que emplearte a fondo con varias revisiones y varias reescrituras hasta que tu texto esté a punto.

7. LA FASE DE CORRECCIÓN

Ahora sí, con la novela terminada e impecable a nivel narrativo llega el momento de la corrección ortotipográfica y de estilo.

Revisa con mucho cuidado ortografía, sintaxis, puntuación. Corrige aquellas frases oscuras o farragosas. Marca bien los diálogos. Ten cuidado con las repeticiones de palabras o expresiones que pueden darle al texto un aire redundante y opaco...

Incluso aunque vayas a contratar una corrección profesional (cosa que te recomendamos, sobre todo si valoras la posibilidad de autopublicar), no dejes de hacer tú mismo una corrección básica del texto.

No querrás entregar una obra tuya llena de erratas y faltas a nadie, ni siquiera a un corrector, porque eso diría muy poco de tu capacidad como escritor y de tu profesionalidad.

Estas siete fases de este proceso de escritura no son obligatorias, pero sí recomendables. Seguir las va a facilitarte mucho el trabajo, pero también va a beneficiar tu escritura.

Adóptalas, pero también adáptalas. Puede que prefieras alterar el orden y, por ejemplo, situar la fase de documentación después de la fase de escritura.

Ensaya diferentes maneras de hacerlo hasta dar con la que mejor te funcione. Y, sobre todo, decídate a cambiar aquello que no te está dando resultados.

Si ahora no tienes ningún proceso definido, prueba este que te proponemos.

Puede que ahora mismo te sientas un poco confuso con algunos de los elementos que forman estas siete fases: ¿relación causa-efecto?, ¿elegir un narrador?, ¿proceso de documentación? Tranquilo, al acabar el curso tendrás una visión clara de todos esos elementos.

ORGANIZA BIEN TU TIEMPO

Como estás viendo, escribir una novela es un trabajo complejo que requiere tiempo, esfuerzo y organización.

Por ello vas a necesitar una buena planificación de tu tiempo.

Lo ideal es que te fijes objetivos y te traces un plan para cumplirlos en plazo.

En el próximo tema veremos una manera de fijarte objetivos de número de palabras escritas, para que puedas asignar tiempos concretos en los que debes haber terminado un capítulo, e incluso la novela.

Recuerda que los objetivos deben ser medibles, tener una fecha límite y ser alcanzables.

- Medibles quiere decir que puedas comprobar si los has alcanzado o no. Por ejemplo, escribir tres mil palabras por día.
- Tener una fecha límite se refiere a que tiene que haber un plazo en el cual el objetivo sea alcanzado. Si te marcas escribir tres mil palabras al día, el límite de tiempo es un día. No sirve que escribas tres mil palabras en dos días.
- Y alcanzables significa que deben ser objetivos asumibles. Si tienes poco tiempo para dedicar a escribir, tal vez tres mil palabras al día sean demasiadas y debas conformarte con escribir mil quinientas. Si te fijas un objetivo inasumible, solo lograrás frustrarte.

Acostúmbrate a fijarte objetivos mientras trabajas en tu novela.

Por ejemplo, puedes marcarte fechas para las distintas fases del proceso de escritura que acabamos de ver: un mes para el trabajo previo, quince días para la fase de documentación, seis meses para escribir el primer borrador, etc.

Ten una agenda o calendario donde apuntes todos tus objetivos y las fechas en que debes haberlos alcanzado.

Si es la primera vez que te enfrentas al reto de escribir una novela, sé generoso con los tiempos que te fijas. La primera vez todo cuesta más y lleva más tiempo.

Pero toma nota de cuánto tardas en cumplir cada fase, porque eso te servirá para planificar mejor las siguientes fases y también el trabajo de tu siguiente novela.

Ten en cuenta también que el calendario de escritura de una novela variará de una obra a otra. Puede que tu primera novela exija mucha labor de documentación, y

necesites un par de meses para darla por concluida, mientras que tu segunda novela no necesite apenas documentación y baste con que le dediques una semana.

Aprende a gestionar tu tiempo, a marcarte objetivos y a planificar porque te va a ser tremendamente útil a la hora de escribir tu novela.

4. PLANIFICANDO LA TRAMA

LAS REGLAS

Ya tienes la idea para empezar a escribir tu novela.

Pero, como hemos visto, por buena que sea esa idea la novela fallará si no manejas con habilidad los hilos de la historia. Tienes que fabricar un armazón que sostenga de manera firme, pero hermosa, las diferentes partes de la historia.

La trama es un aspecto fundamental en cualquier novela, pero, en el fondo no ha cambiado desde Aristóteles.

He aquí sus reglas.

EL PROTAGONISTA DEBE TENER UNA MOTIVACIÓN CLARA

La motivación puede ser sutil, como asumir la muerte de su padre; o evidente, como salvar el mundo.

Sin embargo, el objetivo que persigue el protagonista debe quedar claro para el lector. Y no solo eso, tiene que ser consistente. Esa consistencia se consigue logrando que el protagonista se implique por completo en la consecución de su meta.

Ten presente que si el protagonista no parece implicado tampoco puedes esperar que el lector lo esté.

LA MOTIVACIÓN DEL PROTAGONISTA DEBE APARECER PRONTO

La motivación de la que hablábamos en el apartado anterior debe quedar clara lo antes posible.

No esperes a la mitad de la novela para contar entonces cuál es el objetivo del protagonista (de hecho, si el motivo que impulsa al personaje principal no aparece pronto, es difícil que el lector te haya acompañado hasta la mitad de la novela).

No obstante, ten presente que el objetivo del personaje puede variar a lo largo de la historia: en las novelas de Ian Fleming, James Bond busca primero localizar la bomba; cuando la encuentra, es el deseo de capturar a Blofeld (el malo) lo que lo mueve.

GRADACIÓN

La intensidad con la que el protagonista conoce y asume sus objetivos y el deseo de alcanzar los mismos debe ser gradual.

Aunque esos objetivos queden claros para el lector desde un principio, el protagonista debe recorrer un camino que le conduzca a la completa comprensión de cuál es su meta.

El lector deseará acompañar al personaje en ese descubrimiento tanto como en las acciones que emprenda para llegar a ella.

MOVIMIENTO CONTINUO

Cada capítulo, e incluso cada escena, deben contener un cambio.

La situación puede mejorar para el protagonista o puede empeorar, pero al concluir el capítulo ha tenido que ocurrir un cambio en las circunstancias del personaje (de otro modo, puedes eliminar ese capítulo).

Ese cambio no tiene por qué suponer una variación material o física, puede ser un cambio psicológico o emocional: el protagonista de pronto comprende algo, cambian sus sentimientos o su actitud.

SIN TIEMPOS MUERTOS

Precisamente porque la narración debe avanzar no debemos caer en la tentación de completar los huecos de nuestra historia con relleno.

Cada línea debe aportar a la trama, así sea una descripción, una reflexión o un diálogo.

También puedes construir tramas secundarias interesantes y vigorosas, pero asegúrate de concluir las al final, de otro modo son solo eso: relleno.

ESTRUCTURA

Ten presente las estructuras clásicas de la novela y desarrolla según ellas tu historia.

En el famoso análisis de Joseph Campbell de los arquetipos de la historia, se suele identificar:

- (1) la invitación: donde se le pide al protagonista que asuma un reto;
- (2) la negativa: el protagonista se niega;
- (3) la aceptación: algo sucede que obliga al protagonista a cambiar de idea;
- (4) la aventura: el protagonista trata de cumplir el desafío;
- (5) el fracaso: todo parece salir mal y, entonces,
- (6) el triunfo: cuando todo parecía perdido, el protagonista alcanza el éxito.

PERSONAJES

La mayoría de las novelas tienen un único protagonista. Una advertencia: esta suele ser la mejor opción para los escritores principiantes.

Si deseas incluir más, debes asegurarte de dar a cada uno de ellos suficiente peso en la historia, un carácter y unos objetivos propios y de no abandonar ninguno a lo largo de la historia.

Ten siempre presentes estas reglas. Todas las tramas las obedecen, no importa si se trata del último *bestseller* de moda o de un clásico inmortal.

PLANIFICANDO LA TRAMA

Ahora ya conoces los elementos indispensables para una buena trama:

- Estructura clara
- Motivos (por los que suceden las cosas)

- Resultados (de las cosas que han ocurrido)
- Tramas secundarias
- Final

Examinemos a la luz de estos elementos la trama de todo un clásico, *Orgullo y prejuicio*.

Trama	Elizabeth Bennet conoce a George Wickham y a Fitzwilliam Darcy. Mientras que enseguida detesta al segundo, empieza a enamorarse del primero. Poco a poco, sin embargo, va descubriendo que el señor Wickham no es trigo limpio, mientras la bondad del señor Darcy se hace patente.
Final	Elizabeth Bennet se casa con el señor Darcy.
Trama secundaria 1	Jane Bennett, la hermana más querida de Elizabeth, ama a Charles Bingley, su nuevo vecino. El señor Bingley se marcha. Después reaparece. Finalmente, Jane y el señor Bingley se casan.
Trama secundaria 2	Lydia Bennett, la hermana egoísta y obstinada de Elizabeth, se fuga con Wickham. Gracias a la intervención del señor Darcy su honor logrará quedar a salvo.
Trama secundaria 3	El señor Collins, primo de las Bennet, pide matrimonio a Elizabeth, que se lo niega. Más tarde se lo pide a Charlotte, amiga de Elizabeth, y esta acepta.

Fíjate cómo, en el esquema anterior, se proporcionan muy pocos detalles.

No sabemos en qué época transcurre la acción. No sabemos por qué a Elizabeth le disgusta Fitzwilliam Darcy, ni qué hechos le harán cambiar sus apreciaciones sobre él. Apenas sabemos nada de los personajes, ni de las relaciones que guardan entre sí...

Y así tiene que ser.

El exceso de detalles sobre la ambientación, las relaciones causa y efecto de los acontecimientos y el carácter de los personajes solo consiguen, en un primer momento, nublar la estructura general y hacer que la pierdas de vista.

Trata de mantener la simplicidad, recordando siempre que la trama tiene que relacionarse con la motivación del protagonista. Para añadir los detalles que vestirán la novela habrá tiempo después.

Al principio solo tienes que empezar por preparar un esquema. Toma la tabla anterior y reproducéla para tu argumento.

Trama	
Final	
Trama secundaria 1	
Trama secundaria 2	
Trama secundaria 3	

Encontrarás este esquema en la hoja de trabajo «Esquema preliminar para trabajar tu trama».

Recuerda que el esquema que prepares debe tener, más o menos, la misma complejidad que el que hemos consignado más arriba.

Resume la trama en dos o tres frases.

Apunta el final, porque es hacia él hacia donde deberás conducir toda la historia, la acción.

Anota brevemente los argumentos que desees incluir como tramas secundarias. Recuerda que deben incidir en la idea general de la novela y tener su propio planteamiento, desarrollo y desenlace.

Revisa tu esquema una y otra vez hasta que te hayas asegurado de que en él no aparece más que la armazón fundamental de tu historia, sin ningún tipo de detalle innecesario para la correcta comprensión de la trama y su desarrollo.

AÑADIENDO COMPLEJIDAD

Ahora que ya tienes el esquema previo, es hora de añadirle complejidad. Se trata de añadir capas que completen la historia y la hagan más profunda.

Vas a usar los elementos de los que dispones —como las tramas secundarias y los personajes— para profundizar en la idea sobre la que gira la historia.

Después dividirás tu historia en partes cada vez más pequeñas. Se trata de hacerla más manejable, pero también se trata de que tengas una visión de sus elementos claves.

LAS TRAMAS SECUNDARIAS

Toda novela gira en torno a un tema o idea central. Ya sabes, esa a la que estuviste dando vueltas al principio. Por ejemplo, en *Orgullo y prejuicio*, Jane Austen nos presenta diferentes maneras de entender el amor.

Así que para añadir complejidad puedes incluir tramas secundarias que den diferentes perspectivas sobre ese tema.

Por ejemplo, imagina una novela sobre un hijo que asiste al lento declive de su padre, enfermo de cáncer, mientras trata de superar la conflictiva relación que siempre ha mantenido con él. ¿Por qué no probar a darle otra perspectiva a esa historia mediante la relación que el protagonista mantiene con su propia hija? Con esa historia se añadiría una capa que confiere mayor complejidad a la idea de la novela.

LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Como es lógico en tu historia aparecerán varios personajes, además del protagonista, cada uno de los cuales tomará parte de alguna manera en la acción.

Más adelante veremos cómo trabajar los personajes. De momento basta con que vayas pensando quién será tu protagonista y quiénes los demás personajes principales, si es que los hay.

Pero recuerda la idea de que la estructura de tu novela es como el esqueleto de un edificio: los ladrillos y el yeso no se pueden poner hasta que todas las vigas no estén en su sitio.

Así que de momento se trata solo de que te hagas una idea general de cómo debe ser el protagonista en función de lo que ya sabes de la trama.

Y de que pienses qué personajes secundarios podrían acompañarle para ofrecer, a través de ellos, diferentes visiones del tema de tu novela.

En nuestro ejemplo, un personaje secundario relevante sería la hija del protagonista cuyo padre está enfermo de cáncer. A través del personaje de la hija se exploraría otro modo de entender las relaciones entre padres e hijos y se ahondaría en la psicología del protagonista: ¿ha intentado tratar a su hija de una manera distinta a como su padre lo trato a él?, ¿por qué?

PARTES, CAPÍTULOS Y ESCENAS

Hemos mencionado la conveniencia de desmenuzar tu historia en partes cada vez más pequeñas para hacerla más manejable.

Se trata de identificar las partes fundamentales. Dentro de las partes, los capítulos. Y dentro de los capítulos, las escenas relevantes.

Hacerlo así resulta muy práctico porque de este modo tendrás un resumen de tu novela en el que resultará fácil identificar el esquema general de la historia, así como sus partes más destacadas. Disfrutarás así de una imagen de conjunto que te resultará muy útil a la hora de empezar a escribir.

PARTES

Antes de empezar a escribir, divide la historia en tres partes. Estas tres partes se corresponderán al esquema clásico planteamiento-desarrollo-desenlace.

Esta es una fórmula probada para mantener la estructura y coherencia de una novela. No hace falta que el texto final refleje ese esquema, pero sí que lo tengas en mente mientras escribes y, sobre todo, mientras planificas.

Ese esquema te ayudará a mantener el equilibrio, cuidando de que una parte no se desarrolle en exceso a costa de las otras. También te permitirá comprobar que la historia avanza hacia el siguiente segmento, en lugar de perder el tiempo escribiendo miles de palabras que no hacen progresar la trama.

En la primera parte, presenta a los personajes principales y especifica cuál es el problema (conflicto) con el que el protagonista deberá enfrentarse.

En la segunda parte, valora las opciones que tienes para dar un giro a la trama e incrementar la tensión. Al tiempo, debes profundizar en la motivación de los personajes y en la manera en que afrontan el conflicto. Por último, también debes pensar cómo presentarás el clímax.

En la última parte debes anotar cómo el protagonista ha cambiado con todo lo que le ha sucedido a lo largo de la novela y pensar cómo logra resolver (o no) el problema que se le presentó en el inicio de la historia.

CAPÍTULOS

A continuación, fracciona cada uno de esos tres actos en los que has dividido la novela en varios bloques o secciones. Lo más normal es que cada uno de estos bloques se corresponda con un capítulo, pero no tiene que ser exactamente así.

Una vez hayas dividido tu novela en los capítulos o secciones que consideres necesarios, escribe un resumen de cada uno de ellos. No es necesario que sean demasiados largos, pero sí debes asegurarte de que condensan los hechos significativos que sucederán en ese bloque.

Tanto para el caso de dividir la historia en tres partes, como para escribir los resúmenes de los diferentes capítulos, usa el clásico esquema: introducción-acción-clímax-anticlímax. Siempre funciona.

- Introducción: cómo comienza el capítulo.
- Acción: qué va a suceder en él.
- Clímax: El momento culminante del capítulo.
- Anticlímax: la tensión se relaja, pero se empieza a preparar lo que sucederá en el capítulo siguiente.

Un consejo, asegúrate de que estos resúmenes son fácilmente editables. Eso te permitirá hacer modificaciones cuando lo consideres necesario.

Este sistema presenta dos ventajas:

Te permitirá tener una imagen preliminar pero muy nítida de todos los acontecimientos de la novela. Esto te facilitará distribuirlos adecuadamente para equilibrarlos a lo largo de la trama,

Además, este sistema convierte la novela en algo mucho más manejable, menos intimidatorio, al dividirla en unidades más pequeñas. Desarrollar el resumen de un capítulo hasta convertirlo en un capítulo de verdad te parecerá una tarea más factible y menos compleja que escribir ese mismo capítulo entero desde cero.

Ayúdate de la hoja de trabajo «Esquema para planificar tus capítulos por escenas».

ESCENAS

Planifica también las que van a ser las escenas centrales de la novela, los momentos claves, y desarróllalos brevemente.

Intenta pensar al menos tres momentos clave para tu novela y desarróllalos en forma de escena. Recuerda que los momentos clave no tienen que ser situaciones de vida o muerte. Pueden ser simplemente momentos de comprensión o de resolución.

Un consejo: tres momentos clave apropiados para desarrollar en este primer momento pueden ser cuando hace aparición el elemento detonador, el momento del clímax y el final. Hablamos de todos ellos más adelante.

Con este trabajo previo de planificación te asegurarás de que tienes claro cómo se llega de la situación A hasta la situación B, en qué momento hace aparición un personaje o dónde conviene añadir una vuelta de tuerca que sorprenda al lector.

Sin duda, acabarás por no ceñirte por completo a estos esquemas, pero serán una fantástica hoja de ruta que te guíe.

Estos resúmenes serán un esqueleto que te permitirá escribir más adelante escenas y capítulos coherentes, sin lagunas argumentales.

HAY EXCEPCIONES

Recuerda que hay excepciones. Siempre las hay.

En las novelas de misterio, en las novelas negras y los *thrillers* importa, casi tanto como la estructura de la trama, decidir en qué forma se va a ir dosificando la información para que el lector vaya descubriendo poco a poco lo que está oculto.

ESTABLECE OBJETIVOS

Al acabar la fase anterior deberías saber ya cuántos capítulos más o menos va a tener tu novela.

Ahora debes decidir qué longitud tendrá cada uno de esos capítulos.

Por ejemplo, puedes decidir que cada capítulo tenga 10.000 palabras. Pongamos que, tras trabajar en el esquema parte a parte sabes que tu novela va a tener doce capítulos.

12 capítulos x 10.000 palabras cada uno = 120.000 palabras que tendrá tu novela.

Por supuesto, estas cifras no serán exactas. Un capítulo puede tener 8000 palabras mientras otro tendrá 13.000. La finalidad de decidir de antemano cuántas palabras va a

tener cada uno de los capítulos y cuántas tu novela no es otra que la de que te puedas marcar unos objetivos.

Seguro que estás pensando que fijar de antemano estas cifras va a encorsetar tu escritura e impedir que aflore tu creatividad. Que lo tuyo es dejar que la historia fluya y se vaya contando hasta que, por sí sola, llegue a su final. Pero, piénsalo, según esa idea tú no tendrías apenas participación en la escritura de tu novela. Serías solo un instrumento en manos de la historia, que te utilizaría como un vehículo para encarnarse en palabras. Te limitarías a actuar como un médium.

Te aseguramos que ese no es el papel que juegan los escritores que publican novelas. Los escritores cuyas obras lees y admiras, esos a quienes quisieras emular, crean esquemas para sus historias y se fijan objetivos de escritura.

La finalidad de crear el esquema de una novela es precisamente ayudarte a que te organices y te mantengas enfocado.

Gracias al esquema parte a parte sabrás exactamente qué debes escribir en cada momento.

Y gracias a fijarte objetivos de escritura sabrás cuántas palabras tienes que escribir para acabar un capítulo y cuántas para acabar tu novela. Sabrás si estás trabajando bien y tendrás un incentivo para continuar avanzando.

Así podrás medir tu avance, poner fechas límite para terminar partes o capítulos y optimizar el tiempo de trabajo.

Además, como sabrás hacia dónde va tu historia podrás dedicarte a escribirla de la mejor manera posible, en lugar de estar pensando cómo vas a continuar cuando acabes esa escena.

5. PERSONAJES INOLVIDABLES

Como dije ya, los personajes no nacen como los seres humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún algo esencial.

La insoportable levedad del ser – Milan Kundera

Lo siguiente en lo que debes pensar antes de empezar a escribir una novela es en el personaje. ¿Quién es el protagonista de tu historia? ¿Quién va a llevar el peso de la acción?

Crear personajes no es una tarea sencilla.

Debes intentar que tus personajes sean reales, que actúen y reaccionen como lo haría una persona cualquiera que se enfrentara a las situaciones que ellos deberán afrontar.

Sí, incluso cuando tus personajes no sean humanos deben ser un espejo de las emociones del ser humano. Porque si las historias de ficción logran interesarnos es precisamente porque nos reconocemos en ellas.

Ese es el secreto absoluto de la escritura: debes lograr que el lector empatice con lo que le sucede a tu protagonista.

¿Y cómo se logra esto? Dándole rasgos humanos. Y no hablamos de rasgos físicos, sino morales, emocionales y espirituales. Porque solo así lograrás que el lector se identifique con las vicisitudes de tu personaje.

Piensa en esto: el lector rara vez va a vivir experiencias como las que has imaginado para tu novela o relato. No va a abandonar la Tierra rumbo a Marte en una nave espacial. Pero sí que va a abandonar algo que conoce para dirigirse a lo desconocido. Por ejemplo, cuando se muda de casa o cambia de trabajo.

No va a enfrentarse a un fiero dragón que atemoriza a toda una comarca. Pero sí que va a plantarle cara a un mal compañero que abusa de todos en la oficina.

Se trata de que tu lector piense «Sí, yo también me sentiría así», obviando que comparte los sentimientos de una mujer viuda del siglo XVII.

Veamos algunas ideas que te ayudarán a asegurarte de que tus personajes están bien trabajados.

ELIGE UN PROTAGONISTA

Simplificando bastante podríamos decir que las novelas pueden tener dos tipos de personajes protagonistas.

El primero es el hombre (o la mujer) normal que se enfrenta a una situación extraordinaria.

Este protagonista es como tú, como tu vecino. Lleva una vida como la de la mayoría de las personas a su alrededor. Pero, de pronto, debe afrontar una situación extraordinaria. Atención, porque *extraordinaria* no significa que deba ser algo fuera de lo común, como la caída de un meteorito o un terremoto (aunque desde luego puede ser también ese tipo de situación).

Con *extraordinaria* nos referimos a una situación que rompe la normalidad del personaje, alterando el discurrir usual de su día a día. Puede ser una enfermedad, un despido, un trabajo nuevo, el nacimiento de un hijo, la muerte de un ser querido... Cosas naturales que también pueden sucederle a cualquiera, pero que perturbarán la existencia de tu protagonista.

Madame Bovary es un personaje *normal*. También el Quijote. O Raskólnikov, de *Crimen y castigo*.

El segundo tipo de personaje protagonista es, por el contrario, una persona extraordinaria. Es decir, una persona con dotes, habilidades o conocimientos que la convierten en alguien fuera de lo normal.

Sherlock Holmes es un personaje extraordinario. También James Bond. O Harry Potter.

¿Y por qué es importante que tengas claro a cuál de estos dos tipos pertenece tu protagonista? Por lo siguiente.

Si has elegido como protagonista a un personaje normal, deberás tener mucho cuidado de que no desarrolle de pronto (por exigencias de la trama) habilidades fantásticas.

Si tu protagonista es un hombre normal que se enfrenta a las consecuencias de un terremoto, no puede tener superfuerza para levantar los pesados escombros y rescatar al perrito de su vecina.

A la inversa es menos preocupante. Puedes tener un personaje extraordinario que tenga costumbres normales. Eso, de hecho, lo humaniza. Pero hay que tener cuidado.

James Bond se enamora de las espías con las que trabaja o a las que se enfrenta. Eso lo hace humano. Pero no se enamora de una y le es fiel hasta la muerte porque eso no casaría con el resto del personaje, que es el de un seductor.

Así que, para empezar, decide qué tipo de personaje concuerda mejor con tu idea. Para ello, debes responder desde un principio a las siguientes cuestiones:

- Cuál es el objetivo y la motivación de los personajes principales.
- Qué planes tienen los personajes para alcanzar su meta.
- Qué o quién se interpone entre los personajes y la consecución de sus objetivos.
- Cuál es la naturaleza del cambio que sufren los personajes a lo largo de la narración.
- Cómo abordan los personajes el clímax de la narración.

Una vez hayas resuelto los puntos anteriores, será el momento de determinar el desarrollo y los pormenores de la narración, pero siempre en función de las motivaciones de los personajes.

EMPATÍA MEJOR QUE SIMPATÍA

Al escribir una novela el autor tiende a desear crear un personaje simpático. Tal vez porque acabamos por identificarnos con él, queremos que nuestro protagonista le caiga bien al lector.

Ese es un gran error.

De hecho, no importa cuán simpático es un personaje. Lisbeth Salander es bastante hostil. Sherlock Holmes es un poco raro. Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, es realmente repugnante.

La simpatía no importa, lo que importa es la empatía.

Una de las cosas que debes perseguir con tu novela es transmitir emociones. De hecho, en torno a ellas gira siempre la mejor literatura. Tu novela tiene que lograr atrapar tanto la mente del lector como su imaginación y su corazón.

El lector quiere que le emociones. Por ello, tu objetivo es lograr que el lector se ponga en el lugar de tus protagonistas y sienta lo que ellos sienten: ira, amor, camaradería, frustración, felicidad, terror, tensión...

Los libros más influyentes, y aquellos cuya influencia es más genuina, son obras de ficción. [...] Repiten, reordenan, clarifican las lecciones de la vida; nos alejan de nosotros mismos, nos obligan a entrar en relación con otros y nos muestran el tejido de la experiencia [...]

«Libros que me han influido» - Robert Louis Stevenson

Por tanto, no te limites a nombrar las emociones porque eso significa empobrecer la narración.

Lo que tienes que hacer es presentar aquellos detalles específicos, concretos, que representan una emoción.

Intenta ofrecer una imagen definida y precisa que se represente de modo claro en la mente del lector y que le lleve a sentir la emoción o el sentimiento que quieres transmitir.

No te limites a nombrar emociones abstractas porque así no lograrás hacer sentir a tu lector. Tu propósito debe ser hacerle participar de la acción para que sienta.

Veámoslo con un ejemplo:

Cuando Pedro murió, me sentía destrozada.

Esta frase puede parecer certera, pero es muy imprecisa. No basta con nombrar lo que siente el narrador, porque el lector se siente ajeno a ese sentimiento. ¿A qué se refiere exactamente la idea de sentirse destrozado? Es algo demasiado vago como para despertar la empatía del lector.

Aunque viva mil años nunca olvidaré lo completamente sola que me sentí tras la muerte de Pedro. Aunque los meses fueron pasando, no era capaz de apartarlo de mi mente: todas las cosas me recordaban a él. Creí que nunca lo superaría.

Si bien en esta ocasión se han añadido detalles específicos, esos detalles solo ayudan a la narración, resultan meramente enunciativos. Pero en realidad no le proporcionan al lector una razón para echar de menos a Pedro, lamentar su muerte y sufrir junto a la narradora.

No podía desprenderme del recuerdo de Pedro. A las cuatro, la hora a la que solía regresar del trabajo, me sorprendía esperando escuchar el ruido de su llave en la cerradura. Por la noche, levantaba la vista de mi libro esperando encontrarle sentado en su sillón, con los auriculares puestos con los que escuchaba su programa de radio favorito. Curiosamente, las imágenes de Pedro enfermo en el hospital se habían borrado de mi mente.

Esta última versión resulta conmovedora porque, con sus detalles, nos ayuda a comprender y visualizar la relación entre Pedro y la narradora: las rutinas tranquilas que compartían y cómo uno formaba parte de la vida del otro.

No existe una descripción pormenorizada, pero la hábil elección de los detalles permite que el lector se represente tanto la vida con Pedro, como la vida sin él.

Al tiempo, en ningún lugar se menciona expresamente la muerte, pero la ausencia del hombre y la alusión al hospital logran que el lector interprete los hechos, involucrándolo en la composición del texto.

Intenta escribir textos que impliquen emocional e intelectualmente al lector con tu novela. Trata de que este se identifique con los hechos narrados, que empatice con las emociones de los personajes y que complete con naturalidad las elipsis que presenta el texto.

Si haces las cosas bien, tu personaje atraparé el interés del lector.

UN PERSONAJE QUE EVOLUCIONA

Ya has visto que los buenos personajes provocan empatía.

Y es que las novelas no tratan de lo que su protagonista hace o dice. Las novelas tratan de lo que su protagonista piensa.

Esto tiene que ver con lo que te contamos más arriba: puede que el lector jamás haga lo mismo que tu protagonista (abandonar La Tierra rumbo a Marte), pero sí puede identificarse con los pensamientos y reflexiones que esa situación suscita en el personaje.

Una novela no consiste en acompañar al personaje en los avatares que le depara la acción, limitándose a describir sus pasos o a recoger sus palabras. La magia de la literatura nos permite adentrarnos en la mente del personaje como si fuéramos adivinos y asistir en silencio a sus pensamientos, dudas, desengaños, triunfos...

Entra sin miedo en la mente de tu personaje y vuelca en tu novela todo su mundo interior.

Recuerda:

- Lo ideal es que guardes un equilibrio entre la descripción de los hechos externos y las incursiones en el yo más profundo de tu personaje.
- Puedes incluso probar a mezclar ambos, como hizo, por ejemplo, Virginia Woolf en *La señora Dalloway*.
- Procura no interrumpir una acción clave para dar paso a un flujo de conciencia, porque romperá el ritmo. A no ser que quieras mantener el suspense, en cuyo caso este puede ser un excelente recurso si lo haces bien.

Pero no basta con reflejar en tu novela la vida interior, la psique, de tu protagonista.

Este, además, debe evolucionar.

Su evolución será consecuencia de su interiorización de los hechos a los que le haga enfrentarse. A tu personaje, como a cualquiera de nosotros, las experiencias le cambian, le transforman, le enseñan algo.

Ese cambio debe quedar patente al acabar tu novela. Pero debe haberse fraguado a lo largo de la misma, poco a poco.

EL ARCO DRAMÁTICO DEL PERSONAJE

A esa evolución paulatina es a lo que se llama arco dramático del personaje: la línea que traza su trayectoria personal y que recoge el abanico de cambios que lo lleva de manera gradual de una situación a otra.

El arco estándar podría ser algo como:

1. Marta tiene miedo al compromiso. La situación de partida debería incluir el contexto necesario que muestre ese miedo. Por ejemplo, no tiene pareja y ni tan siquiera mascota porque teme atarse demasiado a alguien.
2. Marta se encuentra con una situación en la que su miedo es puesto a prueba. Por ejemplo, debe hacerse cargo de los hijos de su hermana muerta.
3. Afronta el reto. Lo supera (o no). Aprende algo sobre la vida y sobre sí misma como consecuencia de sus experiencias mientras cuida de sus sobrinos.

El personaje tiene que reaccionar a las circunstancias en las que le vas a colocar. Esta reacción le conduce a una nueva situación y a otra reacción, y así sucesivamente. De manera que los cambios son paulatinos pero acumulativos: al final el personaje tiene que haber sufrido un cambio significativo.

Cuidado, cuando hablamos de cambio no nos referimos a cambios externos en sus circunstancias personales (mudarse de ciudad, perder un trabajo), sino a un cambio significativo en la orientación de su vida.

En el caso del personaje de Marta ha podido aprender que sí que puede comprometerse con otras personas, lo que supone un cambio radical en su vida.

Ten presente también que la evolución de tu personaje puede ser negativa. Es decir, que al final de la historia haya cambiado para mal. Por ejemplo, que una madre abnegada descubra al final de su vida que sus hijos no merecían tantos desvelos.

En resumen, debes evitar cometer estos tres errores:

- Que el personaje no cambie y que al final de la novela esté, en un sentido moral, como al principio.
- Que el personaje cambie bruscamente. Nadie pasa de ser perverso a ser angelicalmente bueno, incluso aunque haya vivido una experiencia traumática o una epifanía. Procura que el cambio en tu personaje sea gradual y provocado por los acontecimientos.
- Que la relación entre los cambios que sufre el personaje y los acontecimientos no quede clara. Debes explicitar por qué determinados acontecimientos impulsan ciertos cambios en el personaje. Si esa relación no queda lo suficientemente clara, el lector se confundirá o no comprenderá qué es lo que ha hecho cambiar al personaje.

UN PERSONAJE CON OBJETIVOS

Ahora ya sabes que un buen personaje es aquel que evoluciona. Si tu personaje es igual al acabar la novela que al empezar, debes replanteártelo.

Como hemos visto, esa evolución es fruto de lo que le sucede a lo largo de la historia. Sus experiencias y cómo le hagan sentir serán el germen de su cambio. Pero hay algo más.

Se trata de los objetivos.

Todo personaje, y en especial el protagonista, tiene que tener un objetivo, una meta, algo que desea alcanzar.

El impulso de alcanzar ese objetivo es lo que le mueve, lo que le hace pasar a la acción. Sin un objetivo tu personaje no será más que un pelele zarandeado por las circunstancias.

El objetivo se relaciona con el conflicto (más adelante hablaremos más detenidamente sobre el conflicto) ya que, por lo general, el conflicto surge porque el personaje no puede

alcanzar sus metas. Vete quedándote con esta idea: el conflicto es, exactamente, lo que se interpone entre el protagonista y el cumplimiento de sus objetivos.

Los objetivos de tu protagonista pueden cambiar a lo largo de la novela. Y por supuesto, los objetivos de distintos personajes pueden no coincidir y chocar entre sí.

Por ejemplo, el objetivo del doctor Víctor Frankenstein en la novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, es crear vida inteligente. Pero más adelante su objetivo variará y será centrarse en cazar al monstruo que él mismo ha creado.

En *Washington Square*, la novela de Henry James, el objetivo de Catherine es casarse con el hombre del que se ha enamorado. Mientras que el de su padre, el doctor Sloper, es impedir que su hija se case con el hombre que él considera que es un cazafortunas.

Para darle mayor complejidad a tu novela lo mejor es que incluyas dos objetivos, uno externo y uno interno.

El externo suele resultar bastante evidente: conseguir a la chica, salvar los últimos ejemplares de una especie en extinción o lograr un trabajo.

El objetivo interno no suele resultar tan evidente, aunque está relacionado con el objetivo externo. Tiene que ver con cómo se sentirá el protagonista si cumple su objetivo y debe guardar una estrecha relación con la manera en que el personaje evoluciona a lo largo de la historia.

A veces el protagonista desconoce sus propios objetivos. Estos están latentes, el personaje no es consciente de ellos. Sin embargo ahí están, implícitos. Y en algún momento de la novela, surgirán. Puede que sea precisamente cuando los alcanza, porque entonces comprende que eso que acaba de conseguir, y solo eso, era lo que más deseaba en la vida.

También puede suceder que el protagonista tenga un objetivo claro, pero que en algún momento a lo largo de la historia comprenda que ese objetivo no es válido. Por ejemplo,

porque no está alineado con sus valores, o porque al alcanzarlo no le reporta la felicidad que esperaba.

O pueden mezclarse ambas situaciones. El protagonista tiene un objetivo claro, pero equivocado. Tras ese objetivo se oculta otro, latente, el verdadero.

Un truco: además de los dos objetivos generales (externo e interno) de tu novela, coloca objetivos en cada capítulo. Esto dará mayor interés a la novela.

Deben ser pequeños hitos relacionados con los objetivos generales.

Eso sí, coloca uno y solo uno por capítulo, porque de otro modo esta técnica puede volverse en tu contra.

Puedes variar y que en unas ocasiones el objetivo del capítulo tenga un carácter externo y en otras interno.

DALE UNA MOTIVACIÓN

Relacionada con los objetivos se encuentra la motivación del personaje.

La motivación es lo que hay detrás de cada acción que tu protagonista emprende.

Y su importancia radica en el hecho de que ayuda a que el lector comprenda por qué el personaje hace lo que hace.

Sin la motivación, cualquier narración no sería más que la descripción más o menos atractiva de unos hechos. La motivación de los actores de esos hechos es lo que les confiere un significado más profundo. Ese significado es lo que interesa al lector.

Si tus personajes, en especial tu protagonista, no tienen una motivación clara, tu novela será plana, inane. El lector no logrará conocer de verdad a tu personaje y, al no comprender qué le impulsa a actuar como actúa, se quedará fuera de la historia.

Por tanto, tienes que dejar claro desde el primer momento qué es lo que empuja cada acto de tu personaje.Cuál es su motivación.

Ahora bien, hay diferentes tipos de motivación que puedes usar para poner en movimiento a tu protagonista. Los vemos.

MOTIVACIONES BÁSICAS

- **Supervivencia**

¿Se te ocurre una motivación mejor para actuar que el deseo de conservar la vida?

Estar en peligro de muerte (o al menos creer que se está) es uno de los acicates más poderosos. Y como es una situación extrema, puede dar lugar a decisiones también extremas.

- **Fracaso**

Una persona que ha fracasado hará todo lo posible por abandonar esa situación.

Puede ser un fracaso sentimental, económico, laboral o vital. Lo importante es que tu protagonista va a poner en juego todas sus fuerzas para dejar de sentirse fracasado.

- **Presión**

A veces no actuamos por decisión propia, sino impulsados por lo que los demás esperan de nosotros.

La presión es una excelente motivación para hacer moverse a tu protagonista, que intenta no defraudar a sus padres o complacer a un amigo.

Como en el fondo la motivación no parte de él, sino que es impuesta en cierta medida, este tipo de motivación suele dar lugar a conflictos internos muy interesantes.

- **Curiosidad**

La curiosidad es quizá la mejor de las virtudes del ser humano. Es lo que nos ha llevado desde las cavernas a lanzar cohetes espaciales.

Y es un potente motivo para que tu personaje se ponga en marcha. ¿Qué hay más allá de los límites del poblado? ¿Qué pasa si abro esa puerta? ¿Quién es mi nuevo compañero de trabajo?

Un personaje curioso siempre da juego.

- **Culpa**

La culpa puede actuar también como motivación de un personaje.

El protagonista ha cometido un acto del que se siente culpable. Ahora, motivado por la culpa, puede tratar de redimirse y enmendar su error. O bien puede tratar de ocultar lo que ha hecho, porque teme las consecuencias. O puede huir, abochornado porque los demás han descubierto su pecado.

Explorar las posibilidades te dará muchas opciones.

- **Deseo**

Desear algo o a alguien siempre es una poderosa razón para actuar.

El protagonista tiene un objetivo, algo que alcanzar, y va a emprender todas las acciones que sean necesarias para lograrlo.

- **Falta de estabilidad**

Este es un elemento fijo en cualquier narración.

Al principio ocurre algo que desestabiliza el mundo del protagonista. Y todo lo que hasta el final emprende el personaje es con el objeto de volver al punto de partida, a una situación previa en la que se sentía cómodo.

Pero además la falta de estabilidad se puede usar a lo largo de toda la novela como motivación. Las cosas tienden a la precariedad una y otra vez y el protagonista trata de enmendarlas sin cesar para lograr una posición estable que le permita sentirse seguro.

MOTIVACIONES RELACIONADAS CON SENTIMIENTOS NOBLES

- **Amor**

Por amor un personaje puede sentirse empujado a emprender todo tipo de actos.

Por supuesto no hablamos solo del amor romántico. Puede ser el amor de un padre por su hijo, de un amigo por otro, o de un hombre por su mascota.

- **Lealtad**

La lealtad es una noble virtud que puede impulsarnos a arrostrar todo tipo de peligros.

Por lealtad lucha el soldado, pero es también la fuerza que impulsa al bandido a no delatar a sus secuaces, o un muchacho a seguir a su amigo en una arriesgada aventura.

- **Honor**

Puede parecer un concepto trasnochado, pero ha dado lugar a muchas buenas páginas de la literatura universal.

Desde los duelos a primera sangre al rico industrial que se deja chantajear para que nadie sepa que tiene una amante.

- **Obediencia**

Es un motivo semejante a la lealtad.

Pero, como sucedía en el caso de la presión, en el fondo es algo externo al personaje, le viene impuesto. Por tanto, la lucha entre la conciencia y el deber puede dar lugar a matices interesantes si la motivación de un personaje es la obediencia.

- **Desigualdad**

Tratar de remediar una desigualdad es una de las motivaciones más altruistas que puede tener un personaje.

Cuando tu protagonista se implica en una causa justa, al lector le será fácil identificarse con él porque en el fondo todos deseamos acabar con las injusticias.

- **Insatisfacción**

Cuando no estamos satisfechos con alguna pieza de nuestra vida, tratamos por todos los medios de ponerle remedio.

La insatisfacción es, por tanto, un excelente motor para tu personaje. Puede estar insatisfecho con su vida de pareja, con su trabajo, con sus amigos, con el lugar en que vive...

Las opciones son infinitas y solo tendrás que pensar en qué pasos va a dar tu protagonista para revertir esa situación.

MOTIVACIONES RELACIONADAS CON SENTIMIENTOS PERVERSOS

La motivación de un personaje también puede ser por razones perversas o equivocadas.

El odio, el orgullo, la avaricia, la venganza, los celos... también sirven para poner en marcha a un personaje y pueden ser el motivo que se oculte detrás de sus actos.

Estos sentimientos casi siempre serán la motivación de un antagonista. Pero también pueden serlo de un héroe.

Las motivaciones perversas nos descubren dos cosas:

- Que los villanos también tienen que tener un motivo para actuar. ¿Qué les impulsa a oponerse al protagonista? Si no hay una razón, carecerán de verosimilitud.
- Que las motivaciones perversas también pueden animar a los protagonistas. La diferencia es que, aunque tu personaje actué por odio, al final acabará consiguiendo hacer el bien.

Estas son algunas de las motivaciones negativas que puedes darle a tu personaje:

- **Miedo a la muerte**

Casi siempre tiene que ver con la motivación relacionada con el deseo de supervivencia.

Tu protagonista no desea morir y tratará de zafarse de una situación que lo amenaza de muerte.

También puede ser el sentimiento que se esconde tras una novela de corte psicológico.

- **Vergüenza**

Haber sufrido una humillación o sentir vergüenza por algo puede ser el motivo que aliente tras los actos de un personaje. Puede desear olvidarla, remediarla, ocultarla, vengarla o hacérsela sufrir a un inocente.

¿Qué hará en cada uno de los casos?

- **Dolor**

Todos tratamos de librarnos del dolor.

El temor a la azotaina de su madre por haber roto un jarrón puede llevar a un niño travieso a huir de su casa.

Pero no tiene por qué tratarse de un dolor físico, puede también ser un dolor de tipo psicológico o sentimental.

- **Rechazo**

El ser humano necesita y busca un sentimiento de pertenencia. Pertenecer a una familia, a un grupo de amigos, a una tribu urbana, a un pueblo...

Cuando ese sentimiento se ve frustrado o amenazado tratará de evitarlo o remediarlo. Por tanto, el rechazo es una excelente motivación para impulsar los actos de tu personaje.

Como es obvio, la motivación de un personaje no tiene por qué ser única. Aunque suele haber una motivación principal claramente reconocible, cada acción concreta que realiza el personaje puede tener una motivación distinta.

Además, las distintas motivaciones se relacionan entre sí: lealtad con obediencia, humillación con venganza, rechazo con insatisfacción, etc.

Al escribir, analiza bien qué va a motivar a tu personaje a actuar como lo hace. Y si no hay una motivación, no pares hasta dar con una que concuerde con el acto que va a cometer, pero también con el carácter que el personaje tiene.

LAS FICHAS DE PERSONAJE

Antes de empezar a escribir tu novela conviene que desarrolles, al menos de modo superficial, los personajes que van a intervenir en ella, prestando especial atención a tu protagonista y a aquellos personajes secundarios que van a tener un papel importante en la acción.

Puesto que los personajes son uno de los elementos cruciales en una novela, te resultará muy conveniente trabajar en ellos un poco antes de empezar a escribir.

De esta forma, cuando acometas la escritura sabrás quiénes son tus personajes, dominarás su historia y evitarás cometer errores.

La mejor manera de abordar al principio la construcción de personajes es elaborando fichas.

Las fichas de personaje son un documento en el que constan los datos de los personajes de una novela (al menos los más importantes).

Puedes preparar estas fichas en un documento de texto o en una hoja de cálculo o prepararlas en un cuaderno. También puedes elegir no hacer fichas, siempre y cuando estés seguro de que puedes retener y manejar de memoria toda la información relevante sobre cada uno de tus personajes.

Resulta importante que:

- Tengas rápido acceso a ellas, para tenerlas siempre a mano mientras escribes.
- Puedas editarlas, para añadir o quitar cosas con facilidad.
- Conerves todas las fichas de personaje de una misma novela juntas.

Lo importante al construir estas fichas es que pienses bien, mientras las preparas, quiénes son tus personajes. Por supuesto debes pensar en el aspecto físico, pero también en cómo hablan, cómo piensan, cómo se comportan, las relaciones que tienen entre sí, cómo se enfrentarán a los acontecimientos que van a suceder en la novela, etc.

Preparar fichas te permitirá conocer a tus personajes, de manera que luego puedas hacer que se comporten con coherencia a lo largo de la historia. Coherencia respecto a su biografía, sus ideales, su experiencia, sus posibilidades, etc.

Atención: los datos que aglutines en la ficha de personaje no tienen por qué constar explícitamente en el texto. La ficha es como un mapa para que tú no te pierdas, pero que no tienes por qué mostrar entero al lector.

En cualquier caso, los datos que coseches sobre tus personajes aparecerán implícitamente en la historia. Por ejemplo, si en su ficha apuntas que un personaje es intuitivo, deberás hacer que se muestre como tal a lo largo de la novela, sin que tengas forzosamente que describirlo como «Juan era una persona muy intuitiva».

Puedes desarrollar más o menos la ficha de cada personaje en función de la importancia que este tenga dentro de la novela. A mayor importancia, mayor desarrollo.

Ten en cuenta que las fichas no son definitivas y que probablemente las modifiques, amplíes o enmiendes cuando empieces a escribir.

Por último, al preparar tus fichas ten presente esta consigna: la información que precisas tener clara sobre tus personajes es estrictamente aquella que se relaciona con la historia que estás contando. Todo lo demás sobra.

El nombre del amigo que tu protagonista tenía en el instituto da igual (y no debe aparecer en la ficha) a no ser que ese amigo juegue un papel relevante en la historia del personaje o en la novela en sí.

No llenes la ficha ni ocupes tu mente con datos irrelevantes solo porque creas que así conoces mejor a tus personajes.

A continuación, tienes un ejemplo de ficha, puedes modificarla o crear la tuya propia. Tienes una plantilla de esta ficha como hoja de trabajo con el nombre «Ficha de personaje».

Nombre	Nombre. Apellidos si fuera preciso. Mote o apodo si fuera preciso.
Edad	La edad de tu protagonista. También la edad que tenía cuando ocurrieron determinados acontecimientos relevantes de su pasado.

Aspecto físico	Color de ojos y pelo, constitución, porte y postura, estilo en el vestido, etc.
Biografía	Dónde nació, dónde vive, en qué trabaja o qué estudia, historia familiar, educación, estado civil, etc.
Experiencias vitales	Aquellas experiencias que hayan podido marcarle. Como una enfermedad, la pérdida de un hijo, ganar la lotería, etc.
Destrezas	Aquellas destrezas o conocimientos fuera de lo común, si los tuviera. Por ejemplo, sabe tirar con arco, es adivino, tiene memoria fotográfica... Tienen que ser destrezas de las que se servirá durante la historia.
Carácter	Introvertido, extrovertido, colérico, amable, bondadoso, serio, depresivo, creativo, etc. Recuerda que no se trata de que describas al personaje con esos adjetivos, sino de que hagas que actúe y se comporte de acuerdo al carácter que le has otorgado.
Relaciones	Con qué otros personajes se relaciona y por qué.
Objetivos	Qué objetivos desea alcanzar. Incluso si es un deseo inconsciente.
Acciones	Qué papel va a jugar en el desarrollo de la historia y cómo.
Final	Cuál será su final en la novela. No solo físico, sino moral (evolución).

6. NARRADOR Y PUNTO DE VISTA

El narrador es el ente que se encarga de contar la historia. Usamos la palabra «ente» porque no necesariamente tiene que ser una persona: puede ser un animal, un objeto, un ser de fuera de este mundo, etc.

El narrador es una figura que, como escritor, interpondrás entre tú y el lector. Será él quien cuente la historia, por tanto, sus impresiones e ideas no tienen que coincidir necesariamente con las tuyas. Aunque es común que los narradores expresen tanto las reflexiones como la cosmovisión de sus autores.

El narrador puede ser el protagonista de tu novela, un personaje secundario, un testigo u observador externo, etc.

Por lo general, el narrador se identifica con la primera, la segunda o la tercera persona (aunque veremos que existen matices en cada una de ellas).

El narrador es un aspecto crucial en una novela porque determina quién va a contar la historia, así como la cantidad de información que vas a ir proporcionando al lector a lo largo de la narración. Por tanto, debes elegirlo bien.

De igual manera deberás decidir si el narrador está directamente implicado en la acción y por tanto la narra de manera subjetiva, o bien si el narrador solo puede informar de la acción objetivamente.

Nuestra recomendación es que dediques algo de tiempo durante el trabajo previo para valorar qué narrador puede contar mejor tu historia, cuál le dará mayor realce.

Tómate el tiempo necesario para valorar las diferentes características de los posibles narradores y valorar sus ventajas y restricciones. Si tienes dudas, puedes probar a escribir unas cuantas páginas (mejor si es de alguna escena importante) usando diferentes narradores.

Es cierto que esto implica trabajo, pero es mejor que elegir mal y encontrarte con que el narrador te da dificultades cuando ya tienes parte de la novela escrita, lo que te pondría en la tesitura de tener que rehacer gran parte del trabajo.

TIPOS DE NARRADOR

Empecemos por ver los principales narradores:

PRIMERA PERSONA

La historia es contada desde el punto de vista del «yo».

*Vi una lágrima correr por su mejilla. Jamás había visto a mi padre llorar.
Miré hacia otro lado mientras él se secaba la cara furtivamente.*

El narrador puede ser el protagonista, el personaje principal directamente afectado por la evolución de los acontecimientos, como en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

Volvía a dormirme, y a veces solo me despertaba un breve instante, el tiempo de oír los crujidos orgánicos de las tablas, de abrir los ojos para mirar el caleidoscopio de la oscuridad, de saborear gracias a un vislumbre momentáneo de conciencia el sueño en que estaban sumidos los muebles, el cuarto, el todo aquel del que yo solo era una pequeña parte y a cuya insensibilidad volvía a unirme de inmediato.

También puede ser un personaje secundario que cuenta la historia que gira alrededor del protagonista. En ese caso se le conoce como narrador testigo. Ese es el narrador elegido por Francis Scott Fitzgerald en su novela *El gran Gatsby*.

Gatsby no había dejado de mirar a Daisy ni una sola vez y creo que volvió a valorar todo lo que había en su casa dependiendo de la respuesta que provocaba en aquellos ojos tan queridos.

Lo habitual, sin embargo, es que si se elige un narrador en primera persona este sea el protagonista de la novela.

En consecuencia, el narrador en primera persona suele ser un narrador homodiegético. Es decir, un narrador que cuenta la historia «desde dentro», ya que participó en ella como protagonista o testigo.

El narrador en primera persona es una buena opción si eres un escritor novel porque resulta sencillo de escribir y muy fácil de mantener a lo largo de toda la novela.

Ten en cuenta que toda la historia pasa a través del narrador, por lo que no tienes que preocuparte por marcar el cambio entre las voces de los diferentes personajes o entre la voz de un personaje y la voz del narrador, como sí harías con un narrador neutro.

Además, el narrador en primera persona logra una conexión especial entre narrador y lector, puesto que permite que el lector comparta las percepciones de un personaje. Sin embargo, esto puede ser motivo de que los lectores logren una empatía menor con el resto de los personajes de la narración, tenlo en cuenta.

Este tipo de narrador también permite desarrollar de una manera muy completa la personalidad del personaje que actúa como narrador (y que como ya hemos dicho suele ser el protagonista), pues expresa de primera mano sensaciones, pensamientos, reflexiones, sentimientos, etc.

Pero si te decantas por él ten cuidado para que la narración no acabe por semejarse a un reportaje.

Y, sobre todo, asegúrate de que tu narrador en primera persona no está informando de lo que no puede saber.

Por ejemplo, no puede saber lo que piensa otro personaje, solo puede suponerlo; tampoco puede saber lo que ha hecho otro personaje si este no se lo ha contado.

Esta característica supone cierta restricción, porque debes cuidar de que tu narrador esté presente en aquellos momentos cruciales de la historia. Y eso no siempre es posible.

Imagina que eliges como narrador a un niño. Imagina que existe una situación de peligro. ¿No se cuidarían sus mayores de que el niño no participara en ella? Pero tú necesitas que tu narrador esté en esa escena, si no ¿cómo podría narrarla?

Si el personaje no participa en alguna escena que debes incluir, debes asegurarte de explicar muy bien cómo y cuándo se ha hecho con las informaciones que proporciona.

En el ejemplo anterior deberías hacer que uno de los personajes que sí participó en la situación de peligro se la relate. Así la escena quedaría expuesta. Ahora bien, al actuar otro personaje como filtro entre el narrador y el lector, la escena puede perder parte de su impacto.

De igual manera, un narrador en primera persona va a presentar restricciones a la hora de realizar cambios en el punto de vista (hablamos sobre el punto de vista al final de este mismo tema).

Un narrador en primera puede «penetrar» en cualquier otro personaje para exponer lo que este personaje siente o piensa, es decir, hacer una incursión en su punto de vista. Pero esa incursión siempre será limitada, basada en impresiones y suposiciones. Porque un narrador en primera, por lo común, no tiene posibilidad de saber «de verdad», con total fiabilidad, lo que sucede en otro personaje.

Por eso insistimos una vez más en la importancia de que elijas bien a tu narrador.

SEGUNDA PERSONA

El narrador en segunda persona es aquel que cuenta la historia a un «tú» (o «vosotros» o «ustedes»). Lo vemos con varios ejemplos.

El primero está tomado de la novela *Un lugar pagano*, de Edna O'Brien:

Manny Parker era botánico, siempre a la intemperie hiciera el tiempo que hiciera, vivía con su hermana, que llevaba la confitería, comían carne los

viernes, eran protestantes. Tu madre iba a su tienda, los consideraba gente de bien.

El siguiente pertenece a *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes:

Casa y hacienda, herencia son de los padres, pero una mujer prudente es don de Yavé y en lo que a ti concierne, cariño, supongo que estarás satisfecho, que motivos no te faltan, que aquí, para ínter nos, la vida no te ha tratado tan mal, tú dirás, una mujer sólo para ti, de no mal ver, que con cuatro pesetas ha hecho milagros, no se encuentra a la vuelta de la esquina, desengáñate.

El último pertenece a *Aura*, de Carlos Fuentes:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio. Solo falta tu nombre. Solo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero.

Narrador en segunda persona homodiegético o heterodiegético

Ahora que con estos ejemplos ya tienes más claro cómo funciona el narrador en segunda persona en el texto, te habrás dado cuenta de una cosa: el narrador en segunda persona puede contar la historia desde dentro o desde fuera de la misma.

Es decir, puede ser un narrador homodiegético o heterodiegético.

El narrador en segunda persona puede ser un narrador homodiegético. Este narrador, como ya hemos visto, es el que se sitúa dentro de la historia contada, como protagonista o testigo. Este narrador se corresponde con el narrador en primera persona. Así sucede en el caso de las novelas de Edna O'Brien y Miguel Delibes.

En ambas tenemos a una narradora que cuenta su propia historia. En *Un lugar pagano* es una mujer que recuerda su infancia y adolescencia en la Irlanda rural de los años treinta y cuarenta del siglo pasado. En *Cinco horas con Mario* se trata de una mujer que se acaba de quedar viuda y repasa la historia de su matrimonio ante el cadáver de su esposo.

En ambos casos se trata de un narrador homodiegético (primera persona) en toda regla que cuenta lo que sabe, lo que recuerda y lo que supone.

Pero el narrador en segunda persona también puede ser un narrador heterodiegético, es decir, que cuenta la historia desde fuera y que, por tanto, se corresponde con un narrador en tercera.

Como en *Aura*, donde un narrador omnisciente va relatando los pasos y vivencias del protagonista, Felipe Montero. Aquí tenemos a un narrador omnisciente que describe lo que hace el personaje principal casi de manera simultánea, como si la narración fuera «en tiempo real».

Entonces, si el narrador en segunda toma la perspectiva de un narrador en primera o de un narrador en tercera, según cuente la historia desde dentro o desde fuera de la misma, ¿cuál es su particularidad?

Que en el caso de la narración en segunda persona esta tiene lo que podríamos llamar un «destinatario interno».

El destinatario interno

Toda narración, sea una novela o un relato, tiene un destinatario: el lector.

Por lo general se trata de un destinatario colectivo, porque se compone de la multitud de lectores que disfrutarán de la lectura de la obra.

Ese destinatario colectivo está implícito y rara vez aparece mencionado en la obra. Aunque a veces lo hace, cuando el narrador interpela al lector para crear determinados efectos.

Además, ese destinatario colectivo e implícito es, y este es el quid de la cuestión, un destinatario externo. Está fuera de la historia y no sabe nada sobre ella excepto lo que va leyendo, no sabe sino aquello que el narrador le revela.

Sin embargo, el narrador en segunda persona se sirve de un destinatario interno. Es decir, un destinatario que está dentro de la historia y por tanto la conoce.

Es cierto que el destinatario interno del narrador en segunda no se pronuncia jamás, no da su versión de los hechos ni contradice o desmiente al narrador, pero está dentro de la historia.

Así, el «tú» al que se dirige la narradora de Edna O'Brien es ella misma. La mujer mayor que rememora sus días de juventud se está contando la historia de sus recuerdos a sí misma.

El «tú» al que se dirige la narradora de Miguel Delibes es Mario. La viuda interpela a su propio marido (de cuerpo presente).

El «tú» al que se dirige el narrador de Carlos Fuentes es el propio protagonista, Felipe Montero.

Cómo usar el narrador en segunda persona

Como hemos visto, la característica fundamental del narrador en segunda persona es precisamente ese destinatario interno.

Por tanto, si quieres usar este narrador, deberás prestar atención al destinatario interno al que se dirigirá tu narrador. Se trata de darle al lector las claves para que comprenda quién es ese destinatario al que se dirige la historia.

Tienes que tener claro:

- Su identidad

Tienes que dejar claro quién es el destinatario de la narración, qué relación guarda con el narrador e incluso qué papel juega dentro de la historia.

Ten en cuenta que la identidad del destinatario marcará la manera en que el narrador se dirige a él. Por ejemplo, si es su amante se dirigirá a él con palabras de amor, pero si es el magistrado que juzga su caso lo hará de una forma más distante y respetuosa.

- La relación entre narrador y destinatario

Esta relación atañe al grado de veracidad que el lector achacará a la historia contada y viene muy marcada por la identidad del destinatario.

Imagina el caso del acusado que escribe al juez, se le puede suponer un deseo de exponer los hechos de un modo favorable para él con el objetivo de obtener así la simpatía del juez.

Esto sucede en especial cuando se usa un narrador homodiegético (en primera persona).

Además, si te decides por este tipo de narrador es importante que coloques a los personajes en un entorno tangible, cuidando de no omitir aquellos detalles que el lector necesita para representarse las escenas con claridad.

- El lugar y la época en que ese destinatario se encuentra

El destinatario interno puede compartir tiempo y lugar con el narrador, como la esposa de *Cinco horas con Mario*. Pero también puede estar en el pasado, como la joven a la que se dirige la mujer madura de *Un lugar pagano*. O en el futuro, por ejemplo, en el caso de una historia que un hombre escribe para que su hija la conozca cuando sea mayor.

Si el destinatario interno y el narrador comparten lugar y tiempo, el narrador puede incorporar las reacciones del destinatario a su discurso.

Es decir, aunque el destinatario no se manifieste de manera explícita (no puede hacerlo porque el narrador no le presta su voz), el narrador da las claves de cómo reacciona el destinatario, dejando ver su sobresalto, desacuerdo, aquiescencia, hilaridad, etc.

Por ejemplo: «¿Te sorprendes? Pues sí, aquella noche vi como besabas a Isabel en la terraza. No te dije nada, pero lo vi». O bien: «¡No me interrumpas! Siempre haces lo mismo. Deja que termine de explicarte el estado en que llegué a la oficina aquel día. Me temblaban las piernas y casi no podía respirar».

Por qué usar un narrador en segunda persona

El narrador en segunda persona es un narrador la mar de interesante, ¿verdad? Pues aquí tienes un par de ideas acerca de por qué que te puede interesar usarlo en tus textos.

- Crear un efecto de oralidad

El narrador en segunda persona es ideal para crear un efecto de oralidad en la narración. Como si el lector, en lugar de leer, estuviera escuchando la historia que el narrador le relata.

Puedes usar este recurso para comenzar a narrar tu historia, haciendo una pequeña presentación de la misma. Ánxel Fole lo utilizaba con frecuencia en sus relatos. Como en *Lordanas*.

Lo que os voy a contar sucedió en Lugo, por los últimos años del siglo pasado. Se lo oí a mi padrino hace ya mucho tiempo. Mi padrino sabía

muchas de estas historias de miedo. Se lo oí una tibia noche del mes de julio, cuando estábamos sentados en la era, allá en Fingoí, una aldea que está cerca de Lugo.

O en *El documento*:

No se rían de mí si les digo que fui testigo de un documento firmado en la cima de un fresno, allá en la tierra de Amandi... Hará ya unos veinte años. Hacía dos o tres meses que estaba allí de maestro.

Esa apariencia de oralidad funciona muy bien en obras de fantasía épica, porque recuerda a la manera en que se narran las grandes hazañas heroicas de todos los tiempos, desde los cantares de gesta a las obras de la Antigüedad clásica, pasando por las sagas nórdicas.

- Reforzar el lazo que se crea entre narrador y lector

El narrador en segunda persona también refuerza el lazo que se crea entre narrador y lector.

De manera casi inconsciente el lector se identifica con ese «tú» al que la historia se dirige, de manera que se siente aludido por la narración. Siente como si el narrador se estuviera dirigiendo directamente a él.

Toda obra busca que el lector empatice con lo contado y el narrador en segunda persona puede ayudarte a lograrlo.

Pero ese grado de implicación representa uno de los mayores peligros de este tipo de narrador, ya que también puede contribuir a levantar una barrera entre el lector y el narrador si este utiliza una afirmación con la que el lector pueda no estar de acuerdo.

Por ejemplo:

Siempre has pensado que las mujeres deben hacerse cargo del cuidado de la casa y los niños. Todas esas ideas de la igualdad son para ti fantasías.

TERCERA PERSONA

El narrador en tercera persona cuenta lo que «él» o «ella» hace.

Corrió hacia el coche evitando a los peatones que caminaban por la acera.

Ese «él» o «ella» hace referencia al protagonista, ya que es en describir sus peripecias en lo que se centrará el narrador.

Pero las vicisitudes del resto de personajes también pueden ser descritas por un narrador en tercera persona y, por lo general, de forma más completa que si usaras un narrador en primera.

Porque, como dijimos antes, el narrador en primera infiere, deduce y, en general, filtra, mientras que el narrador en tercera lo tiene más fácil a la hora de incursionar en el punto de vista de los distintos personajes.

El narrador en tercera persona suele ser un narrador heterodiegético. Es decir, cuenta los hechos desde fuera, ya que él no participó en la historia que narra. Su relación con la historia consiste, simplemente, en contarla.

Por eso suele ser también un narrador omnisciente. Esto es, un narrador que lo sabe todo sobre la historia y sobre cada uno de sus personajes, sin filtros, sin límites. Absolutamente todo.

El narrador en tercera persona es el que más se suele utilizar y probablemente también es el más versátil.

Si te decantas por un narrador en tercera persona puedes elegir entre mostrar la historia a través de los ojos de uno de tus personajes o bien a través de los ojos de un narrador que no juega ningún papel en la historia.

Recuerda que un narrador en tercera persona no tiene por qué ser un ser humano, también puede ser un animal, un objeto o un ser imaginario.

La perspectiva del narrador en tercera persona puede ser objetiva: la historia se presenta desde una perspectiva externa y el narrador no está implicado en los acontecimientos; limitada: contando la historia desde la perspectiva acotada de un personaje; u omnisciente: donde el narrador sabe todo sobre todos los personajes.

Vamos a ver estas opciones de manera más pormenorizada.

- **Narrador en tercera persona objetivo**

El narrador es un ente ajeno a los acontecimientos y los narra desde fuera.

No tiene capacidad para entrar dentro de la mente de ningún personaje, ni siquiera del protagonista.

En cambio, se le reconoce ubicuidad. Es decir, sí puede narrar cualquier escena sin que tengas que justificar cómo conoce los acontecimientos (como sí sucede con el narrador en primera persona o el narrador en tercera persona limitado que enseguida veremos).

Para que te quede más claro imagínate a este narrador como la cámara de una película. Sigue a todas partes a los personajes, aunque no es un personaje.

Sin embargo, como la cámara, no puede penetrar en los pensamientos de los personajes. De manera que deberás servirte de otros recursos para mostrar las motivaciones, ideas, temores o esperanzas de tus personajes.

Si usas este tipo de narrador el diálogo es fundamental. Pero también debes manejar con soltura el lenguaje no verbal y asegurarte de sacar todo el jugo a recursos como las descripciones, los ambientes, las acciones y relaciones de los personajes, etc.

Este es el tipo de narrador que eligió Camilo José Cela para su novela *La colmena*.

Don Pablo extiende el periódico sobre la mesa y lee los titulares. Por encima de su hombro, Pepe procura enterarse. La señorita Elvira hace una seña al chico.

- **Narrador en tercera persona limitado**

Este narrador cuenta la historia a través de un personaje y por tanto se centra en lo que ve, oye, siente y piensa ese personaje.

Es decir, es un narrador en tercera que se limita a narrar desde el punto de vista de un único personaje, normalmente el protagonista.

Al igual que el narrador en primera persona no puede informar de aquello que no le haya sucedido a él, a no ser que alguien se lo haya dado a conocer previamente. Tampoco puede dar cuenta de los sentimientos o pensamientos del resto de personajes.

Por ejemplo, imagina una escena en la que un asesino amenaza a Héctor, que es otro personaje, en presencia de Pedro, el protagonista. Esa escena nunca podía ser narrada de la siguiente manera:

Aterrorizado, Héctor veía acercarse el cuchillo a su garganta.

Porque el narrador no tiene manera de saber que Héctor está de verdad aterrorizado. Al contrario que el narrador omnisciente (que enseguida veremos) no tiene la capacidad de entrar dentro de Héctor para narrar sus impresiones. De modo que esa escena debería ser descrita así:

Héctor veía acercarse el cuchillo a su garganta.

O bien a través de lo que el narrador sabe que Pedro está viendo:

Héctor veía acercarse el cuchillo a su garganta. Pedro podía ver su expresión de terror y el sudor que corría por su frente.

Relacionado con lo anterior, verás que el narrador en tercera persona objetivo presenta una particularidad interesante.

Según las palabras y la construcción de las oraciones que elijas te permitirá crear una narración neutral o reflejar la personalidad del personaje.

La narración neutral se acerca al narrador omnisciente, puede decirse que está a medio camino entre el narrador en tercera persona objetivo y el narrador omnisciente.

En la celda, Ana entrevistaba al detenido.

Este es un ejemplo de narración neutral. Va al grano y solo dice lo esencial, sin detenerse en detalles accesorios.

En la celda, Ana entrevistaba con astuta tenacidad al detenido.

Esa narración no es neutral, sino que pone el foco en el personaje y aprovecha cualquier ocasión para contar cosas sobre él. En este caso, que Ana se comporta con astucia y tenacidad.

La narración neutral es ideal cuando tienes varios personajes de peso en tu novela (por ejemplo, un protagonista y un antagonista), porque permite que la narración se equilibre, sin inclinarse hacia uno u otro de los personajes.

Si te decides por un narrador en tercera persona objetivo, sea o no neutral, recuerda que debes compensar con los detalles su falta de omnisciencia.

Es decir, el narrador no puede revelar lo que sucede en la mente de otros personajes, porque no lo sabe. Pero tú sí lo sabes, así que debes buscar la manera de que el lector lo adivine, lo intuya, lo lea entre líneas.

Si no te cuidas de este aspecto, el lector no logrará acabar de empatizar con lo que sucede en tu novela, porque la narración resultará un tanto fría y distante.

- **Narrador en tercera persona omnisciente**

Este es el narrador más completo, literalmente «el que lo sabe todo».

Aunque generalmente se usa con la tercera persona, podría existir un narrador omnisciente en primera e incluso en segunda persona. Pero no son frecuentes.

El narrador omnisciente ofrece el punto de vista de Dios: lo ve todo, lo sabe todo y lo puede contar todo.

El narrador omnisciente puede contar que está pasando con el personaje A y con el personaje B sin necesidad de que ambos personajes compartan escena. Recuerda que esta era una de las limitaciones más importantes de otros narradores.

También puede contar lo que sucedió en el pasado y lo que acontecerá en el futuro. Puede decirnos qué está pensando el personaje A en una línea y que está pensando el personaje B en la siguiente. En una palabra, puede jugar con los puntos de vista.

Puede describir el aspecto de un personaje de afuera hacia dentro, pero también describirlo de adentro hacia afuera, a través de sus pensamientos y sentimientos.

El narrador omnisciente habla con su propia voz, con sus propias palabras, y puede sonar diferente de cualquier otro personaje de la novela. Por ejemplo, puede sonar erudito en una novela cuyos personajes son analfabetos.

Pero este tipo de narrador no se limita únicamente a saberlo todo de tu historia y de tus personajes. Además, acumula el saber de todos los tiempos.

Por ejemplo, cuando un personaje habla en chino y el resto de los personajes no le comprenden, el narrador omnisciente sí sabe lo que ha dicho ese personaje y puede traducirlo para el lector.

Cuando un personaje se encuentra con un extraño animal en los lagos de Uganda, no sabe que se trata de un picozapato, pero tu narrador sí.

El narrador omnisciente no solo sabe lo que pasa por la cabeza de todos tus personajes, también puede saber lo que siente el pez en su pecera o la hierba al ser acariciada por el viento.

A fines de este mismo cuarto año, le llegó su turno para la evasión. Sus camaradas le ayudaron como suele hacerse en aquella triste mansión, y se evadió. Anduvo errante dos días en libertad por el campo, si es que puede llamarse ser libre estar perseguido, volver la cabeza a cada instante y también al menor ruido, tener miedo de todo; [...]

Los miserables - Victor Hugo

Como imaginarás, este recurso multiplica las posibilidades narrativas de una novela cuando se emplea con imaginación y destreza.

Sin embargo, debes tener cuidado porque dependiendo de cómo sea tu novela un narrador omnisciente puede añadir algunas complejidades.

Tienes que manejar con precaución la información que el narrador omnisciente proporciona en cada momento para mantener el suspense. Por ejemplo, en el caso de una novela de misterio, tu lector puede preguntarse por qué el narrador, que lo sabe todo, no lo cuenta de una vez.

A ese adecuado manejo de la información es a lo que llamamos «dosificación de la información». Hablaremos de ella en detalle más adelante.

De igual manera, las disertaciones que permite introducir un narrador omnisciente pueden lograr romper la tensión sin pretenderlo. Por ejemplo, cuando el narrador apunta toneladas de información sobre la pistola que usa el asesino (el denominado *infodumping*). El lector simplemente quiere que el asesino apriete el gatillo. Cuidado con esto si escribes una novela de acción.

Ya te ha quedado claro que el narrador omnisciente lo sabe todo, incluso aquello que ningún personaje sabe (y tal vez nunca llegue a saber). Además, este tipo de narrador puede ser neutral o no, variando con ese simple matiz el carácter de la narración.

Un narrador omnisciente no neutral que expresa sus opiniones puede acabar por convertirse él mismo en un personaje porque de esta manera está implicándose en la trama, formando parte de ella.

También, a menudo se confunde con el autor. Cuando el narrador expresa su opinión sobre temas religiosos, políticos o sociales, el lector tiende a pensar que esas opiniones son las del autor.

El narrador omnisciente es útil cuando no quieres que el peso de la narración repose sobre un determinado personaje, ya que puede profundizar en todos los personajes por igual. Aunque, de igual modo, puede permitirte penetrar hasta lo más profundo de tu protagonista, precisamente porque lo sabe todo él. Incluso cosas que el propio personaje no sabe sobre sí mismo, o aquellas sobre las que se miente.

También puede proporcionar una mayor cantidad de información de manera más eficaz que otros narradores. Recuerda que con otros narradores debías explicar también cómo el narrador poseía esa información. Pero con el narrador omnisciente no es necesario, este narrador lo sabe todo y no hace falta explicar cómo.

Por último, el narrador omnisciente permite transiciones más fluidas entre las diferentes escenas, precisamente porque su omnisciencia le permite saltar de una a otra sin necesidad de explicaciones.

En resumen:

La tercera persona omnisciente te permitirá explorar todos los pensamientos de los personajes y sus motivaciones. Sin embargo, cuando la uses debes cuidar muy especialmente las transiciones al pasar de un personaje a otro.

Por su parte, la tercera persona objetiva es perfecta si quieres ofrecer la perspectiva de las percepciones de un determinado personaje, aunque deberás cuidar el manejo y la manera de proporcionar aquella información que el narrador limitado no puede conocer.

Para finalizar, no olvides que el narrador puede tomar partido en el conflicto que presenta, puede ser absolutamente imparcial, o bien puede tratar de defender una postura que como autor quieres que tu lector se cuestione.

Usa la hoja de trabajo «Ficha de narrador» para elegir el que usarás en tu novela.

NARRADOR NO FIABLE

Mención aparte merece el narrador no fiable.

Este es un tipo de narrador cuyo uso aumenta en el siglo XX, a partir de las vanguardias, aunque ya había aparecido en diversas obras en los siglos anteriores.

Por lo general se construye desde un narrador en primera persona, pero también pueden usarse narradores en segunda o tercera persona.

Su característica fundamental es su falta de fiabilidad. Es decir, el lector tiene razones para sospechar que la historia no sucede en realidad tal como este narrador la presenta. Puede ser porque el narrador tenga sus percepciones alteradas (por una enfermedad mental, porque se encuentre bajo los efectos de la droga o el alcohol); o porque pertenezca a un grupo sospechoso de no tener una visión «real» del mundo, como podría ser el caso de un niño.

En *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger, el narrador es el mítico Holden Caulfield, que por su inexperiencia (es solo un adolescente) presenta una visión sesgada de los hechos. En *El ruido y la furia*, de William Faulkner, uno de los narradores es Benjy, un joven con discapacidad mental cuya visión de los acontecimientos está claramente distorsionada:

En casa de Dilsey estaban llorando. Dilsey lloraba. Cuando Dilsey lloraba, Luster dijo, Cállense, y nos callamos y entonces yo empecé a llorar y Blue aulló debajo de las escaleras de la cocina. Entonces Dilsey se calló y nosotros nos callamos.

Pero en muchas ocasiones, y esto es lo interesante de este narrador, esa distorsión de los hechos es voluntaria. Es decir, el narrador miente deliberadamente con la finalidad de engañar al lector. Tal es el caso, por ejemplo, de *Barry Lyndon*, de William M. Thackeray.

Barry Lyndon narra su autobiografía y, aunque se presenta como un caballero, el lector pronto descubrirá que en realidad no es más que un rufián. A pesar de *cómo lo cuenta* (Barry Lyndon se presenta en todo momento como una persona de nobles sentimientos, buena educación y gran probidad moral), *lo que cuenta* (vive del juego, deserta en la guerra, se casa con una mujer por su fortuna y luego la maltrata...) demuestra al lector a cada paso que el narrador está tratando de manipular la historia.

En *No soy Stiller*, Max Frisch escribe la historia de James Larkin, un hombre al que detienen porque lo toman por Anatol Stiller, un suizo desaparecido y tal vez relacionado con un caso de espionaje. James Larkin, que actúa como narrador en primera persona, cae en tantas ambigüedades que ni el resto de los personajes de la novela, ni tampoco el lector, pueden discernir si es quien dice ser o si en realidad es el tan buscado Stiller.

Cada día nos entendemos menos. Si no fuera por el puro que me ha traído a pesar de su indignación, ya no hablaría más con mi abogado, y me parece que sería mejor. ¿De qué sirven estos interrogatorios? Es inútil que me esfuerce en hacerle comprender que ni yo mismo sé toda la verdad y que por otro lado no estoy dispuesto a dejar que cisnes y consejeros municipales me demuestren quién soy en realidad [...] Es inútil. Mi abogado no puede sacarse de la cabeza que tengo que ser Stiller, solo para que él pueda defenderme, y cuando le afirmo que no soy otro que yo mismo, me contesta que es una hipocresía estúpida. [...] Me saco el cigarro de la boca para examinarlo detenidamente. ¡Caramba! Mi marca preferida: Legítimos. Son los mismos de siempre...

Fíjate cómo en el anterior ejemplo el narrador señala que ni él mismo sabe toda la verdad. También apunta «no estoy dispuesto a que me demuestren quién soy en realidad» y «no soy otro que yo mismo». Pero la ambigüedad queda subrayada con el puro, que es su marca favorita de siempre. ¿De Larkin o de Stiller?

Por supuesto, este tipo de narrador exige que al escribir te esfuerces en introducir los datos, indicios y coordenadas que permitan al lector comprender que el narrador no es de fiar. De forma paralela y con gran sutileza tienes que dar dos versiones de la historia: la versión distorsionada que presenta el narrador y, por debajo de ella, la versión verdadera.

Este narrador exige un lector activo, que se implique en la deconstrucción del narrador y sepa leer entre líneas.

En palabras de Manuel Rodríguez Rivero en su artículo «El narrador no fiable» publicado en la *Revista de Libros*:

Un narrador no fiable de esta clase es una herramienta sofisticada que el autor utiliza no solo para señalar el abismo entre la realidad y la apariencia, sino para mostrar los procedimientos que los seres humanos utilizamos para franquearlo.

ELEGIR EL NARRADOR

Como ya hemos dicho, el narrador es determinante en una novela. Tienes que elegirlo bien.

Por lo general, se recomienda que el escritor se plantee «quién» quiere que cuente la historia. Sin embargo, lo apropiado es, en realidad, que te preguntes «cómo» quieres contar esa historia.

En la novela *Drácula*, de Bram Stoker, la historia es contada a través de varios narradores que corresponden a diferentes personajes.

Si Stoker se hubiera preguntado «quién», tal vez hubiera elegido como narradora a Mina Harker, por ser una de las protagonistas indiscutibles de la novela. O bien podía haber

optado por un narrador omnisciente que contara la historia en tercera persona y que tuviera, desde el principio, un conocimiento completo de la acción.

Sin embargo, Stoker se preguntó «cómo». ¿Cómo quería contar la historia? Por supuesto, desvelando la trama poco a poco, puesto que se trata de un terrorífico misterio.

Para ello nada mejor que contar la historia de manera fragmentaria, haciendo que cada personaje aportara una fracción que, de manera acumulativa, acabara por conformar un todo, como las piezas de un puzle.

Y si cada personaje debía contar su propia historia, ¿qué mejor que hacerlo en primera persona? Stoker presentó las narraciones de cada uno de los personajes en forma de diarios y cartas.

De este modo no solo consiguió presentar la historia de forma fragmentaria, desvelando la información poco a poco y manteniendo el suspense; además logró simultanear acciones que tenían lugar al mismo tiempo, pero en diferentes lugares; al tiempo que logró que el lector se identifique más plenamente con el horror que el narrador le está describiendo en primera persona.

Además del «cómo», hay otras dos preguntas que debes plantearte y que te ayudarán a elegir el narrador.

¿EN QUÉ REGISTRO VAS A CONTARLA?

El registro del habla se define en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE) como el «modo de expresarse en función de las circunstancias».

Es decir, no hablas igual con un amigo que con el médico, con tu madre que con tu jefe.

Pero el registro del habla viene marcado no solo por nuestro interlocutor, sino también por nuestra cultura, formación, experiencia, etc.

No habla igual una persona de Asturias que una de Andalucía, ni una persona con formación que una persona sin estudios, ni un joven que una persona mayor.

De modo que debes tener cuidado con esto.

Si el registro del habla que elijas para tu narrador no es conocido por el lector, es probable que eventualmente pierda interés.

Por ejemplo, si la historia transcurre en un transatlántico y el registro imita el habla de los marinos, con términos técnicos, puedes estar invitando al lector a abandonar la historia.

¿CAMBIA TU NARRADOR A LO LARGO DE LOS CAPÍTULO O LAS ESCENAS?

Nuestra recomendación es que, si todavía no tienes demasiada soltura escribiendo, apuestes por lo seguro: un único narrador, en tercera persona y omnisciente.

Sin embargo, cambiar de narrador a lo largo de la obra es posible. De hecho, no solo es posible, sino que hacerlo es un recurso muy interesante que logra no solo dar una lectura más completa de la historia narrada, sino también mantener la atención del lector.

Hemos mencionado ya el ejemplo de *Drácula*. Wilkie Collins también usa varios narradores en su novela *La dama de blanco*.

En *El ruido y la furia*, Faulkner presenta la historia desde una cuádruple perspectiva. Divide la novela en cuatro partes (que además transcurren en cuatro momentos cronológicos diferentes) y asigna a cada una de ellas un narrador. Tres de estos narradores son personajes que intervienen en la acción, el cuarto es un narrador en tercera persona, pero presenta la historia desde el punto de vista de otro de los personajes.

El cuarteto de Alejandría, de Lawrence Durrell, está compuesto por cuatro novelas *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* y *Clea*. En la primera novela, *Justine*, el narrador es Darley, un escritor enamorado de Justine, una mujer casada. En el segundo libro el narrador es Baltazar, un amigo de Justine y Darley, que retoma la historia del primer libro, volviendo a contar desde su perspectiva algunas de las situaciones narradas en la primera novela. Mountolive, amigo del marido de Justine será el narrador de la tercera novela, que

presenta de una forma lineal y objetiva una historia de intriga. En la última novela, *Clea*, el narrador vuelve a ser Darley, quien narra su retorno a Alejandría (de nuevo un cambio cronológico) y la historia de amor que vive entonces con Clea.

Veamos ahora con mayor detenimiento cómo usar varios narradores.

CÓMO USAR VARIOS NARRADORES

Queda claro entonces que es perfectamente posible usar varios narradores en tu novela.

De hecho, es un recurso muy interesante porque te permite narrar una misma historia desde múltiples perspectivas, desarrollándola así de manera más completa, pero también más compleja.

También es una excelente manera de retener la atención del lector, a quien estás proponiendo un juego, una visión caleidoscópica del argumento.

Y además es un recurso muy útil para dosificar la información.

Vamos a ver a continuación algunas ideas que te ayudarán a usar varios narradores de manera efectiva.

CUÁNDO CONVIENE USAR VARIOS NARRADORES

Hay argumentos que se prestan especialmente bien para usar el enfoque narrativo múltiple, que es como se denomina al uso de varios narradores.

Tal es el caso de una novela con varios personajes que compartan una misma trama.

Usa algunos de ellos como narradores, para que cada uno cuente la historia desde su experiencia y su propia idiosincrasia.

Imagina una novela sobre la ruptura de un matrimonio. ¿Cómo contaría un miembro de la pareja la historia del matrimonio y de la ruptura?, ¿cómo lo haría el otro?, ¿cómo lo haría un hijo de la pareja?

Otro tipo de novela que se presta al uso de varios narradores es la novela de misterio o suspense.

En este caso, usar varios narradores te permitirá hacer que cada uno de ellos cuente una parte de la historia, la que conoce, en la que obviamente faltarán detalles que serán los que aporte otro narrador.

Como ves es un excelente recurso para jugar con la dosificación de la información. Por eso lo usó Wilkie Collins en *La dama de blanco* o Bram Stoker en *Drácula*.

CÓMO ELEGIR A LOS NARRADORES

Ya lo sabes, antes de empezar a escribir, debes reflexionar sobre la voz (o voces) que narrará tu historia.

Como queda dicho, si tienes una historia con varios personajes, puedes usar algunos de ellos como narradores. Y puedes completar su relato con un narrador en tercera persona omnisciente.

También puedes servirte de un narrador en tercera persona que narre la historia desde la perspectiva de uno de los personajes.

Tienes muchas opciones, se trata de dar con la que mejor se adapte a la historia que quieres contar y sus características.

Si vas a usar algunos de tus personajes como narradores elige preferentemente a los que intervienen directamente en la historia. Pero también puedes usar cómo narrador a un personaje que, no estando implicado directamente en los acontecimientos, ha sido testigo de estos.

La buena elección de los diferentes narradores de tu historia se relaciona también con lo que pretendas lograr: que las diferentes narraciones construyan una imagen completa de la historia o, por el contrario, que construyan una imagen contradictoria.

- Construir una imagen completa

Puedes elegir tus narradores con la intención de que, juntando sus versiones de los hechos, se dibuje una imagen completa de la historia.

Así ocurre en *La dama de blanco*, donde los relatos de nueve personajes diferentes reconstruyen los extraños sucesos en los que se ve involucrado Walter Hartright. Cada parte de la historia está contada por el personaje que puede relatarla de primera mano. De ese modo, las distintas historias se unen como las piezas de un puzle para formar un todo congruente.

- Construir una imagen contradictoria

Sin embargo, puede que lo que desees al usar varios narradores sea, por el contrario, crear una imagen contradictoria o bien una imagen facetada. Es decir, presentar las diferentes perspectivas desde las que puede ser considerada una misma cuestión o un mismo acontecimiento.

En ese caso puede que, además de usar como narradores a algunos de los personajes que intervienen en la acción, te interese tener también la perspectiva de un narrador equidistante que muestre la historia con objetividad.

Lo ideal en este caso sería un narrador en tercera persona; pero también podrías usar uno en primera, siempre que no haya estado involucrado en los hechos narrados y que actúe como narrador testigo.

CADA NARRADOR DEBE TENER SU PROPIA VOZ

Es evidente que si decides usar varios narradores estos narradores tienen que diferenciarse entre sí.

Y no meramente por la persona que usen al narrar. Es decir, no basta con que uno narre en primera persona y otro en tercera.

Si usas como narradores a varios de tus personajes, cada uno de ellos deberá tener su propia voz. Y esta voz debe estar basada en el carácter y psicología de ese personaje, tanto como en su educación, medio de vida y costumbres.

De ahí la importancia de conocer bien a tus personajes.

CÓMO PASAR DE UNO A OTRO NARRADOR

Este es un aspecto importante al usar varios narradores. ¿Cómo distinguir cuando interviene cada uno de ellos?

Pues una vez más, no hay normas. Y puedes hacerlo de muy diferentes maneras.

Veamos algunos ejemplos:

- Ya hemos mencionado *El cuarteto de Alejandría*, la tetralogía de Lawrence Durrell donde cada uno de los cuatro libros está narrado por un narrador diferente.
- También *El ruido y la furia*, de William Faulkner, novela dividida en cuatro partes, cada una de ellas contada por un narrador y encabezada por una fecha.
- La ya mencionada novela de Wilkie Collins, *La dama de blanco*, está dividida en tres partes. Cada una de estas partes, menos la segunda, presenta varias subdivisiones, a modo de capítulos, y cada una de ellas recoge el relato de un personaje distinto. Cada uno de estos capítulos tiene un título que indica quién es el narrador: así, «Relato de Walter Hartright, de Clement's Inn, Londres» o «Relato de Marian Halcombe, extraído de su diario».
- En *Drácula*, Bram Stoker también opta por dividir la novela en capítulos. Y a su vez divide cada uno de estos capítulos en fragmentos, usando epígrafes para indicar quién es el narrador de cada fragmento. Así «Diario de Jonathan Harker», «Carta de Lucy Westenra a Mina Murray» o «Telegrama de Seward (Londres) a Van Helsing (Ámsterdam).
- De nuevo William Faulkner, esta vez en *Mientras agonizo*, usa varios narradores y compone un texto que no se divide en partes o capítulos, pero sí en fragmentos, cada uno de ellos encabezado con el nombre del narrador. Así «Cora», «Vardaman», «Tull»...
- Mientras que Saul Bellow, en *Herzog*, alterna sin solución de continuidad un narrador en primera, uno en segunda y uno en tercera. Aquí no hay marcas

gráficas de ningún tipo, excepto la cursiva que marca el narrador en segunda, ya que se trata de las cartas que el protagonista escribe. El narrador cambia de un párrafo al siguiente y en ocasiones dentro del mismo párrafo.

Como ves no hay una única manera de hacerlo a la hora de usar varios narradores.

Atrévete a experimentar y busca soluciones óptimas a la par que literarias para tu novela.

En cualquier caso, la forma de disponer el texto para pasar de un narrador a otro debe ir tanto en consonancia con las características de la propia obra en sí como de tus ganas de probar diferentes alternativas. Puedes ensayar varias y elegir la que te parezca más eficaz.

Y siempre, siempre, confía en la capacidad del lector para decodificar el texto, comprender en todo momento quién es el narrador y seguirte en los juegos que le propongas.

EL PUNTO DE VISTA

Al mencionar la novela *El ruido y la furia* hemos dicho que la última parte está contada por un narrador en tercera persona que presenta la historia desde el *punto de vista* de otro de los personajes.

Pues bien, ¿qué es el punto de vista?

El punto de vista hace referencia a las diferentes perspectivas desde las que es posible narrar una historia.

Es decir, puedes usar un narrador en primera, segunda o tercera (lo normal es esto último), pero que cuente la historia desde la perspectiva de uno o varios personajes. En el caso de *El ruido y la furia* el narrador en tercera persona de la cuarta parte usa el punto de vista de la señora Dilsey.

En la novela de Vita Sackville-West *Toda pasión apagada*, un narrador en tercera persona cuenta la historia de la anciana Lady Slane que acaba de quedar viuda. La autora usa un narrador en tercera persona que se centra en el punto de vista de Lady Slane, pero en ocasiones salta al punto de vista de alguno de sus hijos para crear contrastes y dar una visión más amplia de la vida de la anciana señora.

Jugar con el punto de vista permite hacer cosas muy interesantes con tu narración.

Lo vemos con un par de ejemplos:

En *El propietario*, la primera novela de *La saga de los Forsythe*, John Galsworthy incluye un capítulo titulado «Un paseo con Swithin». En ese capítulo, Irene acompaña a Swithin, el tío de su esposo, a visitar la casa que su marido está construyendo.

Irene es una mujer casada, aunque no ama a su marido. Y Bosinney, el arquitecto que está construyendo su nueva casa, se ha enamorado de ella. La mujer duda entre entregarse a ese amor o permanecer fiel a un hombre al que no quiere. En el capítulo «Un paseo con Swithin», Irene finalmente se entregará al amor de Bosinney.

Lo normal es que este capítulo, que está escrito en tercera persona usando un narrador omnisciente, como el resto de la novela, se escribiera usando el punto de vista de Irene o Bosinney, uno de los dos implicados en ese momento culminante.

Sin embargo, Galsworthy usa a lo largo de toda esa escena clave el punto de vista de Swithin, y crea así un inteligente juego narrativo.

Primero Swithin, un hombre mayor, manda a la joven pareja a pasear y él se queda descansando. Swithin se duerme, pero su espíritu acompaña a los paseantes, lo que permite al narrador dar una imagen de lo que acontece:

Pero, aunque su cuerpo dormitaba, su celoso espíritu de Forsyte viajaba lejos, hasta Dios sabe qué maraña de fantasías, y seguía a aquellos dos jóvenes para ver lo que hacían en el soto [...] Vio a Irene en equilibrio sobre el tronco, su hermosa figura cimbreante, sonriendo a aquel joven, que la miraba con ojos tan brillantes y extraños. La vio resbalar ¡ooh!, y caer sobre el pecho de él. Vio cómo el abrazaba su cuerpo tibio y suave y cómo la cabeza de ella intentaba huir de los labios de él. Vio cómo la besaba, cómo retrocedía ella. Le oyó gritar: “¡Tienes que saber que te amo!”. Tienes que saber... ¡Caramba! ¡El amor! ¡Ya!

Más tarde la pareja toma el té junto a Swithin y en este despierta la sospecha (fruto de su ensoñación) de que Bosinney está enamorado de Irene. El resto del capítulo alterna la descripción de lo que sucedió durante el resto de la visita con las impresiones que Swithin compartió más tarde con otros miembros de la familia Forsyte:

—La sigue a todas partes con la mirada, como un perro —dijo a la viuda de Septimus—. ¡Ese pobre diablo! Aunque no me extraña. Ella es una mujer encantadora. Una flor de discreción.

Como ves, un narrador en tercera puede permitirte usar el punto de vista como un interesante recurso para crear efectos que hermosteen o den originalidad a la narración.

En *Al faro*, Virginia Woolf se sirve de un narrador en tercera persona que va saltando de uno a otro de los invitados a una casa de verano. Ese cambio en el punto de vista crea una narración caleidoscópica que permite que conozcamos mejor a cada personaje, al tiempo que profundiza en la relación entre ellos.

La novela comienza con unas palabras de la señora Ramsay, la anfitriona:

—Si el tiempo es bueno, por supuesto que iremos —dijo la señora Ramsay—. Pero tendréis que levantaros con la aurora —añadió.

Las intervenciones del narrador, en tercera persona (dijo, añadió), señalan de inmediato que nos hallamos ante una narración en tercera. Pero el punto de vista salta de inmediato hacia el hijo pequeño de la señora Ramsay, para describir su alegría por la excursión proyectada.

Fue muy grande la alegría que aquellas palabras causaron en su hijo menor, como si ya hubiera quedado decidido que la expedición era cosa segura y que la maravilla que esperaba desde hacía tanto tiempo [...] se hallaba al alcance de la mano.

A continuación, interviene el señor Ramsay, que dice «Pero no va a hacer buen tiempo» y el punto de vista salta hacia él, para describir:

[...] no solo por el placer de desilusionar a su hijo y arrojar ridículo sobre su esposa, [...] sino también por el secreto orgullo que le producía la exactitud de sus propios juicios. Lo que decía era verdad. Siempre era verdad.

Y enseguida el punto de vista regresa a la señora Ramsay, desde donde seguirá haciendo incursiones a los puntos de vista de otros personajes durante toda la novela.

Quizá ningún ejemplo mejor de la multiplicidad de puntos de vista que la escena que describe la cena donde todas las personas que conviven en la casa de verano se hallan reunidas a la mesa y el narrador salta de uno a otro para describir las impresiones y reflexiones de muchos de ellos mientras la cena transcurre.

CÓMO MANEJAR EL PUNTO DE VISTA

Ahora que ya tienes claro en qué consiste el punto de vista y cómo este se relaciona con el narrador, vamos a ver algunas ideas sobre cómo manejarlo con acierto.

En primer lugar, tienes que tener claro que no es necesario que cambies el punto de vista en tu novela. Puedes ceñirte a un único punto de vista desde el principio hasta el final. Por ejemplo, puedes usar un narrador en tercera que se ciña al punto de vista del personaje principal en todo momento.

En ese caso debes tener mucho cuidado con el punto de vista porque puede hacer que matices que la historia debería tener se pierdan. Lo vemos con un ejemplo.

Gabriela se paró a la entrada del salón. Desde allí divisaba a Diana y Lucía, que hablaban entre sí. Seguramente estaban comentando cada detalle de los vestidos de las mujeres a su alrededor. Diana se consideraba a sí misma la máxima conocedora en asuntos de moda desde que había regresado de París. Estaba al tanto de todas las tendencias y vestía como un figurín. Pensaba que así lograba atraer las miradas de todos a su alrededor, porque le encantaba ser el centro de atención. Gabriela suspiró y se dio la vuelta. No quería hablar con Diana y Lucía, prefería salir a la terraza a tomar el fresco.

En este fragmento el narrador se detiene durante varias frases para contar cosas sobre Diana. Abandona a Gabriela, su protagonista, en la puerta y deja de hablar de ella para centrarse en un personaje secundario.

El narrador nos cuenta un montón de cosas sobre Diana mientras omite el motivo por el que Gabriela no quiere hablar con las mujeres del salón, qué es lo que la impulsa a salir a la terraza.

Lo correcto, por el contrario, sería mantener el foco en Gabriela.

Gabriela se paró a la entrada del salón. Desde allí divisaba a Diana y Lucía, que hablaban entre sí. No quería hablar con ellas, prefería salir a la terraza a tomar el fresco.

Una opción todavía más adecuada sería relacionar la información sobre Diana con la propia Gabriela. Eso serviría para que el lector comprendiera mejor, por contraste, las peculiaridades del carácter de la protagonista.

Gabriela se paró a la entrada del salón. Desde allí divisaba a Diana y Lucía, que hablaban entre sí. Seguramente estaban comentando cada detalle de los vestidos de las mujeres a su alrededor. No soportaba que Diana se considerara a sí misma la máxima conocedora en asuntos de moda. Estaba siempre pendiente de todas las tendencias y vestía como un figurín. Era una frívola. Pensaba que así lograba atraer las miradas de todos a su alrededor, porque le encantaba ser el centro de atención. Gabriela suspiró y se dio la vuelta. No quería hablar con Diana y Lucía. Sigilosamente, salió a la terraza a tomar el fresco.

En esta versión se explica mejor por qué Gabriela no quiere hablar con las mujeres del salón y se entiende que elija salir a tomar el fresco. Pero, además, el carácter frívolo de Diana se opone al de Gabriela, lo que permite que el lector sepa más sobre la protagonista. Diana es una frívola, Gabriela no. Diana disfruta llamando la atención, Gabriela prefiere deslizarse sigilosamente para no ser vista.

CÓMO MANEJAR MÚLTIPLES PUNTOS DE VISTA

Si te decides a jugar con este recurso, hay varios factores que debes tener en cuenta.

Los cambios de punto de vista ayudan a que el lector perciba la complejidad de tus personajes.

Si te limitas a dar el punto de vista del protagonista, pierdes momentos de introspección que podrían revelar mucho sobre el resto de los personajes. Qué piensan y sienten sobre lo que les acontece, e incluso qué piensan y sienten sobre lo que les acontece a otros personajes.

Las contradicciones, las motivaciones, las reflexiones de los diferentes personajes pueden ayudarte a construir una visión facetada de tu historia y del conflicto latente en ella. Así ampliarás las voces e ideas de tu novela.

Porque trabajar con múltiples puntos de vista proporciona variedad y, sobre todo, contraste con la perspectiva del protagonista. Esto te va a permitir profundizar en el conflicto, ampliar el alcance de la historia y agregar a la novela la textura de la vida.

Además, reflejar el punto de vista de cada personaje es una buena herramienta para revelar detalles clave de la historia.

Puede que tu protagonista no sepa un dato, pero otro personaje sí lo conoce. Que el narrador se adentre en el punto de vista de ese otro personaje es una forma de proporcionarle la información al lector en el momento oportuno, sin que ello implique que el protagonista (que por necesidades de la trama todavía no debe saberlo) lo conozca antes de tiempo.

Pero antes de usar múltiples puntos de vista debes preguntarte si estás escribiendo una historia que abarca elementos que realmente deben presentarse a través de diferentes puntos de vista.

Si la respuesta es afirmativa, debes procurar:

- Que exista una razón para cambiar el punto de vista. No lo hagas aleatoriamente, ese cambio debe aportar algo al discurrir de la historia. El cambio de punto de vista debe servir a la historia y sus eventos clave.
- Que la elección del punto de vista sea el correcto para la escena. Valora los diferentes personajes que intervienen en una escena para asegurarte de elegir el

punto de vista que mejor sirva para el propósito de tu escena. Por ejemplo, si quieres resaltar la crueldad de un asesino puede que el punto de vista más apropiado para narrar esa escena sea el del forense en su primer día de trabajo, en lugar del punto de vista del experto inspector de vuelta de todo.

- Que el cambio de punto de vista sea claro para el lector. Incluye algún elemento que facilite que el lector sepa a qué personaje pertenece ese punto de vista. Pero no seas demasiado obvio, confía en la inteligencia del lector.

7. DIÁLOGOS

Seguro que ya sabes lo que es un diálogo.

En efecto, un diálogo es cuando tus personajes hablan entre sí. Pero, evidentemente, hay mucho más que eso.

El diálogo se denomina estilo directo y mediante él el narrador permite que sean los personajes quienes se expresen por sí mismos. Es fácil reconocer un diálogo por las marcas gráficas que lo introducen, como la raya (las veremos en este tema).

El diálogo es una parte más de las que componen la trama. Y como tal, contribuye al desarrollo de esta.

Así que debes tener más que claro cómo usarlos para hacer que sumen (y no resten) en tu novela.

Las funciones del diálogo son varias. Puedes usarlos para desvelar rasgos del hablante, como su estado de ánimo o su carácter, para proporcionar información sobre el curso de la acción o para mantener la atención del lector.

También debes tener presente que el diálogo es la expresión de los personajes, un aspecto más que ayuda a su caracterización y que les dota de voz.

En consecuencia, debes cuidarte de que cada personaje refleje en sus frases sus sentimientos, su ánimo y sus motivaciones. No olvides que dos personajes que no se parecen en nada no pueden hablar y expresarse de la misma forma.

Si has hecho una buena construcción de los personajes y has planteado bien las relaciones entre ellos, el diálogo también estará influido por quién es la persona con quien un personaje dialoga: no hablará igual si está con su jefe que si está con su novia.

En la escritura de diálogos existe una clave fundamental. Apréndetela: Un diálogo responde a una motivación.

Es importante, así que lo repetimos: Un diálogo responde a una motivación.

El personaje puede querer darle una información al otro. O bien pretender que el otro se la dé a él. Puede querer ocultar algo. Expresar un sentimiento o una reflexión. Etcétera.

Es decir, cuando un personaje habla con otro tiene que tener un motivo. Si el diálogo no tiene motivo, es mera cháchara. Elimínalo.

Por lo general, muchos escritores inexpertos hacen que sus diálogos respondan a una emoción en lugar de a una motivación.

Por ejemplo, tu protagonista está triste, así que le haces mantener una conversación con un personaje para que pueda decirlo de viva voz.

Si tu personaje está triste, no te limites a decirlo. Y menos aún hagas que sea él el que lo diga. Muestra su tristeza. Hay miles de formas para hacerlo y un diálogo no tiene por qué ser la mejor.

Porque, por ejemplo, el que una persona esté triste no determina necesariamente su diálogo, ya que el personaje puede que persiga ocultar su tristeza. Así que lo que importa es el motivo que hay tras las palabras.

Por tanto, antes de escribir un diálogo piensa qué motivos hay para que ese diálogo esté en la novela. ¿Qué persigue el personaje cuando rompe a hablar? Y el personaje con el que dialoga, ¿qué motivos tiene a su vez?

ERRORES FRECUENTES AL ESCRIBIR DIÁLOGOS

Hay ciertos errores que se cometen una y otra vez al escribir diálogos. Vamos a verlos.

DIÁLOGOS ESTEREOTIPADOS, REPETITIVOS O TRIVIALES

Se trata de esos diálogos repetidos en mil novelas. Como cuando la protagonista regresa a casa tras el trabajo y saluda a su novio. O la conversación que una madre y su hijo tienen cuando esta le acuesta y le da el beso de buenas noches. O el diálogo entre un camarero y el protagonista mientras este espera en un bar.

Por ejemplo:

—*Hola, cariño.*

—*¿Ya estás en casa? ¿Qué tal el día?*

—*Agotador. ¿Qué estás cocinando? Tengo hambre.*

—*Pasta.*

—*Mmm. Delicioso. Huele bien.*

El problema con estos diálogos es que no suelen aportar nada. No dan información relevante (la protagonista ya está en casa después de un día duro y tiene hambre, el lector puede pasar sin esos datos) y se usan como relleno.

Además, suelen rezumar clichés porque están compuestos a partir de frases manidas.

El escritor sin experiencia tiende a usar demasiado el diálogo porque se imagina la escena en su cabeza, la proyecta como en una película y la transcribe sin más al papel.

Sin embargo, debes tener claro que aunque dos personajes estén juntos en la misma habitación no tienes por qué transcribir lo que se dicen. Hay otras maneras de contar cómo interactúan entre ellos sin recurrir al diálogo.

Así que antes de escribir un diálogo de estas características valora si lo que vas a contar no puede narrarse de otra manera.

Clara llegó a casa cansada. El día había sido duro. En la cocina, Gustavo cocía pasta para la cena.

Valora también si ese diálogo de verdad tiene la relevancia suficiente para que lo incluyas en la escena. ¿Es importante que el lector sepa que Clara está cansada y que esa noche cenará pasta? A no ser que la pasta esté envenenada y la conduzca al hospital, probablemente ese dato no tenga interés.

TODOS LOS PERSONAJES HABLAN IGUAL

Como hemos dicho, el diálogo es la expresión viva del personaje. Su manera de hablar tiene que contribuir a su caracterización.

El vocabulario que emplean tus personajes les define. Por tanto, debes asegurarte de que cada personaje habla con su propio registro, tiene su propia manera de expresarse.

Cuando hagas hablar a un personaje debes tener presente su lugar de origen, su nivel cultural e incluso su profesión. El habla debe caracterizar a cada personaje según su contexto y su biografía específicos, aquellos que trabajaste en su ficha de personaje. Como hemos dicho más arriba, dos personajes que no se parecen en nada no pueden hablar y expresarse de la misma forma. Toda su historia condiciona su lenguaje: su lugar de origen, su educación, la familia a la que pertenece, su medio social...

Todos esos factores deben matizar el habla de cada uno de tus personajes para que sus diálogos suenen reales.

Fíjate en esta conversación de dos personajes en *La casa de la alegría*, de Edith Wharton.

—*Oh, deme uno... ¡Llevo días sin fumar!*

—*¿Por qué esta abstinencia tan poco natural? Todo el mundo fuma en Bellomont.*

—*Sí... pero no se considera decoroso en una jeune fille à marier y en el momento actual soy una una jeune fille à marier.*

Mientras que este otro diálogo está tomado de *El Jarama*, una novela en la que Rafael Sánchez Ferlosio hace un excelente uso de los diferentes registros, así como de los diálogos.

—*Ahora, eso sí, tiene un huerto que es un auténtico capricho. El tío debe de saber un rato de injertos y esas cosas. Bueno, tú ya lo has visto; si pasas en*

este tiempo, los árboles que tienen. Todos tan cuidaditos, todos con su papel untado de liga, para que no suban las hormiguillas a comérsele la fruta, ¿eh?

—Desde luego madruga el tío más que nadie. Por muy temprano que pases, te lo ves siempre allí, a vueltas con la fruta. Así ya puede estar aquello en condiciones. Eso las plantas lo agradecen, el que uno se preocupe por ellas.

[...]

En el diálogo de la novela de Wharton se aprecia un registro alto, con el uso de palabras más cultas, como abstinencia; e incluso el uso de una expresión francesa «*jeune fille à marier*» (en lugar de «joven casadera»), ya que el francés era la lengua franca de la aristocracia de la época.

Mientras, el habla de los personajes de Ferlosio demuestra que son de extracción humilde, probablemente campesinos. Usan expresiones como «el tío» o «esas cosas», y diminutivos como «cuidaditos» y «hormiguillas».

DIÁLOGOS SOBREENPLICATIVOS

En muchas ocasiones se usa el diálogo para volver a explicar algo que el narrador ya ha contado, para ilustrar lo que se acaba de narrar.

O bien el diálogo da vueltas una y otra vez a una misma idea sobre un suceso de la acción, sin aportar nada nuevo sobre el mismo.

De esta manera resultan diálogos sobreexplicativos.

Recuerda que el lector no es tonto. Si te parece que una idea queda poco clara, no te limites a repetirla o la conviertas en un diálogo con la esperanza de hacerla comprensible. Piensa bien cómo puedes plantearla y hazlo.

Por lo mismo, no hagas que el narrador adelante lo que luego van a hablar los personajes. Ni que explique después lo que ellos ya han dicho.

El diálogo se explica por sí mismo. Si necesitas recurrir al narrador para que aclare su sentido, es que el diálogo no está bien planteado.

NO USAR LO IMPLÍCITO

En ningún diálogo es necesario decirlo todo: lo implícito tiene un gran valor. Los personajes pueden hablar entre líneas.

Así que procura que tus personajes no lo digan todo. Sírvelte de la insinuación. Y deja que sus acciones o gestos hablen también por ellos.

Para eso tienes las acotaciones. En ellas el narrador interviene para matizar las expresiones, actitudes y ademanes de los personajes. Úsalas con tino.

Lo implícito actúa como un texto subyacente que completa y redondea las palabras de los personajes.

Lo implícito se relaciona con el motivo que conduce el diálogo. Las palabras son solo la superficie y por debajo bulle un sentido más profundo, más poderoso, que le otorga al diálogo todo su significado. Un significado que muchas veces va más allá de lo que las palabras expresan.

NO DAR IMPORTANCIA A LAS REACCIONES

Deja que las frases de un personaje provoquen reacciones en otro: desconcierto, ira, frustración, risa, venganza... Las palabras tienen que llevar a los hechos.

Pero ten presente que esa reacción no tiene por qué ser inmediata. Un personaje puede ocultar su reacción y mostrarla más adelante, ya sea de forma explícita o implícita. Por ejemplo, las palabras de un personaje pueden causar enfado en otro, pero este puede contenerse en un primer momento y estallar más tarde: o puede intentar dificultar los proyectos del personaje que le hizo enfadar, como medio de mostrar su enojo.

Como en la vida, un diálogo es mucho más que palabras. El lenguaje no verbal completa, subraya e incluso contradice al lenguaje verbal. Incorpóralo a tus diálogos. Una vez más recuerda que para ello están las acotaciones.

De igual manera, permite que se rompa la unidad del diálogo, como ocurre en la realidad en casi toda conversación. Es decir, que el personaje no conteste a la pregunta que su interlocutor le ha planteado. Que cambie de tema. Que titubee. Que interrumpa...

CUIDADO CON EL HABLA REALISTA

Al empezar el curso dijimos que un novelista tiene que ser un buen observador de su entorno. También a la hora de fijarse en cómo se expresan las personas reales para tratar de imitar esa naturalidad en sus diálogos.

Pero ten cuidado, tampoco te pases de realista.

Una novela es literatura y tiene su propio discurso, por eso que un diálogo calque cien por cien el lenguaje de la calle no es bueno.

Como ya hemos dicho el diálogo debe representar y respetar el registro de los personajes. Un alto ejecutivo de un banco no habla como la gente de la calle. Una persona de un entorno rural no se expresa como lo hace el habitante de una gran ciudad.

Además de lo anterior, en una conversación real se puede abandonar el tema del que se está hablando en una larga digresión, e incluso no volver a retomarlo. Esto jamás puede suceder en el diálogo de una novela porque, como ya hemos dicho, el diálogo tiene que tener un motivo. Y no puedes perder ese motivo de vista.

Puedes permitir que el personaje se distraiga un momento hablando de otras cosas, pero enseguida debe volver a retomar el motivo del diálogo.

Un diálogo debe aportar información, y no debería concluirse hasta que esa información ha sido dada. Aunque tampoco debe alargarse innecesariamente una vez esa información ha sido proporcionada.

«DIJO»

Comprueba que todos los «dijo» que aparecen en el diálogo son necesarios.

Muchas veces se entiende perfectamente qué personaje es el que habla y no hace falta ponerlo en cada parlamento.

—¿Qué haces? —preguntó Judith.

—Acabo de llegar de trabajar —contestó Elvira—. Me he encontrado con tu hermano en el metro.

—¿Y a dónde iba? —se extrañó Judith.

—Volvía de una entrevista de trabajo. Estaba contento, decía que creía que tenía oportunidades de conseguir el puesto —explicó Elvira.

En este ejemplo solo están hablando Judith y Elvira por lo que se hace fácil seguir la conversación y saber cuándo habla cada una sin necesidad de especificarlo en cada línea.

De hecho, el especificar en cada ocasión quién es el hablante conduce a uno de los peores vicios del escritor novel, usar todo tipo de sinónimos del verbo decir para evitar repetirlo: preguntó, exclamó, suspiró, señaló, etc.

Lo mejor es que señales quién es el personaje que habla solo cuando sea necesario para la correcta comprensión del diálogo. Y usa siempre que puedas el clásico «dijo» mejor que otros verbos presuntamente más sonoros o descriptivos: exhortó, balbuceó, enunció, amonestó, etc.

Usar verbos poco frecuentes dentro de las acotaciones del diálogo puede parecerle propio de un escritor con un rico vocabulario y un buen manejo del lenguaje; por el contrario, su uso señala al escritor con pocas tablas.

Son las palabras de los personajes las que deben ser emotivas, fuertes, reveladoras, etc. La coletilla del verbo que las acompaña no logrará convertirlas en lo que no son. Si las palabras del personaje muestran que está enfadado, no hay necesidad de insertar un «apostilló enojado».

Ten presente también que puedes sustituir los verbos declarativos por acciones o pensamientos del personaje: se levantó de la mesa, se distrajo mirando por la ventana, caminaba de un lado a otro de la habitación, etc.

LOS PERSONAJES SE EXPLICAN A TRAVÉS DEL DIÁLOGO

Por último, y esto es vital, no hagas que un personaje (por lo general el protagonista o el antagonista) se explique a sí mismo a través de un diálogo.

Con frecuencia el escritor novato hace que su protagonista le explique a un personaje que actúa como oyente sus motivaciones, miedos y propósitos. Eso es un grave error.

—Siempre he querido bailar, pero mis padres lo veían como una locura. No consideraban que fuera una ocupación seria, algo con lo que ganarse la vida. Su actitud me ha hecho sentir frustrado toda la vida. Tengo talento artístico, lo sé. Pero he tenido que ahogarlo porque un abogado no lo necesita.

Las motivaciones, miedos y propósitos del personaje deben quedar claros a lo largo de la novela, no puedes limitarte a verbalizarlas a través de un diálogo. Si tienes que recurrir a esa estratagema es que no has hecho bien tu trabajo porque esa es la manera más fácil, pero menos efectiva, de contar quién es tu personaje.

En el ejemplo anterior, toda la trama de la novela debería representar cómo al protagonista se le hizo desistir de convertirse en bailarín para que se dedicase a la abogacía.

Podría haber un *flashback* que condujera la historia hacia la niñez del protagonista, para presentar una escena donde sus padres le impiden apuntarse a una academia de baile, porque no consideran que esa sea una actividad seria.

Podría describirse el día a día gris de su vida de abogado, que el personaje percibe como una losa, porque él no se siente como el resto de sus compañeros de profesión...

Por supuesto puede haber diálogos: entre los padres y su hijo, entre el abogado y sus clientes... Será diálogos que aporten al todo y representen esa idea de que el protagonista vive una vida que en realidad no es la que desea. Que él preferiría poder dar rienda suelta al talento que sabe que lleva dentro.

No hace falta un diálogo que explique esa idea, porque esa idea recorre toda la novela de principio a fin y el lector es capaz de captarla sin que se le explique en un diálogo.

La hoja de trabajo «Ficha para escribir diálogos» te ayudará a planear los de tu novela.

ORTOTIPOGRAFÍA DE LOS DIÁLOGOS

Para escribir diálogos debes conocer las reglas ortotipográficas que los marcan.

Manejarlas bien asegura la correcta comprensión del texto porque permite que el lector sepa dónde comienza el diálogo, cuándo habla un personaje y cuándo otro, que distinga cuando interviene el narrador, etc.

En español se usa la raya (—) para señalar cada una de las intervenciones de un diálogo. La raya al principio de la frase de un diálogo debe escribirse pegada a la palabra.

Usando la raya no es necesario mencionar el nombre del personaje que habla, como sucede por ejemplo en las obras de teatro.

Así que se escribe una raya delante de las palabras que constituyen la intervención.

—*Ven con nosotros a dar un paseo.*

—*No puedo. Tengo que terminar de preparar la maleta.*

Si la frase incorpora signos de exclamación o interrogación la raya va pegada al de apertura, sin dejar espacio. Ojo, porque los autocorrectores de los procesadores de texto suelen señalar esto como un error, aunque no lo es.

—*¿Te vienes con nosotros a dar un paseo?*

—*¡Qué va! Tengo que terminar de preparar la maleta.*

La raya también se usa para introducir o encerrar los comentarios o precisiones del narrador a las intervenciones de los personajes. A esos comentarios o precisiones del narrador les llamamos acotaciones.

En este caso se coloca una raya delante del comentario del narrador, sin necesidad de cerrarlo con otra cuando las palabras del personaje no continúan inmediatamente después del comentario.

—*Espero que esta sea su talla* —*dijo Blanca con gesto dubitativo.*

Se escriben dos rayas, una de apertura y una de cierre, cuando las palabras del narrador interrumpen la intervención del personaje y esta continúa inmediatamente después.

—*Lo importante es que te recuperes* —*añadió Pilar—.* *Ya irás otro día a patinar.*

Tanto en un caso como en otro, si fuese necesario poner detrás de la intervención del narrador un signo de puntuación, una coma o un punto, por ejemplo, se colocará después de sus palabras y tras la raya de cierre.

—Deberíamos hablar con él —dijo Juan—. Es el único que no lo sabe.

—Sí —respondió la secretaria—, pero no podemos decirle toda la verdad.

El uso de la raya todavía tiene algunas particularidades más. Veámoslas.

Si te fijas, todos los verbos usados en los ejemplos anteriores tienen una característica común: se trata de verbos declarativos o *dicendi*.

Los verbos declarativos son aquellos que expresan comunicación, narración, como contar, decir, asegurar, etc. También los verbos que no siendo explícitamente comunicativos actúan como tales en el texto: rio, explotó, farfulló, etc.

Cuando la acotación en un parlamento comunica lo que el personaje declara, siempre se usan las minúsculas al empezar la acotación:

—No tengo ni idea —confesó Juan.

O bien:

—Llegas tarde —dijo Paula enfadada—. Llevo esperando media hora.

Pero cuando la acotación no incluye un verbo declarativo, esta empezará siempre con mayúscula.

—No tengo ni idea. —Incómodo con la pregunta, Juan se removía en su asiento.

O bien:

—Llegas tarde. —La mujer estaba enfadada—. Llevo esperando media hora.

En este último caso verás una nueva peculiaridad. Cuando la acotación del narrador no incluye un verbo *dicendi* la frase del personaje debe cerrarse con un punto. Precisamente por eso la acotación empieza con mayúscula.

—Ponme otra cerveza. —Señaló con la barbilla al grifo—. Es increíble el calor que hace hoy.

Por último, puede suceder que el parlamento de un personaje sea muy largo, y se extienda más allá de un párrafo. En ese caso, indicaremos que el parlamento sigue usando las comillas bajas de cierre (»).

—Todavía no alcanzo a explicarme cómo ha sucedido. Trato de recordarlo, pero una especie de niebla envuelve todos mis pensamientos —Enrique hizo un esfuerzo por recordar—. Salimos de casa temprano, no queríamos coger atasco. Al principio conduje yo, pero luego Carlos me dio el relevo. Al poco me quedé dormido.

»En algún momento abrí los ojos y ya habíamos dejado atrás la frontera. Seguí durmiendo. De pronto un brusco zarandeo me despertó. Carlos había perdido el control del coche y derrapábamos a toda velocidad hacia el quitamiedos de la autopista. Luego empezamos a dar vueltas de campana.

Puedes escribir la raya (—) con el siguiente atajo de teclado:

Control + Alt + la tecla menos del bloque numérico del teclado.

Y puedes escribir las comillas de cierre (») con el siguiente atajo de teclado:

Alt + 175 (escrito en el bloque numérico del teclado).

EL MONÓLOGO INTERIOR: CARACTERÍSTICAS Y USOS

Tus personajes no hablan únicamente con otros personajes. Muchas veces, especialmente en el caso del protagonista, hablan consigo mismos.

Es el monólogo interior.

El monólogo interior es el discurso de un personaje para sí mismo, un soliloquio. Es su propia voz que resuena en su cabeza, son sus pensamientos, es su conciencia. Una voz que nadie más puede oír, excepto el privilegiado lector.

El narrador se introduce en la conciencia del personaje. La expone al lector a través de la exteriorización de los pensamientos de este a medida que estos van llegando a su mente, sin que el narrador actúe como intermediario, ordenándolos o explicándolos.

El narrador penetra en la conciencia del personaje y la expone ante el lector, creando la sensación de que no existen intermediarios entre él, el lector, y esa conciencia que se desarrolla ante él.

El monólogo interior muestra la parte más íntima de tu personaje. Aquello que probablemente no revelaría a nadie más, ni siquiera a aquellos con los que tiene mayor confianza.

Pero no se trata de que el protagonista tenga pensamientos inconfesables (aunque por supuesto puede tenerlos y pensar para sí intenciones o recuerdos que no compartiría de viva voz con ningún otro personaje). El monólogo interior también puede contener pensamientos intrascendentes, cotidianos y vulgares.

De hecho, el mejor monólogo interior es aquel que mezcla recuerdos, pensamientos intrascendentes, planes de futuro, reflexiones, etc. Tal y como aparecen en la cabeza de cualquiera.

Viene Olivia a comer, tengo que comprar una barra de pan más. Pondré las copas. Debo recordar pedirle a Luisa que las limpie. A ver cómo las deja, se

está volviendo muy descuidada. Será por ese chico que la viene a buscar. No me da tiempo a cruzar antes de que se ponga rojo. Corro. No, no corro. ¿Me sentía yo así al principio con Luis? Claro que sí. Aquel viaje a Salamanca. Bailó sevillanas... En el viaje de regreso me estallaba el corazón. Voy a comprar también unos pasteles para el postre. Ahora es diferente, pero le quiero igual. No, le quiero más. Echo en falta la chaqueta, tenía que haberla cogido. ¿Y él me sigue queriendo a mí? ¿Es amor este indiferente estar juntos?

Es un fluir de sensaciones, emociones, recuerdos, percepciones de lo inmediato... Por eso se le denomina flujo de conciencia.

El monólogo interior muestra la parte más íntima de tus personajes. Y por eso los muestra vulnerables, desnudos, sin protección. Como supondrás, si se hace bien, la corriente de empatía que genera entre personaje y lector es enorme.

Porque el monólogo interior da al lector una idea que no puede obtener a través de la mera observación de las acciones de un personaje desde el exterior.

Revela la verdad. Revela la oscuridad, la esperanza, los sueños, la renuncia. Revela emociones o creencias demasiado dolorosas para ser compartidas con otros personajes. Revela el corazón. Revela la desesperación del alma. Revela la fuerza del espíritu.

En *La solitaria pasión de Judith Hearne*, de Brian Moore, las acciones del personaje solo nos revelan la vida anodina de una solterona. Pero cuando el autor empieza a introducir los pensamientos de la propia Judith se hace visible su drama personal: la pena de no haber fundado una familia, sus aspiraciones de juventud y la bebida como única forma de escapar a la soledad.

Por tanto, el monólogo interior se puede utilizar para elevar el nivel emocional de una escena.

Imagina una escena en la que una madre consuela a su hijo enfermo y le dice que se va a poner bien. Si introduces los pensamientos de la madre en forma de monólogo interior podrás contar lo que la madre no dice: que la enfermedad es grave y que no hay seguridad de que el niño mejore. Su anhelo de poder proteger a su hijo, la incertidumbre, la esperanza, el amor... todo eso la madre no puede explicárselo a su hijo pequeño.

Podrías explicarlo a través del narrador, pero introducirte en el flujo de pensamientos de tu personaje no solo te permitirá hacer explícita para el lector la situación, sino que también te permitirá reflejar de primera mano la miríada de sensaciones, emociones y pensamientos de la madre. El lector la «verá por dentro» y el nivel de empatía para con ella se elevará.

El monólogo interior también puede matizar una escena, dándole un sentido diferente. Por ejemplo, tu personaje se muestra muy cortés con el compañero de trabajo que su novia le acaba de presentar. Pero al introducir sus pensamientos mediante un flujo de conciencia desvelas que tiene celos de ese compañero y que le gustaría decirle sin más que deje de invitar a salir a su novia.

En resumen, el monólogo interior te permite:

- Mostrar la parte más íntima de tu personaje.
- Mezclar recuerdos, pensamientos intrascendentes, planes de futuro, reflexiones, etc.
- Mostrar a tu personaje vulnerable, desnudo, sin protección, lo que genera una enorme corriente de empatía entre lector y personaje.
- Elevar el nivel emocional de una escena.
- Matizar una escena anterior, revelando la verdadera motivación del personaje.

Si usas el monólogo interior debes tener en cuenta varias cosas.

En primer lugar, debes evitar mezclar los monólogos de varios personajes en un mismo flujo. Hacerlo así puede resultar confuso, incluso aunque tengas una gran maestría.

Elige al personaje en cuya conciencia quieras sumergirte y céntrate en él. Si quieres incluir varios monólogos interiores de diferentes personajes, cuida muy bien su separación y la manera en que indicas a quién pertenece ese flujo de conciencia, para que el lector no se pierda.

Revela pensamientos que permitan avanzar en la trama o que permitan conocer mejor al personaje.

En el ejemplo de la mujer que se dirige a comprar pan, el flujo de conciencia la sitúa camino de la panadería. Tiene una invitada y va pensando las cosas que tiene que hacer para recibirla. Pero al pensar en la criada, que acaba de echarse novio, empieza a hacerse preguntas sobre su propia relación de pareja.

Su monólogo interior aporta algo porque revela que ella continúa queriendo a su marido, pero que tiene dudas acerca de si él la sigue queriendo como al principio. Si solo se tratase de contar sus planes para la cena, el monólogo carecería de sentido.

Como siempre, evita usar el monólogo interior como relleno. Si en él no vas a revelar cosas importantes, aunque sea de forma sutil, ahórratelo.

Para finalizar, lee este fragmento de uno de los monólogos interiores más conocidos de la literatura universal: el monólogo interior de Molly Bloom en la novela *Ulises*, de James Joyce.

[...] sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con esa vieja bruja de la señora Riordan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto otra con miedo a sacar cuatro peniques para su alcohol metílico contándome todos los achaques tenía demasiado que desembuchar sobre política y terremotos y el fin del mundo

vamos a divertirnos primero un poco Dios salve al mundo si todas las mujeres fueran así venga que si trajes de baño y escotes claro que nadie quería que ella se los pusiera imagino que era devota porque ningún hombre la miraría dos veces espero no llegar a ser nunca como ella milagro que no quisiera que nos tapáramos la cara pero era una mujer bien educada y toda su cháchara con el señor Riordan por aquí y el señor Riordan por allá supongo que él se alegró de perderla de vista y el perro oliéndome las pieles y siempre entremetiéndose para subírseme por debajo de las enaguas especialmente entonces sin embargo eso me gusta de él amable con las viejas así y los camareros y los mendigos también no es orgulloso por nada pero no siempre si alguna vez le pasa algo serio de verdad es mejor que se vayan al hospital donde todo está limpio [...]

EL ESTILO INDIRECTO LIBRE

Por último, recuerda que para expresar los pensamientos de tus personajes no es necesario que uses siempre un monólogo interior en primera persona. Puedes usar también el estilo indirecto libre, donde los pensamientos del personaje se entremezclan con la voz del narrador.

Como en este ejemplo:

Antonio volvía a llegar tarde. Nunca respetaba la hora de llegada que le habían puesto, pero la bronca se la llevaba ella. ¿Y qué quiere que yo le haga? Como no lo deje encerrado en su habitación, a ver qué puedo hacer yo. Al final siempre tenía que discutir con su marido por culpa del hijo.

Fíjate como en el ejemplo anterior se mezcla la voz del narrador explicando la situación («Antonio volvía a llegar tarde» o «Al final siempre tenía que discutir con su marido por

culpa del hijo») con los pensamientos de la madre de Antonio en reacción a esa situación («¿Y qué quiere que yo le haga?» o «Como no lo deje encerrado en su habitación»).

Como sabes, el estilo indirecto es el que usa habitualmente el narrador. Mientras que el estilo directo se corresponde con los diálogos.

La particularidad del estilo indirecto libre es que combina dos estilos: el estilo directo, el que se usa normalmente en los diálogos, donde el personaje se expresa por sí mismo; con el estilo indirecto, en el que es el narrador el que trasmite las palabras de los personajes (por ejemplo, «Marta dijo que no sabía nada de todo eso, que ella había cumplido el encargo y que ya había perdido demasiado tiempo con ese asunto»).

El estilo indirecto libre es un estilo complejo y ambiguo, pero potente y muy expresivo. Es una técnica poderosa para explorar el mundo consciente y el subconsciente.

En el estilo indirecto libre es el narrador quien habla, pero al hacerlo reproduce el aquí y ahora de la conciencia del personaje. Es decir, el narrador representa las palabras, pensamientos y percepciones del personaje.

El narrador usa su propia voz, por lo que se suele usar el tiempo pasado propio de la narración. Sin embargo, el narrador imita el registro del personaje (sus expresiones) y por eso los fragmentos en estilo indirecto libre cambian de persona, lugar o tiempo para representar mejor cómo la experiencia del personaje está pasando a través del narrador.

Por eso en nuestro ejemplo el narrador pasa de la tercera persona en pasado (Antonio volvía a llegar tarde) a la primera en presente (¿Y qué quiere que yo le haga?).

El estilo indirecto libre es muy útil para reproducir pensamientos, percepciones y palabras.

Para reproducir pensamientos se superponen dos planos: en uno el narrador cuenta, mientras en otro el personaje piensa.

Como en este pasaje de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Marcamos en cursiva las frases en estilo indirecto libre donde se reflejan los pensamientos de Emma Bovary:

¡Así que en adelante pasarían así los días, en fila, siempre los mismos, incontables, sin traer nada consigo! En las demás existencias, por muy vulgares que fuesen, había al menos la oportunidad de algún acontecimiento. De una aventura nacían a veces infinitas peripecias, y el telón de fondo cambiaba. Pero a ella no le pasaba nada. *¡Así lo había dispuesto Dios!* El porvenir era un pasillo completamente a oscuras y, al fondo, solo había una puerta cerrada.

Dejó la música. *¿Para qué tocar? ¿Quién iba a escucharla? [...]* No sacaba ya del armario las carpetas de dibujo y los cañamazos. *¿Para qué? ¿Para qué? Coser le irritaba.*

Para reproducir percepciones se mezclan los pensamientos del personaje, contados por el narrador, con las sensaciones que este percibe.

Lo vemos con un ejemplo de *Burgueses y soldados*, primera novela de la tetralogía *Noviembre de 1918*, de Alfred Döblin. En cursiva las frases en estilo indirecto libre:

Habría que cerrar la ventana, pensó él, cuando estuvo solo el tiempo suficiente, y la miró, tenso; *parece que está cerrada, pero hay corriente, tengo frío.* Cuando dejó de tiritar, se le ocurrió: *ha sido un escalofrío, estoy nervioso, se ha adueñado de mí; menos mal que Antonie no me ve... Uf, cómo le deja esto a uno, qué locura.* Le castañeteaban los dientes.

Para reproducir las palabras, el estilo indirecto libre presenta dichas palabras no como un discurso objetivo que el narrador reproduce de primera mano, sino que lo que se refleja es la impresión que esas palabras causaron en el personaje.

Así lo usa Richard Ford en su novela *Canadá*. En cursiva las frases en estilo indirecto libre:

Cuando nos sentamos a la mesa nuestro padre nos anunció que *el negocio que habían ido a estudiar era un asunto en el que una persona cuerda jamás se metería*. Pozos de petróleo, dijo, solemne; luego sonrió y sacudió la cabeza como si se tratara de una idea espantosa. Nuestra madre se había dado cuenta enseguida, explicó. *Había sido una buena idea ir con ella, porque nuestra madre tenía una mente comercial muy perspicaz*. Y añadió que tenía pensado dedicarse por completo a aprender el negocio de la venta de granjas y ranchos. *Era un oficio seguro. Pronto tendríamos la oportunidad de poseer un trozo de tierra propio*.

8. TRABAJANDO LA TRAMA I

Ya tienes la idea para tu novela, es decir, sabes sobre qué va a tratar, qué historia quieres contar.

También tienes ese primer armazón que es el esbozo de la trama. Ese esqueleto preliminar sobre el que empezarás a construir, añadiendo poco a poco capas de detalles que serán los músculos y la piel del cuerpo de tu novela.

Y también has esbozado a tu protagonista y a tus personajes principales, que serán los intérpretes de esa idea, su fuerza motriz.

A estas alturas deberías tener:

- Un texto breve, de unas pocas frases, que resuma el argumento de tu historia. En resumen, lo que le contarías a un amigo al que quisieras explicar de qué trata la novela que estás escribiendo.
- Un resumen de las tres partes en que se divide tu argumento: planteamiento, desarrollo y desenlace. Así como resúmenes de los capítulos y de las principales escenas con los que pretendes desarrollar tu argumento.
- La ficha de personaje de tu protagonista y, si eres muy trabajador, de otros personajes relevantes.
- Un narrador (o varios) que será la voz que narre tu historia.

EL ARCO DRAMÁTICO DE LA HISTORIA

Ahora ya tienes el terreno preparado.

Hora es por tanto de que te ocupes de la trama.

¿Por dónde empezar?

Lo mejor, especialmente si todavía te estás soltando con la escritura de novelas, es que empieces por el principio.

Al escribir una novela lo normal es avanzar en línea recta, siguiendo un orden cronológico, desde el principio hasta el final.

Lo común al escribir es seguir la lógica causa-efecto:

El labrador no se puede casar con la princesa porque es pobre. El labrador mata al dragón y se hace con el tesoro que este custodiaba. El labrador se casa con la princesa.

Más adelante, durante el proceso de reescritura, podrás examinar la cronología de tu novela para comprobar si ciertos acontecimientos no tendrían más fuerza o serían más relevantes si los introdujeras en otro orden.

Todas las historias se dividen en tres periodos: planteamiento, desarrollo y final.

Se suele recomendar que las tres partes que forman la historia se repartan de la siguiente manera:

Planteamiento: 25 %

Desarrollo: 50 %

Final: 25 %

Pero recuerda que ningún precepto en escritura es ley y que debes dar margen a tu creatividad para desarrollar tu novela según tu sensibilidad.

Lo importante es que el conjunto forme un todo armonioso donde la totalidad sea más grande que la suma de sus partes.

Esos tres elementos (planteamiento, desarrollo y final) deben unirse formando un arco perfecto, lo que se denomina arco dramático de la historia.

El planteamiento presenta al personaje principal y el contexto de la historia. Es decir, presenta la situación previa al elemento detonador que introducirá al conflicto.

Por ejemplo, en la historia del campesino que se casa con la princesa el planteamiento debería contar cómo es la vida del campesino y cómo la de la princesa, haciendo hincapié en sus diferencias y en el hecho de que es imposible que puedan estar juntos.

El desarrollo deberá contar el progreso del conflicto, cómo este altera el estado primigenio de cosas y cómo el protagonista se enfrenta al mismo.

El campesino y la princesa están enamorados, pero no pueden estar juntos (conflicto). El campesino se enfrenta al dragón para hacerse con su tesoro y, de este modo, superar el conflicto que supone para él no estar con su amada.

Por último, el desenlace presenta la resolución del conflicto que se propuso en el planteamiento y progresó durante el desarrollo.

Con el tesoro en su poder, el campesino puede pedirle al rey la mano de la princesa y vivir feliz para siempre.

El arco dramático de la historia se compone a su vez de una serie de elementos como los puntos de giro, el clímax, las complicaciones o la crisis. Estos elementos serán los que hagan avanzar la acción, llevándola hacia su desenlace, a la vez que contribuyen a que el personaje evolucione.

Pero, para empezar, vamos a centrarnos en los tres elementos claves de la trama: planteamiento, desarrollo y desenlace.

PLANTEAMIENTO

El planteamiento presenta el inicio de la historia. Como hemos visto, debería ocupar aproximadamente un 25% de la extensión de la novela.

El comienzo de tu novela debe sumergir al lector en el mundo que has creado para él desde un primer momento.

En consecuencia, debes proporcionar la información necesaria para que el lector comprenda enseguida la situación de partida. Por supuesto, también debes presentar a tu personaje.

Detente en los detalles y no seas tacaño con la información. El lector necesita conocer el contexto para comprender la fuerza disruptiva del conflicto.

Sin embargo, no caigas en el error de presentar esa información de una manera ingenua, superficial o aburrida. El planteamiento es tu única oportunidad para cautivar la atención del lector que, probablemente, no te dé más que un puñado de páginas de ventaja para convencerle de que se adentre en tu historia.

Esto significa que desde el principio tienes que plantear la información y los detalles de manera atractiva, sugerente e incitante. Tu objetivo es que el lector se implique en la historia.

Tampoco te vayas al extremo de comenzar con un inicio trepidante, esperando así hacerte de inmediato con la atención del lector. No hay nada de malo en desarrollar la historia de manera paulatina.

Se trata de que crees un contexto claro para tu historia, pero que lo presentes de manera interesante.

Puedes, por ejemplo, plantear un pequeño conflicto que el personaje debe resolver. Esto te permitirá presentar el estado normal de las cosas, además de mostrar cómo se enfrenta el protagonista a las adversidades y, de este modo, que el lector vaya comprendiendo quién es el personaje: virtudes, defectos, motivaciones, modo de pensar, etc.

Por supuesto, este conflicto palidecerá enseguida, pasando a un segundo plano, en comparación con el verdadero conflicto de la historia, el cual debes introducir hacia el final del planteamiento.

En resumen, en el planteamiento debes contar quién es el personaje y cómo son las cosas en su vida antes de la irrupción del conflicto.

Lo ideal es que el planteamiento de tu historia esté lo más próximo posible al desenlace.

Por ejemplo, en el caso de la historia de nuestro amigo el campesino, no empieces a narrarla en su niñez. Ve al grano: al momento cuando conoce a la princesa y decide enfrentarse al dragón.

Es decir, sitúa el inicio de tu historia lo más cerca posible de la aparición del conflicto.

Un último consejo: ten mucho cuidado durante la fase de planificación para asegurarte de que el planteamiento no crece a costa del desarrollo de la novela, fagocitando su espacio.

No te lances a escribir páginas y páginas llevado por el deseo de presentar de manera pormenorizada la situación de partida de la novela, dándole espacio en detrimento del que debería ocupar el desarrollo del conflicto.

Cuando esto sucede suele deberse a que el conflicto sobre el que gira el argumento es banal (no hay historia, así que te extiendes en los prolegómenos). O bien no has desarrollado el conflicto lo suficiente: vuelve sobre él para analizar sus diferentes facetas, cómo puede presentarse en la narración y cómo puede afectar al personaje protagonista.

También se debe a que, con frecuencia, el planteamiento crece desmedidamente porque en él se trata de dar todo el contexto de la historia. Como veremos enseguida, el contexto puede distribuirse a lo largo de toda la novela para cuidar así el equilibrio entre sus partes.

DESARROLLO

El desarrollo se corresponde con la parte media de la historia. Como hemos visto, debería ocupar aproximadamente un 50% de la extensión de la novela.

El desarrollo es la parte más significativa de cualquier novela. Por eso se extiende a lo largo del cincuenta por ciento del espacio de esta.

Esto no significa que planteamiento y desenlace sean menos importantes. De hecho, por bueno que sea el desarrollo, si el planteamiento o el desenlace fallan, la novela naufragará.

Pero el desarrollo contiene la miga de la novela, su meollo. Durante el desarrollo es cuando todo ocurre.

Es aquí, en la parte media de la novela, donde el conflicto que presentaste en el planteamiento se desarrolla y alcanza toda su complejidad.

De ahí que el conflicto deba tener la sufriente entidad como para perdurar y plantear retos y quebraderos de cabeza al protagonista a lo largo de todo el desarrollo.

A lo largo del desarrollo la tensión narrativa, el interés de la historia, debe ir aumentando de manera paulatina hacia el clímax. Pasado este, la tensión deberá ir descendiendo gradualmente, preparando el desenlace de manera suave.

¿Cómo puedes hacer que la tensión narrativa aumente?

Oponiendo a tu protagonista complicaciones, obstáculos y retos a los que deberá enfrentarse.

En principio, esas complicaciones deben estar relacionadas con el conflicto, ser alguna de sus caras. Puedes añadir:

- Malentendidos entre los personajes.
- Obstáculos físicos (por ejemplo, el coche no arranca cuando el personaje tiene una importante cita).
- Impedimentos de orden psicológico o moral (por ejemplo, el personaje debe acatar ciertas creencias o normas).
- Descubrimientos que alteran las perspectivas del protagonista (por ejemplo, conocer algo sobre otro personaje que altere sus relaciones con él).

Presentar las complicaciones, obstáculos y retos de manera inteligente al escribir el desarrollo de una novela es una forma excelente de jugar con la tensión, incrementándola o relajándola. De esta manera la parte media de tu historia adquirirá tono.

Debido precisamente a las complicaciones y obstáculos que presentarás durante el desarrollo la tensión narrativa se irá incrementando hasta dar lugar al clímax. El clímax, del que hablaremos más tarde, es el punto álgido de la historia y sirve como bisagra que une el desarrollo con el desenlace.

El desarrollo tiene una regla de oro de lo más sencilla: tienes que hacer que suceda algo en cada página.

Algo, no importa cuán pequeño o aparentemente insignificante, debe suceder a cada instante. Y, por supuesto, esos sucesos, pequeños o grandes, deben aportar algo al desarrollo de tu historia (sea la principal o alguna trama secundaria). Nada de relleno.

Además, lo que sucede a lo largo del desarrollo tiene que tener un sentido. Para ello tiene que estar relacionado con el conflicto y con las fuerzas positivas y negativas que actúan dentro de él. La oposición entre esas fuerzas es la que hace avanzar la acción y ocupa el desarrollo.

Recuerda: si no está pasando algo a cada momento durante el desarrollo (una lucha entre tu protagonista y las fuerzas que se le oponen), tu novela no va bien.

Para terminar, solo resta decir que el desarrollo es como un puente que une el planteamiento con el desenlace y debe por tanto ser un camino claro y empedrado por la lógica y la coherencia. En determinados géneros conviene reservarse información o añadir vueltas de tuerca que traigan en vilo al lector, pero esas argucias narrativas de ninguna manera pueden alterar la relación coherente que tiene que haber entre el inicio, lo que sucede a lo largo del desarrollo y el final.

Por tanto, al escribir el desarrollo de una novela tienes que tener siempre presente el final y hacer que todo, aunque sea de forma disimulada y subliminal, apunte en esa dirección.

Una buena manera de lograrlo es tener siempre presente cuál es el objetivo del personaje. Obviamente ese objetivo se relaciona con el conflicto, porque el personaje desea superarlo y seguir con su vida normal.

Si tienes claro en qué situación va a terminar ese personaje, si cumple o no su objetivo y qué hace para conseguirlo, te será más sencillo construir un desarrollo congruente.

DESENLACE

El desenlace presenta el final de la historia. Como hemos visto, debería ocupar aproximadamente un 25% de la extensión de la novela.

El desenlace es la última pieza importante de tu novela. Y es vital. Un mal final puede arruinar una buena novela.

El final viene precedido por el clímax que culminó la parte del desarrollo y debe dar cuenta de la resolución del conflicto. El protagonista se ha enfrentado a sus problemas y sale victorioso, o no, de ese enfrentamiento.

Lo que sí es seguro es que tanto lo que ha acontecido durante el desarrollo, como el desafío que para él ha supuesto intentar superar el conflicto, han cambiado al personaje, para bien o para mal.

Y ese cambio debe quedar claro al acabar la novela.

Porque la cuestión no es *dónde* acaba tu novela, sino *cómo* acaba tu novela.

El final no es cuando el príncipe se casa con la princesa, sino cuando comprende que se ha ganado el respeto del pueblo con su valor y abnegación.

Hay al menos cinco tipos de final:

- El protagonista consigue lo que desea y es feliz.
- El protagonista consigue lo que desea, pero no es feliz.
- El protagonista no consigue lo que desea, pero es feliz de igual manera.
- El protagonista no consigue lo que desea y eso le hace infeliz.
- El protagonista encuentra que sus metas originales eran defectuosas y al llegar el final no le importa si las alcanza o no.

Piensa en tu historia y en la evolución del personaje para decidir qué final le conviene a tu novela.

CÓMO SABER QUE HAS LLEGADO AL DESENLACE

Uno de los problemas más frecuentes a la hora de trabajar el final de la novela es identificar que se está en él final. ¿Cómo determinar que la historia está llegando a su desenlace? ¿Cómo estar seguro de que no te has precipitado, dejando aspectos inconclusos? ¿Cómo evitar alargarte innecesariamente y defraudar así al lector?

Para saber que has dejado atrás la parte del desarrollo y te adentras ya en el desenlace, verifica estos seis puntos:

1. Pregúntate si ha finalizado el conflicto

El conflicto es el factor más importante para encontrar el desenlace de tu historia y poder escribir el final de una novela con acierto.

El conflicto es el combustible que alimenta el motor de cualquier novela. Y cuando el combustible se acaba, inevitablemente, el motor se detiene.

El conflicto es esa fuerza (externa o interna) que se opone al protagonista, impidiéndole conseguir lo que desea. Cuando esa fuerza remite, la historia termina, incluso si tu personaje no ha obtenido lo que quería.

Pregúntate si la fuerza motriz de tu novela sigue activa. Si se ha parado, ya estás en el final de la novela y debes buscar el mejor lugar para poner *fin*. Si todavía está activa, tienes que pensar cómo esa fuerza podrá ir remitiendo hasta morir. Así dirigirás la acción hacia su final.

2. Fíjate en el protagonista

Al comenzar la novela tu protagonista era de una manera, pero al llegar al final es alguien un poco diferente.

Es así porque el conflicto le ha hecho cambiar. Ha tenido que enfrentarse a retos externos o a creencias internas. Ha perdido unas cosas y ha ganado otras. En definitiva, ha evolucionado.

Si tu personaje protagonista ha completado ese cambio, si ahora sabe algo sobre sí mismo, sobre la vida o sobre alguien que antes ignoraba; y si ese conocimiento le ha cambiado, estás en el final.

Si tu personaje no ha cambiado, vuelve sobre tus pasos y haz que aprenda cosas que modifiquen su cosmovisión.

3. Revisa los objetivos de tu protagonista

Como sabes, tu protagonista tiene que tener unos objetivos, una meta.

Puede ser intentar que las cosas vuelvan a como estaban al inicio de la historia, antes de que apareciera el conflicto. Puede ser conseguir algo, llegar a algún sitio. Puede estar relacionada con otros personajes, como conseguir el amor o el perdón de alguien...

Por lo general, el final llega cuando el protagonista alcanza su meta. Pero recuerda lo que ya hemos dicho, por el camino ha tenido que cambiar para conseguirla.

Por tanto, revisa si tu personaje ha alcanzado aquello que buscaba. Si es así, puedes dar por concluida tu novela.

Pero, cuidado, a veces el protagonista no alcanza lo que deseaba y aun así la acción puede haber concluido. Repasa tu historia: si el protagonista ha completado su cambio y el conflicto ha remitido, estás en el final incluso aunque el personaje no haya cumplido sus objetivos.

4. Comprueba que has dejado atrás el clímax

Queda dicho que el clímax es el punto de inflexión de la historia, el momento más emocionante y dramático. El clímax suele generar una crisis a partir de la cual la historia avanza hacia su desenlace. Tras el clímax solo puede venir el final.

Muchos escritores noveles no crean un clímax o no le dan la suficiente fuerza como para que suponga un hito en la acción, un verdadero punto de inflexión. De este modo sienten que a su novela le falta algo y siguen escribiendo sin ser capaces de engarzar un final.

Por tanto, asegúrate de que escribes un clímax y de que este es lo suficientemente claro para que de él se desprenda el desenlace.

En el clímax el protagonista suele comprender algo relacionado con el conflicto, algo que hasta ese momento se le escapaba, y toma en consecuencia una decisión que precipitará los acontecimientos hacia su final.

Por tanto, antes de escribir el final de una novela asegúrate de haber escrito su clímax.

5. Asegúrate de que tu final es el lógico

El final de una historia debe desprenderse como una consecuencia lógica de todo lo que ha venido sucediendo antes. Cuando no sucede así el final resulta impostado y muchas veces increíble, dos cosas que van a frustrar al lector.

Sigue esta premisa: toda tu novela debe seguir la ley de causa y efecto. Y esto es especialmente importante cuando llega el momento de escribir el final.

Esto no significa que no puedas escribir un final extravagante, fantástico o inesperado. Pero también para un final inesperado hace falta que antes hayas sentado sus bases, sembrando indicios y anticipando lo que va a acabar por suceder. Aunque lo hagas de manera tan sutil que el lector apenas pueda tener una intuición y la sorpresa final lo deje con la boca abierta.

Dos consejos:

- No hace falta que todas las historias tengan un final inesperado. Muchas veces no es necesario y escribir ese tipo de finales no te convierte en un mejor escritor. Insistimos en que el final debe concordar con la historia previa.
- Ojo con los finales *deus ex machina* en los que todo se soluciona por casualidad o por el concurso de una suerte loca. Este tipo de finales no suelen respetar la ley de causa y efecto.

6. Verifica que has desarrollado la estructura que habías planeado

Antes de acometer la escritura del final de tu novela, verifica la estructura preliminar que habrás hecho durante la fase de trabajo previo.

Esa estructura te proporcionará un mapa sólido para guiarte en el viaje a través de tu historia. Si eres consciente de la estructura, siempre sabrás exactamente dónde estás, independientemente de lo larga que pueda ser tu novela.

Así te será fácil identificar si ya estás en el final, entre otras cosas porque habrás decidido de antemano cuál es el final de la historia que vas a escribir.

Además de verificar esos seis puntos, seguir estos consejos te asegurará escribir un buen final:

- El final ha de ser satisfactorio para el lector. Ojo, esto no quiere decir que el único final posible sea aquel en el que los buenos ganan y los malos pierden. Lo que significa es que el final se desprende de los hechos que el lector ha presenciado.
- Resuelve la trama principal. Resuelve todas las tramas secundarias. Ata todos los cabos sueltos.
- Dale a tu lector la información necesaria para que comprenda el final.
- Que el final sea una consecuencia lógica de los acontecimientos precedentes.

- Que el final sea emocionante: en el final el protagonista asumirá una nueva comprensión de sí mismo y de su entorno.
- Asegúrate de que el lector comprende esas emociones que deben embargar al protagonista.
- Proporciona al lector la información necesaria para que vislumbre cuál es el futuro de los personajes.

Más adelante veremos varios tipos de final que puedes usar para terminar tu novela.

EL CONTEXTO DE LA HISTORIA

Al hablar del planteamiento hemos dicho que en él se presenta al personaje principal y el contexto de la historia.

Al escribir una novela, es básico dotar a tus personajes y a tu argumento de un contexto que permita entender al lector quiénes son y cómo eran las cosas antes de que todo cambiara y la historia comenzara a desovillarse.

Ese contexto es lo que en inglés se denomina *backstory* y debes trabajarlo para dar aquellos datos que sean necesarios para construir ese trasfondo sin lastrar el desarrollo de la acción.

Como vas a ver, muchos de estos datos deben aparecer durante el planteamiento, pero otros también puedes introducirlos a lo largo del desarrollo y el desenlace.

Empecemos por el principio: ¿qué es el contexto de una novela?

En narrativa, el contexto se refiere a los eventos que preceden al marco narrativo de la historia que se cuenta. Es la biografía de los personajes, no solo a nivel externo, sino también a nivel psicológico y emocional; pero también la historia de sus relaciones previas, así como los datos referidos al lugar o la época en los que transcurre la acción.

A veces estos datos son obvios. Si tu novela transcurre en el mundo contemporáneo, no tendrás que prestar mucha atención al contexto en ese sentido porque el lector ya lo

sabe todo sobre él. Pero si tu novela transcurre en un lugar imaginario o en un tiempo remoto, te tocará trabajar un poquito el contexto para darle al lector unas coordenadas que le permitan entender lo que sucede.

En cuanto a los personajes, presentar su contexto es vital para la historia, porque solo así podrás hacer visible cuáles son sus costumbres e ideas y cómo el conflicto, al irrumpir en sus existencias, viene a alterar tanto ideas como costumbres.

En resumen, el contexto es lo que hace una historia más rica e interesante y de ahí la importancia de que aprendas a trabajarlo bien.

QUÉ INFORMACIÓN DEBE FORMAR EL CONTEXTO DE TU HISTORIA Y CUÁL NO

Un buen contexto es aquel que proporciona la información necesaria, aquella que el lector debe conocer para poder comprender por qué sucede lo que sucede.

No hace falta que cuentes la vida de tu protagonista desde su nacimiento o que des la cifra de habitantes de la ciudad en la que vive o el año de su fundación si esos datos son irrelevantes para tu historia.

Pero sí deberás proporcionar toda aquella información que:

- Explique la forma de ser del personaje, arrojando luz sobre su comportamiento y sobre sus decisiones. Por ejemplo, si tiene fobia al agua porque un profesor de natación le arrojó a una piscina cuando aún no sabía nadar y su miedo va a jugar un papel determinante en la historia, debes contarlo.
- Fortalezca la empatía que el lector siente hacia el personaje. Toda aquella información que ayude a que el lector comprenda mejor al personaje y se sienta identificado con él debe constar en la historia.

Además, la información de contexto que proporciones (o que retengas) puede ayudarte a crear cierto suspense, así como puntos de giro inesperados.

Si el lector sabe que el protagonista tiene fobia al agua, esperará que no se atreva a cruzar el lago. Pero si entonces tú le haces tomar un bote y empezar a remar, habrás imprimido un nuevo giro a la historia y el lector comprenderá lo importante que es para el personaje acudir en ayuda de su mejor amigo, poniendo así de relieve su motivación.

UTILIZA SOLO EL CONTEXTO QUE EXPLIQUE EL COMPORTAMIENTO DE LOS PERSONAJES Y LOS DESARROLLOS DE TRAMA

Basta con proporcionar al lector la información justa para que comprenda los hechos o el comportamiento de los personajes.

No hace falta que acumules detalles y detalles sobre aspectos de su pasado, de su manera de pensar o que te inventes una manía si esos datos no van a ser relevantes para la historia.

Si el personaje nunca va a estar cerca del agua, ¿para qué dedicar una página a narrar su fobia?

Llenar con información irrelevante páginas y páginas es un error normal entre los escritores noveles y sucede porque muchas veces no tienen claro hacia dónde quieren que vaya la historia, así que simplemente se dejan llevar y escriben y escriben. Por suerte tiene un fácil remedio: prepara el esquema previo para saber qué vas a contar y, por tanto, qué datos debes dar.

Esto vale para cualquier personaje, pero especialmente para los personajes secundarios. No te extiendas en dar sobre ellos más datos que aquellos que hacen falta para que la historia continúe y tenga coherencia.

Ten cuidado además de cuándo proporcionas los datos que forman el contexto. Si tu personaje sabe disparar con arco y eso le permitirá salvar una situación arriesgada, no esperes a esa escena para explicar que aprendió a los doce años en un campamento de verano.

Si lo haces así, que el personaje sepa disparar con arco parecerá una casualidad. Y, como veremos en otro tema más adelante, no hay nada peor que una casualidad para estropear una historia.

IMBRICA EL CONTEXTO DENTRO DE LA ACCIÓN

Nada peor que una novela en la que el conflicto tarda en aparecer porque antes el autor ha querido explicarnos la vida entera del personaje, remontarse en su historia familiar hasta sus bisabuelos y darnos numerosos detalles sobre dónde vive, dónde trabaja y cuáles son sus relaciones y amistades.

Tampoco es mejor si a cada momento interrumpes la acción para incorporar una escena que proporcione el contexto que permita entender qué estaba pasando. Por ejemplo, dejar a nuestro protagonista con fobia al agua al borde de lago, justo cuando su amigo está esperando su ayuda en la otra orilla, para introducir un *flashback* que muestre la escena de cómo el profesor de natación le tiró a una piscina olímpica cuando él no sabía nadar.

En el primer caso es posible que la atención del lector decaiga porque, sencillamente, sin conflicto no hay historia. En el segundo caso, la acción perderá ritmo y al lector le costará ubicarse: ¿está al borde de un lago o de una piscina olímpica?

Tienes tres posibles formas de evitar que esto suceda, úsalas todas:

- Siembra indicios. Es decir, proporciona la información que vas a necesitar que el lector tenga con suficiente anterioridad. Ya sabes, no esperes a tener a tu personaje junto al lago para mencionar su fobia.
- Usa el diálogo. Proporcionar la información en un diálogo es una manera efectiva de incorporar datos que deben constar sin tener que escribir una escena *ad hoc*. Si junto al lago tu protagonista le explica a un personaje que le acompaña que tiene fobia al agua porque un profesor lo lanzó a una piscina olímpica, estarás dando la información precisa sin salirte de la escena.

- Cuenta, no muestres. Sí, justo lo contrario del frecuente consejo que se da a los escritores. A veces no hace falta escribir una escena entera, a veces basta con que el narrador aporte la información de manera sucinta:

Lucas tenía fobia al agua. De niño, un profesor de natación desalmado le había lanzado de cabeza a una piscina olímpica. Fue una experiencia horrible, pero ahora la vida de Raúl estaba en juego. Temblando se sentó en el bote y empujó con el remo para separarse de la orilla como había visto hacer en las películas.

DISTINGUE CUÁNDO CONTAR Y CUÁNDO MOSTRAR AL APORTAR CONTEXTO

La última recomendación que te acabamos de dar tiene su miga, así que vamos a verla con detenimiento.

A veces contar puede ser suficiente, no te hace falta mostrar. Saber cuándo hacer una cosa y cuándo la otra va a suponer la diferencia entre lastrar tu narración, interrumpiendo la acción, o dar el dato justo en el momento apropiado para que el ritmo de tu narración sea equiparable al de la mejor sinfonía.

¿Cómo distinguir cuándo narrar y cuándo contar? Sabiendo cuán importante es la información que tienes que incluir para el desarrollo de la trama y cómo va a afectar al personaje.

Retomemos nuestro ejemplo.

Lucas tiene miedo al agua y un lago lo separa de Raúl, su mejor amigo, que está en peligro de muerte.

Si Lucas toma un bote y acude en su ayuda, podría bastar con contar. Un párrafo como el de más arriba proporciona la información de la fobia de Lucas, pero pone el acento en su esfuerzo por sobreponerse y acudir a ayudar a su amigo. La acción sigue y lo importante vendrá después, cuando Lucas tenga que enfrentarse al psicópata que retiene prisionero a Raúl.

Pero si Lucas no va a acudir al rescate de Raúl porque su fobia es superior a cualquier sentimiento de amistad o impulso altruista, si le paraliza y le hace quedarse en la orilla, impotente, entonces merece la pena mostrar. Regresar con Lucas a esa otra orilla, la de la piscina. Volver a sentir el miedo, el agua entrando en sus pulmones a medida que se hundía. La humillación de las risas de los otros niños.

El lector tiene que «ver» lo que pasó para comprender por qué ahora Lucas abandona a su mejor amigo a su suerte.

En definitiva, si la información es muy relevante y va a alterar el curso de la acción, y si además conviene que el lector asista a la escena, la mejor opción es mostrar.

9. TRABAJANDO LA TRAMA II

Ya hemos visto las tres divisiones fundamentales (planteamiento, desarrollo y desenlace) en las que se divide la trama de una novela.

Pero para explicarlas nos hemos estado refiriendo sin cesar al conflicto. Ha llegado la hora de explicar qué es el conflicto, así como otros elementos que intervienen en la trama.

Elementos que, si manejas con acierto, te asegurarán la atención del lector y harán de tu novela un todo inteligente, coherente y genial.

EL ELEMENTO DETONADOR

Hemos quedado en que, a lo largo del planteamiento, debes introducir el punto de partida. El estado de las cosas antes de que algo, un acontecimiento, venga a romper el equilibrio.

Ahí, con ese acontecimiento que viene a alterarlo todo, empieza el conflicto. Es a lo que llamamos elemento detonador.

Puede que parezca algo insignificante, pero lo trastocará todo y, desde ese punto, ya nada volverá a ser lo mismo.

Por ejemplo, un importante ejecutivo pierde su trabajo.

Como ya hemos visto también, la novela tiene que empezar contándonos un poco de ese ejecutivo, el contexto. ¿Por qué merece el adjetivo de «importante»? Porque trabaja para una gran empresa multinacional que le permite proporcionar un alto nivel de vida a su familia, al tiempo que él se siente plenamente realizado con el poder que le brinda su cargo. Esa es la situación de partida, la normalidad.

Perder el trabajo es el elemento detonador que va a cambiar todo en la vida de este ejecutivo.

El elemento detonador es, por tanto, una pieza fundamental en la trama. Debes cuidar muy bien el momento en el que lo introducirás.

Una novela cuenta una situación que cambia, así que no puedes incluir el elemento detonador demasiado pronto, porque primero el lector tiene que conocer el estado de cosas original; tampoco puedes introducirlo demasiado tarde, porque para entonces echará en falta ese cambio que es el núcleo de toda la novela.

Introducir en el momento adecuado el elemento detonador tiene mucho que ver con acertar con el momento en el que situarás el comienzo de tu novela.

De ahí que te recomendamos que empieces a narrar en el momento más próximo posible a aquel en el que el elemento detonador va a hacer acto de aparición.

Si necesitas dar contexto extra sobre cuál era el estado de cosas antes de que el conflicto estallara, puedes introducirlo más adelante (ya durante el desarrollo) en forma de recuerdos, a través de *flashbacks*.

Como queda dicho, el elemento detonador introduce el conflicto. Así que asegúrate, antes de darle paso, de haber dado al lector las claves de por qué el conflicto lo es. Es decir, por qué lo que está sucediendo afecta al protagonista.

En el caso del ejecutivo sabemos que le importa el nivel de vida que su puesto le permite dar a su familia, así como que él mismo disfruta con el poder que le otorga su cargo. Perder lo segundo y ver peligrar lo primero sin duda le va a afectar.

Para finalizar, ten presente que el elemento detonador funciona como una bisagra que articula el paso desde el planteamiento al desarrollo. Esto viene a significar que debe situarse en la última parte del planteamiento, próximo al comienzo del desarrollo.

Por supuesto, puedes haberlo presentado antes, nada más empezar la novela, así el lector tiene una perspectiva de lo que se aproxima. Pero las implicaciones del vuelco que el elemento detonador implica, todo su poder, se desovillarán hacia el final del primer segmento de la novela.

Esto sucede así porque el elemento detonador se relaciona directamente con el conflicto; de hecho, debe ser una de sus caras, una de sus facetas.

Que nuestro ejecutivo se quede sin trabajo es una de las caras de un conflicto que tiene que ver con la pérdida de su identidad y su búsqueda de una nueva.

EL CONFLICTO

Y así llegamos al conflicto.

En una novela, el conflicto se define como la principal oposición, obstáculo o complicación que el personaje necesita superar para que la historia llegue a su conclusión. El conflicto es el núcleo dramático que contiene la semilla desde la que se desarrollará la historia.

El conflicto es fundamental. Sin conflicto no hay historia. O mejor, no hay historia que importe.

Escribe una novela sobre el tema que quieras, del género que prefieras: si no hay conflicto, si este no queda lo suficientemente claro o si no logra despertar la atención del lector, tu novela habrá fallado.

CÓMO IDENTIFICAR Y REALZAR EL CONFLICTO

En una buena novela todo gira en torno al conflicto. El conflicto saca al personaje de su zona de confort y le obliga a poner en juego todo cuanto es para volver a ella o construirse una nueva situación en la que poder sentirse a salvo.

Según esto, el conflicto puede descubrirse ya en la idea germen de tu novela, en ese resumen de unas pocas líneas que a estas alturas ya deberías tener listo.

- Analiza tu historia

Así que el primer requisito para identificar el conflicto que subyace en tu novela es analizar bien la historia que quieres contar para encontrar en ella el problema, obstáculo o situación que el protagonista va a tener que superar.

Por ejemplo, una pareja no puede tener hijos. En esta historia el conflicto se deriva del deseo de ser padres que la pareja no puede satisfacer.

- Repasa los conflictos típicos de tu género

Hay diferentes tipos de conflictos (vamos a verlos enseguida) y algunos de ellos son arquetípicos de los diferentes géneros.

Por ejemplo, en la novela romántica los conflictos surgen de no poder conseguir a la persona amada, de conseguirla pero no poder estar juntos o de que otra persona se interponga.

- Explora las facetas del conflicto

Por lo general el conflicto es uno, pero a lo largo de la novela muestra diferentes caras que se superponen para formar un todo. De esta manera la trama se vuelve más compleja y siempre hay elementos de tensión que llevan la acción hacia delante y mantienen el interés del lector.

Explora los obstáculos que el conflicto de tu historia podría alzar ante tus personajes. Piensa si hay personajes secundarios que puedan ser agentes del conflicto o si el entorno físico o social del protagonista va a ponerle trabas. Ten en cuenta también cómo el conflicto va a hacer sentirse a los personajes principales, cómo les va a afectar emocional o psicológicamente.

En el ejemplo de la pareja que no puede tener hijos el conflicto puede presentar muchas caras: Cómo asume la mujer el no poder ser madre. Cómo asume el hombre el no poder ser padre. Cómo aceptan el hecho como pareja. Qué presiones o apoyos reciben desde su entorno familiar y sus amigos.

Qué decisiones pueden tomar para superar la situación y conseguir lo que desean: por ejemplo, fecundación asistida, adopción... Qué obstáculos se derivan de ellas y cómo los afrontan. O qué consecuencias se derivarían de aceptar el hecho y resignarse a no tener hijos.

- Dale la vuelta

Este es el momento de sopesar la posibilidad de incluir tramas secundarias que sirvan para subrayar el conflicto, dando otra visión de este.

Analiza si es posible darle la vuelta al conflicto y presentarlo desde otro ángulo.

Frente a una pareja que no puede tener hijos, una pareja que sí los tiene. Sus problemas y preocupaciones, aunque de otra índole, servirán para crear un contraste con los de la pareja protagonista y darán una visión facetada de la idea subyacente en la novela: cómo afrontamos como individuos y como sociedad la paternidad (o su ausencia).

TIPOS DE CONFLICTO

Se pueden distinguir seis tipos básicos de conflicto:

1. Personaje contra personaje

Es el conflicto donde el protagonista se enfrenta a un oponente, el antagonista. También puede tratarse de dos grupos enfrentados.

No te limites a imaginar héroes y villanos, porque este tipo de conflicto puede surgir en todo tipo de relación, desde la fricción entre un personaje y su dominante padre hasta la lucha del detective por atrapar al ladrón.

2. El personaje contra sí mismo

En este tipo de conflicto el personaje se enfrenta a sí mismo. Él es su propio oponente.

Se trata de un conflicto interno debido al cual el protagonista debe luchar con algún aspecto de sí mismo: superar, o al menos intentarlo, un miedo, una creencia, un defecto.

Ya hemos visto que emociones como la culpa, la vergüenza o el fracaso son poderosos motivadores que, precisamente, ponen en marcha este tipo de conflictos.

3. El personaje contra el entorno físico.

En este tipo de conflicto el personaje, o personajes, debe enfrentarse a un medio desconocido y hostil. Puede ser el mar, la montaña o un desierto. Pero también podría ser la ciudad para una persona de un entorno rural, dándole una vuelta de tuerca a este tipo de conflicto.

Como ves, la motivación que acompaña a este conflicto se relaciona con la supervivencia.

4. El personaje contra la sociedad

Aquí el conflicto surge por la confrontación entre el personaje y la sociedad que lo rodea.

El conflicto puede estar motivado porque el personaje no se pliega a las exigencias y costumbres de la sociedad a la que pertenece.

O porque es un recién llegado en un medio social que desconoce. Por ejemplo, una persona humilde que asciende en la escala social; pero también un viajero que llega a una galaxia lejana.

5. El personaje contra la tecnología

Este es un conflicto común del género de ciencia ficción, especialmente de las novelas distópicas sobre la innovación cuando esta es llevada demasiado lejos. Por ejemplo, historias sobre cómo una Inteligencia Artificial podría volverse malévol y atacar a sus creadores.

Pero también puede ser el conflicto que subyace en novelas de corte realista que exploren la oposición a la implantación de ciertas tecnologías. Como los luditas que en el siglo XIX inutilizaban los telares mecánicos que amenazaban sus empleos.

6. El personaje contra lo sobrenatural

En este caso el conflicto surge del enfrentamiento del personaje con fuerzas sobrenaturales de índole desconocida. Pueden ser entes de otros mundos o fuerzas malévolas y, en muchos casos, este conflicto puede entenderse también como un conflicto del tipo protagonista contra antagonista, donde este último es un ser maléfico con personalidad propia.

Como habrás adivinado, este es el tipo de conflicto propio de las novelas de terror.

En definitiva, el conflicto resultará de una lucha con algún elemento externo, ajeno al protagonista. Las fuerzas de la naturaleza, un rival, una enfermedad, etc. O bien de una

lucha interna, contra alguna faceta de su propia personalidad: un miedo, una falsa creencia, un vicio, etc.

Sin embargo, recuerda que las novelas más interesantes son aquellas en las que un conflicto externo acaba por destapar un conflicto interno. Por ejemplo, una persona aislada durante unos días por una tormenta de nieve (elemento externo) aprende a estar sola y a ser más independiente (elemento interno).

Atención, porque, aunque el conflicto empieza a hacerse explícito con el elemento detonador, tiene que estar presente desde la primera página.

Al hablar del elemento detonador pusimos el ejemplo de un ejecutivo que se queda sin trabajo. La pérdida del empleo actúa como elemento desencadenante, pero también tiene que quedar claro lo realmente importante que es ese trabajo para él y por qué. Tiene que quedar claro que sobre ese trabajo ha construido su identidad y que perder el trabajo es perderse a sí mismo.

Solo si el conflicto aparece desde la primera página se entenderá en toda su dimensión cuando por fin estalle.

Pero, además, el conflicto debe perdurar casi hasta el final de la novela. Por eso, no debe resultar banal. Debe ser algo vital para el protagonista.

Por otro lado, las fuerzas negativas del conflicto tienen que equilibrarse una y otra vez con las fuerzas positivas que el protagonista esgrimirá en su contra. De esta manera el conflicto se intensificará y crecerá gradualmente hasta llegar al clímax.

Por ejemplo, el ejecutivo emprenderá la búsqueda de un nuevo empleo semejante al anterior (fuerza positiva). Pero su formación está desfasada y deberá volver a formarse (fuerza negativa). El ejecutivo empezará a tomar clases de chino (fuerza positiva). Pero su edad será un problema en todas las entrevistas a las que acude (fuerza negativa).

¿Ves cómo fuerzas negativas y positivas se equilibran haciendo que el conflicto perdure, vaya modificándose y variando sus matices? Esa es la clave de un buen conflicto y constituirá un desarrollo sólido.

Como ves, el conflicto debe obligar al protagonista a tomar posiciones, a actuar, a tratar de neutralizarlo. Porque todo ese esfuerzo del protagonista por acabar con el conflicto será el que le haga evolucionar, completando su arco dramático de personaje.

Por último, el conflicto está siempre relacionado con los objetivos del protagonista, con sus aspiraciones y sus metas. Lo que el protagonista hace por alcanzar sus objetivos es lo que desencadena la acción.

Como vimos cuando hablábamos del personaje, en una novela bien tramada el protagonista tiene que tener objetivos. El conflicto se relaciona con la consecución de esos objetivos, porque muchas veces supone la imposibilidad de alcanzarlos.

Puede que los objetivos del protagonista cambien a lo largo de la novela, puede que los logre o puede que no. Pero ten claro que los objetivos, el deseo último que mueve al protagonista, son la gasolina del conflicto.

Si el protagonista no tiene un objetivo o si este es banal o inverosímil, faltará la gasolina, el conflicto perderá fuerza y el lector se aburrirá y abandonará tu novela.

Así que no olvides alinear los objetivos de tus personajes, en especial del protagonista, con el conflicto.

EL CLÍMAX

Hemos hablado del conflicto como motor de la trama. Pues bien, el conflicto debe desarrollarse hasta llegar a un clímax o punto álgido que genere una crisis a partir de la cual la historia avance hacia su desenlace.

El clímax es el punto de inflexión de la historia, el momento más emocionante y dramático.

Este punto de inflexión puede ser un reconocimiento, una decisión o una resolución. En el momento del clímax el protagonista comprende lo que antes no comprendía, se da cuenta de lo que debe hacerse para resolver el conflicto y finalmente decide hacerlo.

El clímax en la historia de nuestro ejecutivo podría darse cuando comprende que jamás va a volver a conseguir un empleo como el que tenía. Pero por el camino, mientras se afanaba en conseguir un nuevo trabajo, comprende que el poder del que disfrutaba implicaba también altas dosis de estrés que hacían que su salud se resintiera. Además, también comprende que su familia siempre ha preferido poder compartir tiempo con él que disfrutar del nivel de vida que su sueldo les proporcionaba.

Así que por fin comprende lo que tiene que hacer: deja de buscar trabajo como ejecutivo y empieza a impartir clases de chino, idioma y cultura de los que se ha enamorado mientras los estudiaba en su intento de recuperar su antigua vida.

Tenlo presente: el clímax actúa como el momento de mayor tensión emocional en una historia. Y para que la tensión narrativa haga su efecto, debes procurar plantear el clímax no en el centro del desarrollo, sino cerca de su final, próximo al desenlace.

Como el clímax juega un papel crucial en el tiempo del relato: si ocurre demasiado pronto los lectores esperarán todavía otro punto de inflexión; si se produce demasiado tarde, los lectores se impacientarán porque considerarán que el protagonista es demasiado lento en sus resoluciones.

Sin duda toda buena historia necesita un clímax. Pero ten presente que un evento al azar, como un accidente automovilístico o una enfermedad repentina, no es más que una situación extrema, por dramática que sea. A menos que al escribir sobre ella crees un conflicto que logre atraer la atención del lector sobre los personajes.

El clímax presenta un momento de crisis y catarsis. El protagonista llega a un límite y como consecuencia de la tensión emocional generada, sufre una transformación (positiva o negativa). Desde ese momento, su nuevo yo estará en condiciones de afrontar el conflicto de otra manera y eso conducirá al desenlace.

Por eso el clímax siempre debe ser presentado como una escena de crisis, descubrimiento o resolución. Es «el momento» que el lector ha estado esperando, por lo que lo mejor es apostar por la descripción.

Evita dar cuenta del clímax a través de un diálogo: la crisis es un momento de introspección del protagonista, de propio reconocimiento, de autoanálisis. Por tanto, tienes que mostrar de manera efectiva qué sucede en su interior, cuáles son sus pensamientos, sus sentimientos y sus emociones, dejando constancia del intento del protagonista por encontrar un camino moral que tenga en cuenta todas las circunstancias que han jugado algún papel hasta el momento en su historia.

En definitiva, la narración del clímax debe dejar constancia de un cambio en el protagonista que nos conducirá hasta el desenlace.

El clímax se relaciona de manera directa con los objetivos del protagonista que hemos mencionado más arriba. El clímax debe ser el momento en el que el protagonista alcanza por fin su meta después de superar todos los obstáculos. O el momento en que comprende que finalmente nunca podrá alcanzar su meta. O el momento en que comprende que sus objetivos eran erróneos y que ha estado confundido todo el tiempo.

Pero, además, el clímax se relaciona también con el final de la novela. Según el clímax, así será el desenlace. Y si tienes pensado un determinado desenlace, debes procurar construir un clímax que esté en consonancia y lo prepare.

Recuerda los cinco tipos de final que señalamos más arriba (el protagonista consigue lo que desea y es feliz; el protagonista consigue lo que desea, pero no es feliz; el protagonista no consigue lo que desea, pero es feliz de igual manera; el protagonista no consigue lo que desea y eso le hace infeliz; el protagonista encuentra que sus metas originales eran defectuosas y al llegar el final no le importa si las alcanza o no). En función de la situación en que deseas que termine tu protagonista, deberás construir el clímax.

En nuestro ejemplo del ejecutivo en busca de empleo, el final elige la opción del protagonista que comprende que sus metas eran erróneas. El clímax, en consecuencia, solo podía ser un momento de comprensión que le haga ver que ha estado equivocado.

PUNTOS DE GIRO

Como ya hemos visto la tensión de una novela no es monocorde.

Aumenta progresivamente desde el elemento detonador, sigue aumentando a través del desarrollo y alcanza su cenit en el clímax.

Sin embargo, dentro de esa línea ascendente, es posible distinguir pequeños altibajos. Los momentos de exposición de ideas, las descripciones de estancias o ambientes, las recapitulaciones de la acción menguan la tensión y ralentizan el ritmo narrativo.

Por eso, hay que introducir puntos de giro que reconduzcan la acción, dándole un empujón hacia adelante que vuelve a darle tono a la historia.

Los puntos de giro son aquellos momentos dentro de la historia que establecen un punto de inflexión, un cambio en el devenir de la historia que transforma el curso de la acción.

Debes introducir un punto de giro en tu trama cuando necesites:

- Hacer girar la acción en una nueva dirección.
- Volver a suscitar la cuestión central, aunque sin resolverla todavía.
- Introducir una toma de decisión o un compromiso por parte del protagonista.
- Añadir un elemento que amenace la consecución de los objetivos del protagonista.
- Situar la acción en un nuevo escenario o centrar la atención en un aspecto diferente.

En resumen, los puntos de giro articulan las diferentes partes de la trama, conectándolas entre sí.

El elemento detonador es un punto de giro. También el clímax lo es. El primero une el planteamiento al desarrollo. Mientras que el segundo une el desarrollo al desenlace.

Pero lo normal es que haya más puntos de giro a lo largo de la trama.

Por ejemplo, los puntos de giro suelen coincidir con el momento en que las fuerzas que el conflicto pone en juego tratan de equilibrarse. Cuando una fuerza negativa entra en acción, hay un punto de giro. Lo mismo cuando entra en acción una fuerza positiva.

Traigamos de nuevo a escena a nuestro ejecutivo y repasemos su historia:

El ejecutivo pierde su empleo (elemento detonador/punto de giro), emprende la búsqueda de un nuevo empleo semejante al anterior (punto de giro). Pero su formación está desfasada y deberá volver a formarse (punto de giro). El ejecutivo empezará a tomar clases de chino (punto de giro).

Como ves, los puntos de giro introducen cambios en la acción. Estos cambios tienen que ser lo suficientemente significativos e impulsar la trama hacia nuevos derroteros.

Recuerda que manejar correctamente los puntos de giro es indispensable, sobre todo si has elegido una historia que plantea situaciones de incertidumbre o misterio.

CRONOLOGÍA

Al empezar a planear tu trama, también deberás valorar en qué orden vas a presentar los acontecimientos de tu argumento.

Lo común al escribir es seguir la lógica causa-efecto. Ahora bien, en ocasiones puede resultar útil alterar el orden para darle más interés.

Por ejemplo, en una novela puede haber varios personajes importantes que en diferentes puntos de la historia se conviertan en el centro de esta. La historia de cada personaje tiene de hecho su propia cronología, pero lo que sucede a cada uno de ellos no siempre afecta o se relaciona con el resto de los personajes. Así que se podría dividir la historia

de cada uno de los personajes en varios fragmentos o escenas y luego mezclar esos fragmentos entre sí, de modo que la acción salte de un personaje a otro y, con ello, de un momento a otro, alterando la cronología.

Otro ejemplo: has escrito dos escenas en las que intervienen tus dos protagonistas, Enrique y Lucía. Has escrito esas escenas en orden, siguiendo su cronología, lo que sin duda resulta más sencillo. Sin embargo, quieres que se comprenda que entre ambas escenas, aunque están relacionadas, ha pasado el tiempo. Si las dejas una a continuación de la otra, tal como las has escrito, puede parecer que el lapso de tiempo que las separa es corto o incluso inexistente. Pero si entre ambas escenas incluyes una nueva en la que sólo aparezca Lucía, o incluso Lucía en compañía de un tercer personaje, habrás logrado que el lapso de tiempo entre las dos escenas parezca mayor.

Encontrar el lugar más adecuado para cada fragmento de cada historia de cada personaje es uno de los retos más interesantes que plantea la escritura. Se trata de jugar con el orden de las diferentes escenas (o al menos de las más significativas) y ver qué combinación funciona mejor.

Puede que desees usar un orden cronológico lineal, empezando tu historia por el principio y avanzando hacia el final.

O puede que consideres mejor saltar hacia atrás y hacia adelante para introducir la información que la trama necesita para desarrollarse.

Esos saltos adelante y atrás que alteran el orden lógico del transcurrir del tiempo son las anacronías.

Las anacronías son uno de los más útiles recursos del escritor porque son de los más efectivos literariamente hablando. Las anacronías se usan para romper la linealidad e introducir cambios que enriquezcan la lectura.

Las dos principales anacronías son: los *flashbacks* o analepsis (saltos hacia atrás) y las prolepsis (anticipan una escena posterior). Vamos a verlos.

ANALEPSIS

La analepsis es un pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica de la narración. Como queda dicho es lo que se conoce como *flashback*. Con ella la historia vuelve hacia atrás para contar hechos que sucedieron antes del punto en que se encuentra en ese momento la narración para completar información.

Imaginemos una novela que comienza con un soldado que está en una trinchera bajo el fuego enemigo. Evidentemente, la historia puede avanzar desde ahí. Pero lo común es usar la analepsis (o *flashback*) para permitir al lector conocer más detalles: quién es el protagonista, cuándo se alistó, por qué lo hizo, cómo ha llegado a esa trinchera, etc.

Estos datos pueden darse de manera lineal:

El soldado está en la trinchera. Hay un salto hacia atrás y se nos cuenta toda su historia hasta llegar al momento en que encontramos al soldado en la trinchera. Y desde ahí la historia continúa hacia su desenlace, contando los avatares del soldado en la guerra.

(A este tipo de comienzos, en los que la acción ya está en marcha, se les denomina *in media res*, hablaremos de ellos más tarde).

O bien los *flashbacks* pueden alternar con el discurrir lineal de la historia. La narración avanza hacia delante y, de vez en cuando, se incluye un *flashback* que va aportando la información necesaria.

El soldado está en la trinchera bajo un bombardeo. La narración nos cuenta el momento en que se alistó mediante un *flashback*. La historia vuelve al presente, el bombardeo ha terminado y la compañía del soldado se retira a retaguardia. Hay un nuevo *flashback* que nos habla de la instrucción del soldado en una academia militar. La narración vuelve al presente...

Esta última forma de usar el *flashback* es bastante común y muy útil.

Pero no debes ver el *flashback* únicamente como un recurso para incorporar información o datos relacionados con el pasado y el contexto de la narración. Hay también otras formas interesantes en que puedes usarlo.

El *flashback* es un recurso que puede ser de mucha utilidad para romper una narración lineal o estancada.

Puede actuar como un punto de giro, introduciendo un cambio en la acción al presentar un hecho que, aunque ocurrió en el pasado, viene a alterar el presente.

También puedes usarlo para cambiar el ritmo o la tensión de un pasaje, usándolo bien como atenuador (si el *flashback* narra un momento de baja tensión), bien como estímulo (si el *flashback* narra un momento de tensión alta o revela información clave).

Por último, recuerda que el *flashback* puede ser toda una escena, con descripciones, diálogos, etc., o una simple frase.

Raúl se sentó ante su mesa de trabajo. Todavía estaba conmocionado por el encuentro que acababa de tener con Lucía en el andén del metro. Había estado tan enamorado. Y ahora, como entonces, volvía a sentir esa sensación en la boca del estómago al pensar en ella. Su compañero asomó detrás de la mampara que separaba sus mesas. Parecía nervioso. Atropelladamente le contó el rumor que corría por la oficina: iban a despedir gente.

Como ves, en el párrafo anterior se incluye un pequeño *flashback*: el par de frases que cuentan brevemente que Pedro estuvo enamorado de una mujer llamada Lucía. Pero a continuación la historia continúa en el momento presente: hay rumores ominosos en la oficina. Probablemente más adelante la historia deberá incurrir en nuevos *flashbacks* más extensos para contar la relación que en el pasado tuvieron Pedro y Lucía.

PROLEPSIS

La prolepsis lo que hace es adelantar hechos que acontecerán en el futuro. Es decir, es la narración anticipada de un hecho que ocurrirá en un punto posterior del relato.

Imaginemos a nuestro soldado, está en la trinchera y a su lado está un compañero al que el sargento ordena ir a tender una línea telefónica. El autor puede servirse de una prolepsis para adelantar acontecimientos, por ejemplo: «El soldado X no volvería a ver al soldado Y hasta seis meses después en un hospital militar en territorio enemigo».

Esa frase es una prolepsis en la que se adelanta que el protagonista va a acabar en territorio enemigo y además en un hospital, luego probablemente será herido. La acción se desarrollará después normalmente hasta el momento en que la narración de los acontecimientos dé cuenta de esos hechos.

Como recurso, la prolepsis es difícil de emplear sin revelar información importante. Pero, como has visto en el ejemplo anterior, si se utiliza con precisión puede ser una excelente herramienta para generar tensión, ya que se pueden introducir hechos decisivos sin que el lector se haga una idea clara de por qué ocurrirán.

Pero, ojo, porque su abuso puede arruinar una narración. A veces se recurre a hacer incursiones en el futuro para explicar cosas del momento presente en que se halla la narración, pero sería mejor que esa explicación se introdujera de otro modo.

Por ejemplo, imagina la historia de una niña que se traslada a vivir a un nuevo lugar. A medida que describe sus primeras impresiones sobre su nuevo entorno no deja de repetir que más adelante todo aquello sería para ella muy conocido y querido. Insinuar una vez cómo será la relación de la niña con su nueva residencia puede ser interesante, pero repetirlo es machacón. Lo correcto es dejar avanzar la acción y mostrar cómo los sentimientos de apego de la niña se van consolidando a lo largo del tiempo debido a las experiencias que vivirá y que la ligarán al lugar.

Como ves, un buen uso del tiempo resulta imprescindible para que una narración cobre vida.

Y lo es porque permite saltar por encima de hechos poco interesantes, acelerar el tiempo cuando los acontecimientos lo requieren o ralentizarlo cuando lo demanda la narración.

Hay ocasiones en las que el devenir temporal de la historia debe acelerarse: por ejemplo, cuando el protagonista hace un viaje para visitar a su madre no tenemos por qué describir con minuciosidad el paisaje que ve a través de la ventanilla de su coche, o las canciones que escucha, o el número de paradas para repostar gasolina que efectúa; simplemente, escribiremos que «David pasó doce interminables horas al volante hasta que aparcó frente al apartamento de su madre».

De la misma forma, habrá escenas que requieran un *tempo* mucho más lento, como pueden ser los momentos de gran tensión emocional. Si no utilizas con propiedad este recurso, el lector puede verse perdido en momentos que deberían requerir más atención y que, sin embargo, pasan ante sus ojos con demasiada velocidad.

Así que para ralentizar o acelerar el tiempo nos servimos de la pausa y la elipsis. La pausa haciendo que el tiempo se detenga y la elipsis, por el contrario, omitiendo circunstancias y haciendo que se eliminen partes de la narración para acelerar así la acción.

LA PAUSA

La pausa hace que la acción del texto se detenga casi por completo, con el fin de resaltar algún detalle concreto.

Es un elemento que suele usarse a la hora de mostrar los pensamientos de un personaje. La acción se detiene para dar paso a un momento de introspección donde se recogen las reflexiones o sentimientos del personaje.

Cuando es preciso que el personaje repase y medite sobre lo que ha acontecido o cuando toma una determinación (para vencer un obstáculo o plantarle cara al conflicto de manera definitiva), es apropiado usar la pausa para ralentizar la acción. Esos momentos

son sin duda decisivos para la historia y su comprensión, por lo que conviene darles el peso necesario.

Por eso, y aunque pueda parecer chocante, una pausa puede actuar como un punto de giro. Si el personaje, en sus reflexiones, toma una decisión o llega a una conclusión que, de algún modo, modifique en adelante el curso de la acción.

La pausa puede ser mínima (por ejemplo, el tiempo necesario para expresar una opinión sobre algo que se ha dicho) o dilatarse por espacio de muchas páginas (muchos flujos de conciencia operan así).

LA ELIPSIS

La elipsis, por su parte, omite del discurso uno o varios momentos de la acción.

Este recurso puede ser utilizado con el único fin de «pasar por encima» de eventos que ralentizarían la narración o que no aportan ningún dato de interés para su desarrollo; en ese caso, se trata de elipsis explícitas, ya que los detalles que no se narran están a la vista del lector.

Es el caso del ejemplo de más arriba: no es necesario contar pormenorizadamente un viaje en coche, basta con indicar que el protagonista fue en coche a algún sitio. Porque en este caso lo importante no es el viaje, sino lo que sucede cuando el personaje llega a su destino.

De otra índole son las elipsis implícitas, menos evidentes y que hurtan elementos que pueden ser importantes para la historia.

Estos elementos que hurta la elipsis pueden en ocasiones ser deducidos por el que lee. Por ejemplo, un hombre sospechoso de asesinato abre la puerta a la policía. En la siguiente escena el hombre se encuentra en una celda. Ha habido una elipsis, pero el lector comprende sin problemas la detención, aunque no se le haya descrito.

Otras veces la elipsis hurta elementos importantes que el lector puede adivinar, pero que le interesa conocer en detalle y que le serán proporcionados más adelante.

Un hombre sospechoso de asesinato abre la puerta a la policía. En la siguiente escena la acción cambia de personaje. Se cuenta la situación de su esposa, a la que no se le permite comunicarse con el detenido y que además comienza a dudar de la inocencia de su marido.

El lector desea saber qué ha sucedido al sospechoso tras su detención. ¿Ha sido interrogado, qué ha contado sobre el crimen, cómo son sus días en prisión? Pero el lector tendrá que esperar a que más adelante la historia le vaya proporcionando datos sobre ese asunto que le interesa.

Como ves, la elipsis puede ser un recurso excelente para mantener la atención del lector.

Debes tener en cuenta que situar un texto en el tiempo es muy importante para introducir al lector en la historia. Si hay fluctuaciones, saltos inexplicables o detalles mal engarzados, el lector acabará por perderse y abandonar tu historia.

Mantener la coherencia narrativa es vital y debes cuidarla a lo largo de todo el proceso de construcción del texto. De hecho, en el momento de la revisión deberías dedicar una lectura únicamente a comprobar que todos los elementos temporales encajan y no se prestan a confusión.

10. ESTRUCTURAS NARRATIVAS I

Lo primero que necesitas para empezar a esbozar la estructura de tu novela es conocer su estructura básica.

Para hacerlo, te recomendamos que te ciñas al esquema clásico de planteamiento, desarrollo y desenlace que acabamos de ver. Es un esquema sencillo pero eficaz (por eso se usa para contar historias desde los albores del mundo).

La estructura en tres partes es ideal para plantear la trama mientras haces el trabajo de planificación previo a la escritura. No te vayas por las ramas y define para tu historia un principio, un desarrollo y un final. Con esos elementos claramente definidos verás que la cosa empezará a marchar.

Pero una vez tengas clara la estructura básica de tu historia, quizá te apetezca probar a montarla de manera más elaborada. O bien tal vez sientas que la estructura planteamiento-nudo-desenlace es un marco insuficiente para tu historia, por las características o la complejidad de esta.

Vamos a ver algunos esquemas narrativos que puedes aplicar a tu novela. Repásalos con atención y reflexiona sobre si alguno de ellos puede sostener mejor tu historia, si encaja con ella.

DIFERENTES TIPOS DE INICIO

Existen tres tipos de inicio que puedes usar en tu novela. Inicio *ab ovo*, inicio *in media res* e inicio *in extrema res*.

Obviamente, estos tipos de inicio pueden usarse dentro del esquema clásico en tres partes, pero también con el resto de los esquemas que veremos en el tema once.

INICIO AB OVO

Ab ovo significa «desde el huevo» y quiere decir que la historia se plantea desde su principio.

Este inicio es común en novelas de corte biográfico, que cuentan la vida de su protagonista desde su nacimiento como en el caso de *David Copperfield*, de Charles Dickens; o incluso desde antes de su nacimiento, como en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

Pero también puede usarse en historias que simplemente quieran empezar a narrarse desde un primer momento. Como hace Wilkie Collins en *La dama de blanco*, donde Walter Hartright se remonta al momento en que su amigo Pesca le consigue una colocación como profesor de dibujo de la hija de una adinerada familia y cuenta después de manera prolija su estancia en la casa de dicha familia, antes de adentrarse en el relato de los extraños hechos que son el argumento del libro.

Cuando se usa el inicio *ab ovo*, lo normal es que luego la narración se desarrolle en un orden temporal lógico. Es decir, que avance de manera cronológica hasta el final. Así sucede en la citada *David Copperfield*.

En ese caso es importante vigilar la forma en que se dosifica la información ya que el lector va viendo cómo se desovilla la narración ante sus ojos desde el principio y puede resultarle fácil inferir qué va a pasar a continuación.

Pero el orden cronológico no es obligatorio aunque se elija un inicio *ab ovo*. Por ejemplo, *Tristram Shandy* se enreda en tantas digresiones que nunca acaba de contar su nacimiento. Y Wilkie Collins usa varios narradores, cada uno de los cuáles da una visión fragmentaria del misterio de la dama de blanco, hasta que juntas forman la imagen completa de un extraño caso.

INICIO IN MEDIA RES

In media res significa que los hechos no comienzan a contarse desde su principio.

La narración comienza hacia la mitad del argumento, y luego regresa hacia el principio para presentar el inicio.

En este tipo de comienzos, lo normal es usar anacronías como el *flashback*, del que ya hemos hablado. De esta forma se completa la historia, presentado ante el lector sus inicios, aunque haciéndolo a posteriori.

Si optas por usar este tipo de inicio tienes que tener en cuenta que el «salto atrás» que presente el planteamiento de la historia debe hacerse casi de inmediato. Solo así el lector tendrá una imagen cabal de los acontecimientos.

Es decir, la narración da comienzo en algún momento de lo que sería el desarrollo, da un atisbo de la situación y salta casi de inmediato hacia el origen de esta.

Tomemos el ejemplo de la historia de un divorcio. Puede empezar a contarse desde el principio: una pareja se casa, conviven unos años felices, pero poco a poco la relación comienza a deteriorarse, uno de ellos es infiel y deciden separarse. Ese sería el orden lógico (cronológico).

Ahora bien, esa misma historia puede comenzar *in media res*, cuando el marido descubre que su esposa le ha sido infiel, para saltar de inmediato hacia atrás y contar cómo la feliz convivencia se fue deteriorando hasta desembocar en la situación actual.

Esta forma de comenzar tu novela te aportará cierto grado de intriga y te permitirá jugar con el lector, buscando azuzar su curiosidad mostrándole hechos que tienen un origen incierto.

INICIO *IN EXTREMA RES*

En el inicio *in extrema res* el relato empieza a contarse desde un momento muy próximo a su final.

En este tipo de inicio el lector encuentra desde un primer momento a los personajes en la situación en la que quedarán tras desarrollarse la historia que a continuación se narrará.

Es decir, se presentan primero los resultados de los acontecimientos que se narrarán a continuación.

Ese es el comienzo que Daphne Du Maurier usa en su famosa novela *Rebeca*. En la novela, la narradora y protagonista comienza explicando que ella y su esposo jamás podrán regresar a Manderley, la mansión familiar de este último. La narración descubrirá a continuación los fatales acontecimientos que sellaron el destino de la mansión y de los protagonistas.

Como en el caso del inicio *in media res*, tras el comienzo es necesario que la acción salte casi de inmediato hacia atrás para presentar los acontecimientos.

Si te decides por este inicio ten presente que, como el lector ya sabe el desenlace, es importante hacer que la historia mantenga siempre el interés. No será el conocer cómo acaba todo lo que impulse al lector a proseguir la lectura.

También es importante no caer en la tentación de escribir una historia que, por lógica, no conduciría a ese final solo por intentar dar un golpe de efecto que sorprenda al lector.

DIFERENTES TIPOS DE FINAL

También hay diferentes tipos de final que puedes elegir para presentar el desenlace de tu novela.

FINAL CERRADO

El final cerrado concluye la historia de una forma lógica y coherente.

Este final está ligado por completo a la línea del argumento, de la cual se desprende de manera natural.

En el final cerrado todas las incógnitas que se han presentado a lo largo de la narración deben quedar resueltas, dando así el sentido completo de la historia.

El final cerrado concluye todas las tramas abiertas a lo largo de la narración e incluso presenta un pequeño esbozo del futuro que aguarda a los personajes.

Este final se corresponde con el clásico «Y vivieron felices».

Tienes un ejemplo de final cerrado en *Los tres mosqueteros*, donde Alexandre Dumas cierra las mil y una peripecias en las que se ve envuelto el joven D'Artagnan, y lo deja en trance de convertirse en teniente de mosqueteros.

FINAL ABIERTO

Por su parte, en el final abierto algunas de las líneas argumentales quedan sin cerrar.

Puede ser la trama principal la que quede abierta. En ese caso la acción se interrumpe antes de presentar el desenlace, de modo que el lector no sabe cómo termina la historia.

Encuentras un ejemplo de final abierto en *Solaris*, de Stanislaw Lem. En esta novela de ciencia ficción pocas son las certidumbres que el lector tiene al concluir la lectura. Y, de hecho, las últimas líneas de la novela están plagadas de interrogantes.

¿Qué satisfacciones, qué bromas, qué nuevos suplicios me aguardaban aún? No tenía ni idea, pero albergaba el firme convencimiento de que la época de los milagros crueles estaba lejos de haber terminado.

Solaris - Stanislaw Lem

Cuidado si usas un final abierto de este tipo, porque si no lo haces muy bien el lector puede llevarse la impresión de que la historia está simplemente mal contada o de que te has quedado sin ideas y no has sabido resolver el argumento planteado.

El final abierto también suele usarse en aquellas novelas que van a tener una continuación, como las trilogías o las sagas.

En ese caso, lo normal es que la trama principal se concluya, pero antes de hacerlo ha de haberse introducido el germen de un nuevo conflicto. Ese conflicto, que quedará latente al final de una novela, se desarrollará por completo en la siguiente.

Se trata de despertar así la curiosidad del lector acerca de ese nuevo obstáculo que el protagonista debe superar, para acicatearle a que lea también la continuación de la novela para conocer su desenlace.

FINAL AMBIGUO

El final ambiguo es en puridad un tipo de final abierto. El desenlace no acaba de desovillarse, de manera que la trama no termina de cerrarse.

Ahora bien, en el final ambiguo se vislumbran varias posibilidades y el lector es libre de interpretar el final según alguna de ellas.

Regresemos al ejemplo de la novela en que un matrimonio está a punto de separarse tras algunos años en los que la relación se ha deteriorado. El marido ha descubierto que la esposa le ha sido infiel.

Pero al recordar el pasado, el esposo comprende la parte de culpa que él mismo ha tenido en que la relación se haya enfriado. La infidelidad de su mujer le resulta muy dolorosa, no sabe si podrá llegar a perdonarla. Por otro lado, todavía la ama y los años compartidos pesan en su ánimo.

Un final ambiguo sería aquel en el que la novela concluye sin que se sepa si el marido acaba por pedir el divorcio o si finalmente perdona a la esposa y juntos tratan de darse una segunda oportunidad. La novela no lo especifica y es el lector quien puede inferir una cosa o la otra.

Al usar un final ambiguo debes tener cuidado para no presentar demasiadas posibilidades. Hasta tres es pertinente y tal vez lo ideal es no dar más de dos posibilidades. De otro modo puedes llegar a confundir al lector con la multiplicidad de opciones o, sencillamente, pasar de un final ambiguo a uno abierto.

FINAL CIRCULAR

El final circular es aquel que deja al personaje en una situación muy semejante a la que ocupaba al iniciarse la novela.

La «situación del personaje» no hace referencia necesariamente a su situación física o geográfica, aunque también puede ser. Se trata más bien de la situación moral, psicológica o anímica del personaje.

Por ejemplo, podemos tener a un personaje enfermo, que sane durante el desarrollo de la novela para volver a enfermar al final.

O podemos tener a un personaje que luche por salir de su ciudad natal y lo logre, pero que acabe por regresar a ella al finalizar la novela.

Pero es cuando el final circular afecta a la psicología del personaje cuando este tipo de final (uno de los más interesantes que puedes plantear) adquiere todo su esplendor.

Aunque muy efectivo, el final circular es complejo de escribir. Porque, aunque el personaje «vuelve al principio», a pesar de todo tiene que tener una evolución y completar su arco dramático.

Es decir, que el personaje retorna al punto de partida, pero a pesar de ello ha cambiado. Las experiencias que ha vivido a lo largo de la novela han modificado su sistema de creencias, le han hecho aprender algo nuevo, ha sufrido un desengaño..., en definitiva: no es el mismo.

Un ejemplo de final circular lo encuentras en *El viajero bajo el resplandor de la luna*, del escritor húngaro Antal Szerb.

En él, Mihály, un joven recién casado se pierde de su esposa durante la luna de miel en Italia. El joven sufrirá varios avatares que le servirán para cerrar la puerta de la juventud, ahogar el ansia de aventura que siempre ha vivido en él y disponerse a ser un maduro padre de familia, lo que siempre ha sido su aspiración.

Pero los párrafos finales de la novela de Antal Szerb demuestran que, después de todo, el espíritu aventurero no ha muerto en Mihály.

Regresa a casa. Intentará de nuevo lo que no pudo lograr en quince años: conformarse. Quizá lo logre ahora, tal es su destino. Se rinde. Los hechos son más fuertes que él. No se puede escapar. Siempre son ellos los más

fuertes: los padres, las personas como Zoltán, las compañías, la gente en general.

Su padre se durmió, y Mihály miró por la ventana, intentado adivinar bajo el resplandor de la luna las siluetas de los montes de la Toscana. Hay que seguir viviendo. Él también seguirá viviendo, como las ratas entre las ruinas, pero vivirá. Y mientras se está vivo siempre puede ocurrir algo.

El viajero bajo el resplandor de la luna - Antal Szerb

Mihály vuelve al punto de partida: sigue siendo un hombre incapaz de renunciar a ese sentimiento de que la verdadera vida está en el cambio, en la novedad, en las incógnitas que presentan las aventuras.

Pero tras su peripecia en Italia ahora sabe que de verdad la vida es eso y que quienes se conforman con la vida gris y normal de un respetable padre de familia y hombre de negocios, no viven en realidad. Y está dispuesto a llevar esa falsa vida mientras espera la oportunidad de vivir de nuevo.

Hemos repasado algunas estructuras narrativas atendiendo a los diferentes tipos de principio y final que puedes elegir para tu novela. Intenta elegir el mejor atendiendo tanto al argumento como al tema de tu novela, pensado siempre en la coherencia, pero procurando resaltar lo literario y artístico de tu obra.

En el siguiente tema veremos más estructuras narrativas.

11. ESTRUCTURAS NARRATIVAS II

Hemos visto algunas estructuras narrativas atendiendo a los diferentes tipos de principios y finales que una novela puede tener.

Sin embargo, todavía podemos encontrar muchas otras estructuras narrativas que determinarán la configuración de la novela, su rostro, en función de la disposición de las tramas, de los personajes, de la forma de presentar el texto, etc.

Vamos a repasar algunas de ellas.

TRAMAS PARALELAS

En las tramas paralelas, varias tramas transcurren de forma simultánea.

Como es lógico, al menos debe haber dos tramas, pero pueden ser también tres o más.

Cada una de estas tramas tiene su planteamiento, desarrollo y desenlace. Y todas revisten igual importancia, esto es, no hay una trama principal de la que el resto sean tramas secundarias.

Estas tramas pueden no guardar ninguna relación entre sí, aunque lo habitual es que sí guarden alguna conexión que dé coherencia al conjunto del marco narrativo.

En la narración, las diferentes tramas se alternan entre sí. Y cada vez que el relato salta de una trama a otra se suelen señalar con una marca gráfica, como un espacio en blanco o el comienzo de un nuevo capítulo.

Por supuesto, también es posible disponer cada trama completa una a continuación de otra. Sin embargo, de este modo se pierde el juego narrativo y si las tramas no guardan una relación entre sí o esta es muy tenue, pueden parecer simplemente varios relatos en lugar de una novela.

Si quieres probar suerte con este tipo de estructura, lo mejor es que escribas cada trama por separado. Así te aseguras de darles la consistencia y coherencia necesaria y de no incurrir en lagunas.

Una vez lo hayas hecho, será el momento de disponerlas de manera que cada trama quede dividida y sus fragmentos intercalados con los de las otras tramas. Puedes incluso alterar la cronología de las diferentes tramas para crear un relato más rico y complejo, que desafíe al lector.

Un ejemplo de novela que usa las tramas paralelas es *El atlas de las nubes*, de David Mitchell. En ella encontramos seis tramas que suceden en diferentes tiempos y lugares, pero que están conectadas por la idea de que nuestras decisiones y actos pueden alterar la existencia de otras gentes, incluso en el futuro. Así, los actos de un personaje de la trama número uno condicionan, sin saberlo ninguno de los dos, la vida de un personaje de la trama número tres.

VASOS COMUNICANTES

La estructura de los vasos comunicantes es similar a la de las tramas paralelas, aunque presenta una variación significativa que la convierte en una estructura en sí misma, y muy interesante.

Esta estructura recibe su nombre del fenómeno físico de los vasos comunicantes, que seguramente ya conoces: dos recipientes están unidos por un conducto que permite que un líquido pase de uno a otro hasta alcanzar el mismo nivel en ambos recipientes.

En la estructura de los vasos comunicantes tienes dos historias diferenciadas que transcurren paralelas hasta que, en un determinado punto, se unen y pasan a ser una misma historia.

Estas dos historias deben transcurrir en tiempos o espacios diferentes e incluso pueden tener personajes distintos, pero deben guardar alguna relación entre sí.

Esa relación será el conducto que acabe por unir ambas historias haciendo que el significado, los personajes o los acontecimientos de una de las historias pasen a la otra, hasta crear un todo homogéneo y comprensible.

Pero incluso antes de fundirse en una sola, las dos historias se contaminan entre sí, son permeables y se influyen de alguna manera. Por temática, atmósfera, argumento, etc.

El punto de unión entre ambas historias debe presentarse cerca del final. Lo ideal es situarlo próximo al momento en el que el desarrollo desemboca en el desenlace. De hecho, el nexa entre ambas historias puede actuar como clímax.

La estructura de los vasos comunicantes no es una estructura sencilla de usar, pero sin duda da mucho juego. Puedes incluso atreverte a probar con más de dos historias, pero recuerda que si aumentas el número de tramas también estarás aumentando la dificultad.

Tienes un ejemplo sencillo de vasos comunicantes en la novela de ciencia ficción *Los huevos fatídicos*, escrita por Mijaíl Bulgákov.

En ella Pérsikov, un científico moscovita, hace un extraordinario descubrimiento. Paralelamente, la peste aviar acaba con las gallinas y los huevos en toda Rusia. En un capítulo, apropiadamente titulado «*Fatum*», la crisis avícola y el descubrimiento de Pérsikov entran en relación y la trama avanza desde ahí para mostrar sus fatales consecuencias.

Un segundo ejemplo de uso de los vasos comunicantes, tal vez narrativamente más complejo, lo encuentras en *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner. Aquí se narran dos historias sin ninguna relación: una historia de amor y la historia de un rescate durante una inundación. El único nexa entre ambas será que sus respectivos protagonistas se encuentran encerrados en la misma prisión.

CAJAS CHINAS

En la estructura de las cajas chinas también tenemos al menos dos tramas diferentes que transcurren de manera paralela. Pero en esta ocasión, la relación entre ambas tramas es

que una sucede dentro de otra, como ocurre en el juego de las cajas chinas o, si lo prefieres, como pasa con las muñecas *matrioshkas*.

Esta técnica también recibe el nombre de «*mise en abyme*» o «construcción en abismo».

Las tramas que forman la estructura de las cajas chinas pueden guardar una relación clara entre sí, o no tener nada que ver más allá del hecho de que una historia contiene a la otra. Es decir, el nexo entre ambas tramas radica simplemente en que una sucede dentro de la otra. No tiene por qué compartir tema, personajes, argumento, etc.

Así sucede por ejemplo en *La historia interminable*, de Michael Ende, donde tenemos dos tramas: una cuenta como Bastian se oculta en el desván de su colegio para leer un libro que ha robado en una librería. La otra es la propia historia que Bastian está leyendo y que transcurre en un mundo llamado Fantasía.

Al final ambas tramas se unirán, siguiendo el modelo de los vasos comunicantes que acabamos de ver, cuando Bastian tenga que «entrar» en la novela que estaba leyendo para ayudar a resolver el terrible mal que asola la tierra de Fantasía.

También usa esta estructura Paul Auster en *La noche del oráculo*. Esta novela narra lo que le ocurre a Sidney Orr, un escritor que ha estado gravemente enfermo y que, ya recuperado, poco a poco empieza a retomar su vida normal. Dentro de esa trama se imbrica la historia de la novela que Orr comienza a escribir, en la que un hombre llamado Nick Bowen abandona la que hasta entonces ha sido su vida debido a un accidente fortuito en el que él cree ver el dedo del destino.

En la novela de Auster, ambas tramas no confluyen jamás. La historia de Orr se mantiene siempre separada de la de Bowen que, de hecho, queda inconclusa (final abierto) cuando Orr deja de escribirla al perder la inspiración y verse arrastrado por otros acontecimientos.

Al usar las cajas chinas puedes usar más de dos tramas. Tú decides el grado de complejidad que quieres darle a tu novela. Puedes escribir una historia dentro de una historia dentro de una historia... multiplicando las tramas.

Solo tienes que prestar atención a que cada trama sea coherente y completa. Para eso puedes escribirlas por separado y unir las después.

También es necesario que cuides muy bien el momento en que cada historia se presenta dentro de la que la contiene, para que el juego quede claro para el lector.

La estructura de cajas chinas se usa a veces en obras que, aunque son entendidas como una novela, en realidad están formadas por una multiplicidad de relatos, como pueden serlo *El Decamerón*, de Giovanni Bocaccio, o *Las mil y una noches*. Aunque en realidad estas novelas siguen la estructura denominada «narración enmarcada». Hablamos de ella a continuación.

NARRACIÓN ENMARCADA

La narración enmarcada es similar a la estructura de las cajas chinas, donde una narración contiene a otra.

Pero, mientras como acabamos de ver, en las cajas chinas las historias pueden ser independientes y no tener nada en común, en la narración enmarcada sí tiene un nexo.

Ese nexo consiste en un marco narrativo común que contiene a todas y cada una de las historias que forman la novela.

Hemos mencionado la célebre novela de Bocaccio *El Decamerón*. Esta novela no es más que una serie de relatos (concretamente cien), pero dichos relatos tienen un marco narrativo común. Ese marco narrativo consiste en que todas las historias están contadas por diez jóvenes que se han retirado a una villa campestre para huir de los efectos de la peste negra que asoló Europa en la Edad Media.

Estos diez jóvenes permanecen juntos durante diez días, y cada uno de ellos debe contar una historia por día. El marco narrativo se hace eco de cómo pasan los días los diez jóvenes y cómo cada día uno de ellos es el que ostenta el mando y elige el tema sobre el que versarán los relatos narrados ese día.

La estructura de la narración enmarcada la encuentras también en *Los cuentos de Canterbury*, de Chaucer, donde el marco narrativo es una competición de contar cuentos que tiene lugar en una taberna, y cuyo premio será una comida.

En ocasiones, la narración enmarcada sigue a su vez la estructura de las cajas chinas, cuando uno de los relatos contados contiene a su vez un segundo relato.

Si quieres usar la estructura de la narración enmarcada define muy bien cuál será el marco narrativo. Puedes escribir una pequeña narración a modo de historia marco y a continuación imbricar dentro de ella cada una de las historias que quieres incluir.

Lo mejor es haber escrito estas historias por separado, cuidando muy bien su estructura interna, ya sabes: planteamiento, desarrollo y desenlace.

Asegúrate de que cuando regresas al marco narrativo entre relato y relato la transición es adecuada, suave y comprensible para el lector.

NOVELA CORAL

La novela coral es una estructura perfecta si vas a escribir una novela con un número importante de personajes, pero en la que ninguna de esos personajes actúa como personaje principal.

Dos ejemplos paradigmáticos de novela coral los encuentras en *La colmena*, de Camilo José Cela. Y en *Manhattan transfer*, de John Dos Passos.

Ambas novelas siguen el deambular de un número elevado de personajes (en *La colmena* aparecen trescientos). Estos personajes pueden aparecer una y otra vez a lo largo de la novela o hacer una única aparición. Algunos de los personajes pueden guardar una relación entre sí, o aparecer de manera autónoma, sin guardar relación con el resto.

La novela coral se desarrolla, por lo general, en un tiempo y un lugar concretos: *La colmena* sucede durante tres días del año 1943 en Madrid; mientras que la novela de

John Dos Passos abarca un periodo de varias décadas y sucede en la ciudad de Nueva York.

De esta forma se presenta una visión fragmentaria pero completa de un determinado momento histórico, de su sociedad, sus costumbres, sus problemas, etc.

La novela coral presenta una serie de características que debes tener en cuenta al trabajar en la tuya.

- Cada personaje debe tener su propia historia. Sin embargo, esta se va a presentar de manera muy fragmentaria. Esto supone que en ocasiones no hay lugar a que el personaje complete su arco dramático.
- Recuerda que algunos personajes pueden estar relacionados entre sí, pero no todos tienen por qué estarlo.
- Recuerda también que los personajes pueden aparecer varias veces a lo largo de la novela, o tener una única aparición.
- No es imprescindible, pero facilita la labor que los personajes compartan un mismo espacio físico y temporal que sirva como marco para sus historias.
- La novela debería tener un tema común que la recorra en segundo plano y que actúe también como nexo para la multiplicidad de historias del gran número de personajes. Por ejemplo, en *La colmena* es la situación social, política y económica durante la posguerra. Mientras en *Manhattan Transfer* es la necesidad de conseguir dinero en el contexto de los años que rodean a la Primera Guerra Mundial.
- Lo más sencillo es usar un único narrador en tercera persona, pero cambiar el punto de vista según los personajes vayan haciendo su aparición. Ahora bien, también puedes incluir narradores en primera que den voz directamente a algunos de los personajes.

NOVELA RÍO

Para finalizar, mencionaremos una última estructura que puedes adoptar para desarrollar tu novela. La novela río.

La novela río presenta similitudes con la novela coral que acabamos de ver, ya que también es una estructura que reúne historias con un gran número de personajes que, por lo general, comparten tiempo y espacio.

Pero en la novela río sí habrá un protagonista claramente definido (también puede ser más de uno), cuya historia actúe como trama principal.

Con esta trama se relacionan las historias de otros personajes que confluyen en la trama principal como los afluentes de un río, de ahí el nombre de esta estructura.

Es decir, tenemos un río (la trama principal) y sus afluentes (las tramas secundarias). Estas tramas secundarias suelen tener un protagonista distinto de la trama principal y están desarrolladas por completo.

Esta estructura da lugar a novelas de una gran extensión, que en ocasiones se dividen en varios volúmenes como *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Pero no confundas esta estructura con lo que se denomina ciclos novelísticos, como *La comedia humana* de Balzac o el ciclo de los Rougon-Macquart de Zola.

Una novela río sigue la estructura de trama principal y afluentes que ya hemos mencionado. Mientras en un ciclo novelístico, cada novela puede leerse de forma exenta y suele seguir la estructura habitual de trama principal y tramas secundarias.

Tienes un ejemplo de novela río en la obra *El ángel que nos mira*, de Thomas Wolfe.

Esta novela narra la vida de Eugene Gant (trasunto del propio Wolfe) desde su nacimiento hasta su marcha a la universidad. Esa sería la trama (o río) principal. Pero en medio de esa historia el narrador intercala la vida de su padre (afluente) o la de sus antepasados cuando emigraron a América (afluente).

De esta forma se crea una historia mucho más compleja y rica, mientras unas historias afluyen en otras.

Hemos repasado algunas de las estructuras narrativas más comunes e interesantes.

No olvides que estas estructuras se combinan a su vez con los diferentes tipos de principios y finales que hemos visto. Que pueden usar diferentes tipos de narradores. O seguir cualquiera de las combinaciones de buena suerte/mala suerte que vimos al hablar del arco dramático del argumento.

Es decir, puedes escribir una novela que utilice la estructura de los vasos comunicantes, tenga un comienzo *in media res* y un final circular que trace un arco dramático de mala suerte/ buena suerte/ mala suerte.

Se trata de que reflexiones sobre qué estructura podría dar más realce a la historia que quieres contar.

Todavía vamos a ver una estructura narrativa más: «El viaje del héroe». Será en el próximo tema.

12. EL VIAJE DEL HÉROE

A lo largo de este tema vamos a hablar de la estructura del «viaje del héroe». No le dedicamos un tema aparte porque sea una estructura más interesante o mejor que las que hemos visto anteriormente. Lo hacemos así porque presenta ciertas particularidades que piden una mayor extensión, como su división en doce etapas o el que suele estar interpretada por un determinado tipo de personajes.

El viaje del héroe es una estructura arquetípica de la narrativa. Es probable que ya hayas oído hablar del viaje del héroe. Y sin duda has leído más de un libro (y visto más de una película) que se corresponde con este patrón.

El esquema del viaje del héroe se ha usado en la narrativa (no solo escrita, sino también oral) desde el principio de los tiempos y se corresponde a la estructura que siguen muchos mitos ancestrales. Precisamente fue un mitógrafo, Joseph Campbell el que dio nombre a esta forma de organizar las tramas en su libro de 1949 *El héroe de las mil caras*. En su libro, Campbell sostenía que todas las mitologías del mundo, desde las más antiguas a las más recientes en la historia de la Tierra, poseían estructuras y arquetipos comunes en sus historias.

El viaje del héroe es un esquema sencillo y muy efectivo si estás pensando en escribir una novela épica, de fantasía o ciencia ficción, aunque se puede aplicar con éxito a cualquier tipo de narrativa.

Pero, si vas a aplicarlo a tu novela de aventuras o de fantasía, ten mucho cuidado. Debes ser muy original en tus planteamientos para darle un sabor nuevo al viaje del héroe. De otro modo puedes correr el riesgo de caer de cabeza en un montón de clichés.

Por otra parte, esta estructura puede dar un muy buen resultado si la aplicas a novelas con tramas de pensamiento o de personaje. Novelas donde el viaje del héroe es a través de sí mismo, donde la prueba suprema es una lucha interior y el elixir es superar algún miedo o creencia que hasta ese momento atenazaba al protagonista.

Aunque sencillo, el viaje del héroe presenta particularidades debido sobre todo a la cantidad de elementos que lo componen y que vamos a ver enseguida.

Pero ojo, porque este esquema, a pesar de los muchos elementos que lo forman, no deja de corresponderse también con la clásica estructura inicio-desarrollo-desenlace que acabamos de ver. Como verás también hay un elemento desencadenante, puntos de giro, clímax, etc.

LA ESTRUCTURA BÁSICA DEL VIAJE DEL HÉROE

El viaje del héroe se divide en tres partes:

INICIO

En el viaje del héroe el inicio se corresponde con la Partida. En esta parte se presenta a los personajes y se establece lo que Campbell denomina «mundo ordinario», es decir, las cosas en su estado «normal». Al finalizar esta primera parte suele aparecer la llamada de la aventura, que actúa como elemento detonador. La llamada a la aventura viene a presentar al héroe un objetivo que tendrá que intentar alcanzar.

DESARROLLO

En el viaje del héroe esta parte se corresponde con la Iniciación. El héroe cruza el umbral y se adentra en lo extraordinario. En esta parte aparecen nuevos personajes que van a intentar ayudar al héroe o bien impedirle que alcance su objetivo. Como siempre, esa lucha del protagonista por alcanzar su objetivo ocupará el desarrollo de la historia.

DESENLACE

En el viaje del héroe el desenlace se corresponde con el Regreso. El protagonista vuelve al mundo ordinario, es decir, a una situación que puede no ser como la de partida, pero que supone el retorno del equilibrio. En el momento del desenlace puede que el protagonista no haya logrado su objetivo, sin embargo, sí que debe haber completado su evolución; esa evolución que marca el arco dramático del personaje, del que ya hemos hablado.

Al hablar de «mundo ordinario» y de «mundos extraordinarios» tal vez pienses que este esquema solo encaja con narraciones de género fantástico. Nada más lejos de la realidad. Este esquema puede corresponderse, por ejemplo, con un viaje interior del protagonista en una trama de pensamiento. También es ideal para una *bildungsroman*, una novela de aprendizaje. Tú decides a qué tipo de argumento aplicarlo.

LAS DOCE ETAPAS DEL VIAJE DEL HÉROE

Como todo viaje, el viaje del héroe se divide en etapas. Concretamente en doce etapas.

Cada una de ellas se corresponde con un estadio diferente y, en conjunto, llevan la acción hacia su final y permiten que el protagonista complete su arco dramático.

Vamos a verlas.

EL MUNDO ORDINARIO

La historia comienza presentando cómo son las cosas antes de que aparezca el conflicto que lo va a cambiar todo. Como imaginas, este es el momento de que presentes a tu protagonista y su día a día para que luego el lector pueda apreciar todo lo que el personaje deja atrás cuando recibe la llamada de la aventura.

LA LLAMADA DE LA AVENTURA

Aquí entra el elemento detonador, que actúa como un disruptor que lo va a alterar todo. Al héroe se le presenta un conflicto o la necesidad de conseguir un objetivo. No tiene por qué ser algo excesivamente dramático, puede ser algo sutil, pero a partir de aquí ya nada volverá a ser lo mismo.

RECHAZO DE LA LLAMADA

Al principio, el protagonista no está dispuesto a emprender el viaje. Nadie quiere abandonar su zona de confort, aquello que conoce y donde se siente seguro.

También puede suceder que el héroe sí desee responder a la llamada de la aventura, que esté dispuesto a abandonar su mundo ordinario. Sin embargo, algo (o alguien) se lo impide.

Como consecuencia, en un primer momento, el héroe rechaza la llamada de la aventura.

ENCUENTRO CON EL MAESTRO

Un poco más adelante hablaremos del maestro, de momento basta decir que es un personaje que va a actuar como mentor del protagonista, enseñándole algo que no sabe.

El maestro actúa como catalizador y empuja la historia hacia adelante al convencer al protagonista de la necesidad de aceptar el reto que la llamada a la aventura le ha planteado. En ocasiones el maestro entrega al héroe los conocimientos o herramientas que este necesita para emprender la marcha y abandonar el mundo ordinario. Ya preparado, el protagonista cruza el umbral.

CRUCE DEL PRIMER UMBRAL

Tras el encuentro con el maestro, el protagonista se enfrenta al primer obstáculo que el conflicto que hizo su aparición en el mundo ordinario le plantea. Enfrentarse a este obstáculo, incluso aunque no lo supere, supone para el héroe cruzar un umbral. A partir de aquí ya no hay vuelta atrás, los acontecimientos se suceden y comienza el desarrollo.

PRUEBAS, ALIADOS Y ENEMIGOS

Las pruebas y obstáculos que el protagonista debe superar a lo largo del desarrollo se suceden. Algunos de estos obstáculos están encarnados por personajes, son los enemigos. Y para superar los diferentes retos, el héroe busca la ayuda de otros personajes, son los aliados.

ACERCAMIENTO

Todas las pruebas que el héroe afronta sirven para prepararle para un reto decisivo al que tendrá que enfrentarse. Esto no significa que el protagonista tenga que superar cada

reto que se le presenta, puede fracasar; pero incluso cuando fracasa estará aprendiendo algo útil sobre sí mismo o sobre sus enemigos que le ayudará cuando llegue el momento decisivo.

PRUEBA SUPREMA

Hemos superado la mitad de la historia y este es el momento del clímax. El héroe se enfrenta al mayor reto de todos, aquel para el que (tal vez sin saberlo) se ha estado preparando a lo largo de toda la narración. Ahora el protagonista echa mano de todos sus recursos y se juega el todo por el todo. De nuevo es como si cruzase un umbral.

RECOMPENSA

El protagonista se ha enfrentado a la prueba suprema y es recompensado. Esto no significa que el héroe venza, que tenga necesariamente que superar la prueba. La recompensa puede ser inmaterial, como por ejemplo tener una nueva habilidad, saberse más fuerte, haber estrechado lazos de amistad con otro personaje...

De hecho, aunque tu héroe tenga una recompensa tangible, te conviene que tenga también una inmaterial para subrayar la empatía con el lector.

EL CAMINO DE VUELTA

Tras enfrentarse a la prueba suprema y obtener su recompensa (aunque sea inmaterial) el héroe emprende el regreso. Las aguas empiezan a volver a su cauce, pero todavía hay un último obstáculo que pone en riesgo la recompensa. El protagonista deberá luchar una última vez para no perder aquello que ha ganado.

LA RESURRECCIÓN

Esta última lucha para conservar su recompensa es de nuevo una lucha a vida a muerte (aunque en según qué historias esta lucha será figurada). En este momento el viejo «yo» del protagonista (el que era antes de emprender el viaje) muere, el personaje se desprende por completo de él. El héroe sale de esta última prueba purificado, listo para emprender el regreso.

REGRESO CON EL ELIXIR

El héroe cruza de nuevo el umbral que lo lleva de vuelta al mundo ordinario. Pero trae algo consigo: su recompensa y, por supuesto, su experiencia, que lo ha cambiado. Ahora sabe cosas sobre sí mismo que antes ignoraba, tiene nuevos amigos, se sabe más fuerte. De modo que, en realidad, el mundo ordinario tampoco es el mismo que era cuando la historia comenzó.

Como acabas de ver este esquema sigue las pautas que hemos visto en los temas anteriores en cuanto a división de la trama: se divide en tres partes y arranca con un

elemento detonador. Además, cada paso de una etapa a la siguiente actúa como un punto de giro. Por último, la prueba suprema se correspondería al momento del clímax.

PERSONAJES PARA EL VIAJE DEL HÉROE

El viaje del héroe presenta otra peculiaridad: sus personajes.

Este esquema suele venir acompañado de una serie de personajes arquetípicos que serán los que desarrollen la acción.

Indiscutiblemente uno de ellos es el héroe. También hemos mencionado ya al maestro, pero hay más. Ahora bien, no es obligatorio que todos ellos intervengan en tu novela si decides usar el esquema del viaje del héroe.

Al desarrollar tu historia verás si necesitas que en ella intervengan los cinco personajes asociados a este esquema o si alguno de ellos no tiene cabida en tu trama. Lo mismo respecto a los personajes menores.

Vamos a ver cuáles son estos personajes.

EL PROTAGONISTA

El protagonista es el corazón de la historia. Es el personaje principal y, como ya sabes, si este personaje no funciona no importará lo bien trabajados que estén el resto de los personajes.

En ocasiones el protagonista va a ser un héroe por accidente; es decir, alguien que no deseaba verse embarcado en ningún tipo de aventura y que, por consiguiente, se muestra reacio y en un principio rechaza el conflicto.

Por eso mismo hay algunos aspectos a los que debes prestar atención al crear a tu protagonista si vas a usar esta estructura narrativa.

- Decide desde el comienzo cuáles son las principales características que van a definir al protagonista. Sobre esa base irás añadiendo detalles que den profundidad y desarrollo al personaje.
- Decide si tu protagonista será una persona normal o si tendrá algún tipo de cualidades extraordinarias. Es decir, si va a ser un personaje ordinario o un personaje extraordinario, según la clasificación que vimos en el tema cuatro. En función de esto variará bastante su forma de enfrentarse a los retos que le oponga el conflicto.
- Decide si tu personaje tendrá rasgos de antihéroe, un trasfondo oscuro que en ocasiones le haga vacilar entre el bien y el mal.

EL ANTAGONISTA

El antagonista es la encarnación de las fuerzas adversas contra las que el protagonista tendrá que luchar.

En consecuencia, puedes crear en la tentación de crear un personaje malvado, pero sin matices. La idea es que, cuanto más malo el villano, más conflicto y más interés.

Pero es justamente al contrario.

Un personaje malvado sin matices deja de interesar rápidamente al lector. Mientras que un antagonista que se muestra humano y que tiene sus motivos para actuar como lo hace (motivos que no se limitan a una maldad innata y suprema), incluso cuando esos motivos estén equivocados a juicio del lector, resulta muy atractivo.

Dale rasgos de bondad o de justicia a tu villano para lograr que el lector se identifique hasta cierto punto con él. Así el duelo entre él y el protagonista resulta mucho más interesante y matizado.

EL MAESTRO

En el viaje del héroe el protagonista suele encontrarse con un maestro.

El maestro es una figura que actúa como un mentor para el protagonista. Le educa o entrena y, en cierta medida, sirve como catalizador del desarrollo del héroe.

El maestro no es un mero profesor, pues en la relación con su pupilo hay un fuerte componente emocional y moral. El maestro no solo ayuda al protagonista a dominar ciertas herramientas, poderes o disciplinas; sobre todo le enseña a distinguir el bien del mal y a actuar siempre de la manera correcta.

Cuando el protagonista dude (y conviene que lo haga, para darle profundidad a su personalidad), recordará las enseñanzas de su maestro en un punto de inflexión emocional que puede ser uno de los momentos álgidos de la historia.

Otro momento álgido es el momento en que maestro y discípulo se separan. Tarde o temprano el segundo debe probar sus fuerzas y, para ello, su maestro no puede estar cerca.

Sopesa estos puntos al desarrollar al maestro:

- Decide si el maestro será simplemente un hombre sabio (que domina el uso de alguna herramienta o que es ducho en cierta disciplina); o bien si tiene habilidades inusuales (de nuevo, un personaje extraordinario).
- Decide cómo será la relación entre maestro y pupilo. ¿Es positiva o negativa? ¿Se muestra el alumno rebelde o el maestro huraño?
- Decide cómo se separarán maestro y discípulo. ¿De forma abrupta o planeada? ¿Conservan una buena relación o se separan enemistados? ¿Cómo afronta el protagonista la separación, con miedo o con ganas de probar sus fuerzas?

EL COMPAÑERO

Cuando usas la estructura narrativa que Campbell identificó, más que en ninguna otra, el protagonista es un héroe. Por mucho que trabajes para humanizarlo, lo cierto es que no deja de ser un personaje extraordinario, con cualidades extraordinarias, que al final siempre se comporta con valor, audacia, bondad y justicia.

Tal dechado de virtudes puede acabar por resultar cansado para el lector, por eso es común añadir un adlátere que dé dimensión humana al héroe.

El compañero suele ser un personaje común, al menos por contraste con el protagonista. Y muestra al lector cómo es el protagonista en su vida cotidiana, cuando se quita por un momento la máscara de héroe; cuando no se enfrenta al poderoso villano, sino que descansa y se reconforta entre gentes normales.

La presencia del compañero no sirve solo para humanizar al héroe, sino que también puede actuar como válvula de escape que alivie la tensión de la trama, volviéndola en determinados momentos más pedestre y menos heroica.

Por último, el compañero puede ofrecer una perspectiva de la historia más cercana a la del lector porque, como él, es una persona normal. Esto hace que en muchas ocasiones el lector acabe por empatizar más con el compañero que con el protagonista.

Con frecuencia entendemos mejor a Sancho que al Quijote, porque Sancho es un hombre del pueblo, pragmático y realista, y la espiritualidad del Quijote nos resulta inalcanzable.

LA PERSONA AMADA

Como en el caso del compañero, la persona amada ayuda a humanizar al personaje principal. El protagonista es un héroe (o heroína) valiente y poderoso, pero también tiene un corazoncito que se agita ante la presencia de su amor, como el de cualquiera de nosotros.

Además, la existencia de una persona amada proporciona una excelente trama secundaria que puede reforzar el conflicto, añadir suspense o actuar como contrapeso de las escenas de gran tensión.

Como en el caso del antagonista es vital que la persona amada no sea un personaje plano que se limita de manera pasiva a esperar al héroe, de quien en cierta manera es un reflejo (bondadoso, valiente, abnegado, etc.).

La persona amada tiene que tener una personalidad propia y bien definida. Y tiene que contribuir a que el protagonista complete su arco dramático: debido al amor, el personaje principal puede cambiar su punto de vista respecto a algo; puede ser más vulnerable; o puede comprometerse con más ahínco con una causa.

Existen además otros personajes menores que ayudan a dar vida a esta estructura arquetípica.

- El heraldo: es el personaje que actúa como portador de la llamada de la aventura. Pero recuerda que, en realidad, la llamada de la aventura no tiene por qué presentarse bajo la forma de un personaje, sino que también puede ser un acontecimiento que actúe como elemento desencadenante.
- Las sombras: son los secuaces del antagonista. Representan las fuerzas negativas a las que el héroe se enfrenta una y otra vez. Muchas veces actúan como «guardianes» que se oponen a que el protagonista pase de una etapa a la siguiente. Pero, de nuevo, no tienen por qué ser únicamente personajes: también pueden ser obstáculos y eventos que se interpongan en el camino del héroe.
- Los aliados: son los personajes que ayudan al héroe a completar su viaje. No solo le ayudan en un sentido material, sino que también lo harán en un sentido moral, emocional o psicológico, ayudándole a completar el cambio. Algunos de estos personajes pertenecen a su vez a la categoría de los «transformados», es decir, personajes que fueron como el héroe y que, como él, completaron un viaje que los cambió.

Estos son algunos de los personajes que intervienen en el viaje del héroe. ¿Significa esto que si tu novela no los incluye a todos no será buena? No, en absoluto. Tienes total libertad para usarlos según tus necesidades.

Como ya hemos dicho puedes omitir alguno de estos personajes si sientes que no tiene lugar en tu historia. Por ejemplo, puedes no incluir a la persona amada o al compañero.

En principio puedes prescindir de todos los personajes, menos del protagonista, por supuesto. Incluso, como ya sabes, puedes saltarte al antagonista y hacer que las fuerzas negativas del conflicto no se encarnen en un personaje, sino en una serie de circunstancias externas o internas del propio protagonista.

También puedes amalgamar dos de estos personajes. ¿Qué tal si el compañero fuera la persona amada? ¿Y si el maestro se convirtiera en el villano? Las opciones son muchas, haz una lluvia de ideas.

13. CAPÍTULO Y ESCENAS

Ya hemos visto que una novela tiene una organización interna que la divide en tres partes: planteamiento, desarrollo y desenlace. Es posible detectar dicha organización incluso aunque la novela siga alguna de las estructuras que acabamos de ver, como el viaje del héroe, los vasos comunicantes o las tramas paralelas.

De hecho, un excelente ejercicio para cualquier escritor es analizar los libros que lee, buscando en ellos las estructuras y recursos que el autor ha utilizado. Prueba a hacerlo tú mismo: piensa en las últimas novelas que has leído y trata de identificar hasta dónde llega el planteamiento y cuándo comienza el desenlace. Intenta también identificar cuál es el elemento detonador, dónde hay puntos de giro o cuál es el clímax.

Pero esa organización interna en tres partes se divide a su vez en segmentos más pequeños, estos segmentos son los capítulos y las escenas, a los que nos hemos referido más arriba cuando hablábamos de planificar la trama.

Los capítulos son fácilmente reconocibles, porque por lo general aparecen claramente identificados, por ejemplo, con un número o un título (aunque no siempre es así). Los capítulos se ensartan como las cuentas de un collar hasta formar la novela.

Las escenas no suelen estar demarcadas, sino que se suceden unas a otras. Aunque si prestas atención al leer, podrás reconocer cuándo empieza una porque se suele hacer una indicación del momento, el lugar o el personaje que interviene en ella, precisamente para orientar al lector. Indicaciones como «Aquella tarde Alberto se acercó al concesionario».

También las escenas se ensartan como las cuentas de un collar, pero ellas forman los capítulos.

Por tanto, varias escenas forman un capítulo. Y varios capítulos, una novela. Sabemos lo que te estás preguntando: ¿Hay un número fijo de escenas (por ejemplo diez) que deba tener un capítulo? ¿Hay un número determinado de capítulos (por ejemplo veinte) que deba tener una novela?

No lo hay.

Vete a una librería y echa un vistazo a varias novelas, verás que el número de capítulos de cada una de ellas es muy variable. O haz este otro ejercicio: trata de identificar las escenas que componen cada capítulo del libro que estás leyendo. Verás que su número varía.

Pero tanto los capítulos como las escenas son unidades dotadas de significado y contribuyen al conjunto. En una escena «pasa algo», en un capítulo, también. Ese «algo» que pasa hace avanzar la acción y va haciendo que la historia camine hacia su final, desarrollando el conflicto y haciendo que el personaje recorra su arco dramático.

Vamos a comenzar por ver cómo estructurar un capítulo para que tenga consistencia y, al tiempo, también se la aporte al conjunto de tu novela.

LOS CAPÍTULOS

Como hemos dicho, habitualmente las novelas se dividen en capítulos. Incluso cuando en alguna no sea posible distinguirlos, porque no estén claramente delimitados o explícitamente numerados o titulados, toda novela se divide en secciones distinguibles.

Cada capítulo o sección debe tener su propio arco narrativo, al que se le aplican las mismas reglas que al arco narrativo de la novela en su conjunto.

Si el arco narrativo de la historia representa cómo el estado del protagonista cambia a medida que supera el conflicto, el arco narrativo del capítulo enseña cómo el protagonista se mueve de forma gradual de un estado a otro.

El capítulo debe contar un hecho que obligará al protagonista a reaccionar. En este proceso se altera su estado.

Ya sabes que al final de la novela el protagonista debe haber cambiado con respecto al principio de la misma. Lo mismo sucede con cada capítulo: el protagonista no puede terminarlo como lo empezó. A lo largo del capítulo tiene que haberse producido algún cambio en él.

Como los capítulos son unidades menores dentro de la novela, ese cambio puede ser meramente físico o en sus circunstancias, pero tiene que existir. No es necesario que sea un cambio profundamente significativo: simplemente el protagonista tiene que haber acometido alguna acción y haberla terminado o al menos estar ejecutándola.

Es la acumulación de los pequeños cambios que se producen en cada capítulo la que conforma el cambio final, significativo, que sufre el personaje.

Como el capítulo debe tener su propio arco narrativo, debe por tanto replicar la estructura general de la novela: planteamiento-desarrollo-desenlace; incorporando también un clímax y un objetivo. (Recuerda la regla de incorporar un objetivo por capítulo).

Simplificando, todo capítulo debe incluir un evento que obliga al protagonista a actuar, cambiándole a él o su situación en el proceso.

PLANTEAMIENTO DEL CAPÍTULO

El capítulo se iniciará con el protagonista en un determinado estado o situación. Ten presente que cada capítulo tiene que ser heredero del capítulo anterior y su principio debe reflejar esa herencia.

Si en el capítulo anterior dejaste a tu personaje encantado con su compañera de trabajo, al comienzo del siguiente no puede aborrecerla. Es imprescindible guardar la coherencia. Así que si necesitas un motivo por el que el protagonista empiece a odiar su empleo, en los capítulos anteriores tendrás que cuidarte de contar cómo la relación con su compañera se va deteriorando.

A partir de esa situación de partida ocurrirá un evento que viene a alterar ese estado de cosas. Ese evento viene a suponer un pequeño conflicto para el protagonista.

Por ejemplo, el protagonista se encuentra con que tiene un nuevo jefe.

DESARROLLO DEL CAPÍTULO

En la parte media del capítulo deberás desarrollar la situación que el pequeño conflicto ha desencadenado. Deberás describir cómo reacciona el protagonista al mismo y cómo planea superarlo.

Paralelamente, en el capítulo debes hacer avanzar la historia general de la novela haciendo progresar el conflicto y evolucionar al personaje. Lo ideal es que la historia particular del capítulo se imbrique en la historia general de la novela, contribuyendo a su desarrollo.

Un ejemplo:

Historia general: un hombre está cada vez más descontento con su trabajo y con su relación de pareja, hasta que toma la decisión de abandonarlo todo y darle un nuevo giro a su vida.

Historia específica del capítulo: El protagonista tiene un nuevo jefe y enseguida va a empeorar el ambiente laboral.

Historia específica del capítulo: La relación con su pareja se deteriora cada vez más. El protagonista siente que está en un callejón sin salida.

Como ves, en el ejemplo se presentan dos historias específicas que aportan al desarrollo general del argumento, pero que presentan su propio conflicto específico que deberá ser resuelto.

Ojo, porque el conflicto no tiene por qué ser superado en cada capítulo. Puede ir sumando al conflicto general de la historia para resolverse al final de la novela.

Para el desarrollo de nuestro ejemplo debería contarse la llegada del nuevo jefe, cómo el ambiente laboral empeora para el protagonista, cómo este intenta adaptarse a la nueva rutina que impone el jefe o bien cómo se mantiene inamovible (es decir, cómo trata de superar el conflicto que se le presenta: nadando a favor de la corriente u oponiéndose a ella).

Toma nota, cada uno de los hechos que suceden en el capítulo deberían desarrollarse en forma de escenas independientes: una escena que narre la llegada del jefe, otra que describa cómo cambia el ambiente en el trabajo, etc.

Paralelamente, y para darle más interés al capítulo, se deberían introducir algunas escenas relativas a la segunda historia específica del capítulo, la relacionada con su vida de pareja. Al mezclar dos hilos argumentales —vida laboral, vida de pareja— no solo estarás haciendo avanzar la historia, además podrás jugar con la tensión (interrumpiendo un hilo para pasar a otro) y con la dosificación de la información.

Durante el desarrollo debes además presentar y resolver además el conflicto y el objetivo del capítulo. Vamos a ver cómo.

CONFLICTO DEL CAPÍTULO

Como hemos dicho cada capítulo debe presentar un pequeño conflicto (interno o externo).

Será el intento de superar ese conflicto lo que haga que la situación del protagonista (externa o interna) cambie a lo largo del capítulo.

Ahora mismo estás pensando: Pero si mi novela tiene unos treinta capítulos, ¿debo buscar treinta conflictos diferentes? ¡Es demasiado!

Tranquilo. Lo que debes hacer es descomponer en pequeñas partes el conflicto principal de tu novela. Desmenuzarlo en pequeños conflictos que puedas plantear y resolver en el espacio de tan solo uno o dos capítulos.

De esta manera, cada capítulo sumará al desarrollo del conflicto general y contribuirá a formar un todo consistente.

En nuestro ejemplo «Un hombre está cada vez más descontento con su trabajo y con su relación de pareja hasta que toma la decisión de abandonarlo todo y darle un nuevo giro a su vida», tenemos dos conflictos: el relacionado con el trabajo y el relacionado con su pareja. En realidad, podría decirse que es un solo conflicto amplio: el hombre no está satisfecho con su vida. Pero dividámoslo en dos para simplificar.

Pues bien, cada uno de esos conflictos puede fraccionarse en conflictos más pequeños.

Conflicto relacionado con el trabajo: mal ambiente laboral, jefe nuevo, posible reducción de plantilla, promocionan a un compañero en lugar de ascenderle a él, largas jornadas, etc.

Conflicto relacionado con su pareja: él quiere un hijo, pero su mujer no, la pasión se ha terminado, discusiones, dan prioridad al trabajo, etc.

Y, por supuesto, cada uno de esos conflictos puede plantearse y resolverse de manera independiente en cada capítulo. Aunque recuerda que algunos de estos conflictos, si presentan situaciones más complejas, deberían alargarse a lo largo de varios capítulos.

Lo importante es que, antes o después, se vayan resolviendo (no tiene por qué ser siempre de forma favorable); que contribuyan al cambio del protagonista; y que hagan que el conflicto general se vaya desarrollando.

OBJETIVO DEL CAPÍTULO

Como ya dijimos, una buena técnica que ayuda a mantener en marcha la acción es incorporar objetivos en cada capítulo.

Como sabes, tu protagonista debe tener unos objetivos cuyo cumplimiento es lo que pone en marcha la acción. En su camino hacia ellos se interpone el conflicto, que es una fuerza que le impide alcanzarlos. O bien el conflicto aparece y los objetivos del personaje principal se relacionan con intentar superarlo por todos los medios a su alcance.

Esa estructura puede replicarse en el capítulo, haciendo que en cada uno el protagonista tenga un objetivo que cumplir.

Como los objetivos siempre se relacionan con el conflicto, lo mismo sucederá en el caso de los capítulos.

En el ejemplo que nos ocupa, el hombre tiene un nuevo jefe. Ese suceso representa para él un conflicto (será el conflicto del capítulo), a la vez que ayuda a dar cuerpo al conflicto general por el cual el hombre está cada vez más descontento con su trabajo.

Ante la nueva situación (el jefe nuevo), el personaje reacciona y se plantea un objetivo: adaptarse a las nuevas circunstancias. A lo largo del capítulo lo intentará: cumplirá los mandatos del nuevo jefe, aceptará la nueva distribución de tareas y usará corbata a diario.

Ten presente que el objetivo puede ser consciente o no. Es decir, puede expresarse explícitamente:

—No quiero perder el empleo. Voy a tratar de hacerme indispensable para el jefe nuevo.

O bien:

Juan decidió que no se dejaría vencer por las circunstancias. El ambiente en la oficina estaba cada vez peor y ahora el jefe nuevo trastocaba todavía más las cosas. Pero no iba a amilanarse. Llevaba años en la empresa e iba a demostrar que podía adaptarse.

Pero, por supuesto, también puede quedar implícito y que simplemente se muestre a lo largo del capítulo a Juan intentando adaptarse, hacerse útil para el jefe nuevo, intentando llevar a término las nuevas tareas que le han encomendado, etc., sin que en ningún momento se especifiquen sus intenciones de manera directa y explícita.

Ayúdate de la plantilla «Esquema preliminar para planificar tus capítulos». También tienes un «Planificador de capítulos».

FINAL DEL CAPÍTULO

El final del capítulo debe cerrar la acción que se ha expuesto a lo largo del desarrollo del capítulo. Y, ya lo sabes, dejar al protagonista en una situación distinta. O, al menos, caminando hacia el cambio.

Es importante que al finalizar el capítulo el personaje esté cerca de cumplir su objetivo, habiendo superado el conflicto o problema que el capítulo ha desarrollado.

O al menos que haya tomado conciencia del conflicto y haya tomado una decisión que le encamine hacia su resolución (aunque esta más adelante pueda revelarse equivocada).

O bien que haya comprendido que la nueva situación no tiene solución posible, y trate de integrar las nuevas circunstancias en su día a día.

Pero, al mismo tiempo, el final del capítulo tiene que llevar al personaje (y con él al lector) hacia el siguiente capítulo, empezando a plantearlo.

Si tu final de capítulo no cierra los acontecimientos que has planteado en él, o al menos algunos de ellos; y si no acicatea la curiosidad de los lectores, empujándoles a seguir leyendo para saber qué viene después, es que no lo has hecho bien.

Y un mal final de capítulo puede dar al traste con un capítulo entero.

El final debe resolver los problemas (objetivos y conflictos, ya sabes) que has introducido en ese capítulo. Pero también es un buen momento para resolver y culminar conflictos o acciones que se arrastran desde capítulos anteriores.

El truco está en usar el final de capítulo para crear conexiones con acciones y acontecimientos anteriores, entrelazándolos entre sí. De ese modo crearás una malla irrompible de hechos al enlazar entre sí las diferentes partes de tu historia.

Esa malla es la que convierte la novela en un todo coherente y contundente.

Al mismo tiempo, un nuevo acontecimiento o giro introducirán un nuevo conflicto, un nuevo objetivo. Será el que se desarrolle en el capítulo siguiente.

El que lo plantees al final de un capítulo, mientras cierras alguna de las líneas argumentales que tenías abiertas, sirve para impulsar la historia hacia adelante.

Mientras un problema se resuelve, ya se está planteando otro. El argumento avanza y tu personaje va enfrentándose a cada pequeño conflicto en su camino para completar su arco dramático.

Y además así logras que el lector quiera seguir leyendo.

No todos los capítulos tendrán el mismo grado de cierre. Como queda dicho, habrá conflictos de capítulo que puedas plantear y resolver en un solo capítulo y otros que deberán durar un poco más.

De igual manera, no todos los capítulos se engarzan siempre unos con otros. Por ejemplo, puedes plantear una serie de capítulos aparentemente inconexos. Pero

recuerda que la conexión tiene que existir (aunque no la muestres todavía) y, más adelante, aparecerá. Este es un recurso muy usado en *thrillers* y novelas policíacas.

En resumen, el final del capítulo:

- Debe cerrar alguna de las cuestiones que ese capítulo ha planteado.
- Puede aprovecharse para cerrar alguno de los conflictos que venían desarrollándose en capítulos anteriores. Aquellos que por su complejidad no hayan podido ser resueltos en un único capítulo.
- Debe plantear nuevos conflictos y acciones que se desarrollarán en el capítulo o capítulos siguientes.

Usa la hoja de trabajo «Esquema preliminar para planificar tus capítulos». Te ayudará identificar planteamiento, desarrollo y desenlace de tus capítulos, así como sus objetivos y conflictos.

TÉCNICAS PARA PLANTEAR EL FINAL DE LOS CAPÍTULOS

Como acabamos de ver, la forma en que se plantea el final del capítulo y se enlaza con el capítulo siguiente es algo a lo que hay que prestar atención, sobre todo porque es uno de los recursos con los que trabajar para jugar con la tensión y mantener atento al lector.

Para hacerlo puedes usar alguna de las siguientes técnicas:

- Resumen

Se trata de cerrar el capítulo dedicando los últimos párrafos a hacer un pequeño resumen o balance de la situación hasta el momento.

¿Qué ha sucedido? ¿Cuál es el estado actual de la situación? ¿Cómo se siente el protagonista con respecto a los últimos acontecimientos? ¿Y respecto a cómo se sentía al principio de la novela?

Plantéate varias preguntas y dales respuesta. Recuerda también que este es el momento de dejar entrever algún problema o conflicto secundario que se vislumbra en el futuro.

Un ejemplo:

Juan estaba desesperado. A pesar de lo hastiado que se sentía con su trabajo lo había intentado todo por agradar al nuevo jefe. Sin embargo, sus esfuerzos no parecían haber servido de nada. Y al parecer ahora se rumoreaba que iba a haber despidos. Para colmo, tampoco podía acudir a buscar consuelo en Amelia, su relación cada vez se enfriaba más.

En este final de capítulo se resumen la situación que se ha desarrollado a lo largo del mismo. Se narra cómo el cansancio de Juan debido a su situación laboral aumenta, también cómo ha tratado de congraciarse con el nuevo jefe. Y se deja entrever un nuevo conflicto: hay despidos a la vista.

- Adelanto

El capítulo concluye enlazando con el siguiente, presentando el acontecimiento que se desarrollará en el capítulo inmediato.

El truco está en no revelar nada fundamental de lo que sucederá a continuación, pero sí subrayar algún aspecto que cause conflicto o que haga prever problemas, para acicatear el deseo del lector de pasar página y comenzar el siguiente capítulo.

Un ejemplo en forma de diálogo:

A última hora de la tarde Mario se pasó por su despacho. Juan reconoció en él la actitud que siempre tomaba cuando estaba a punto de soltar una de sus noticias bomba. Mientras se sentaba en la silla que Juan le indicaba, Mario rompió a hablar:

—Acabo de enterarme por Carmen la de recursos humanos: van a despedir a gente.

—¿Qué? —Juan dejó de revisar el documento que tenía abierto en la pantalla del ordenador.

—Lo que oyes —siguió Mario—. Al parecer el jefe nuevo no ha venido solo a incordiar. Lo mandan los de arriba con la intención de que decida quién se queda y quién se va.

En el fondo Juan ya se esperaba esa noticia. Cuando todo va mal, siempre es susceptible de empeorar. ¿Y si le despedían? ¿Qué pasaría entonces?

En este final se ofrece un adelanto al vislumbrarse el que será el conflicto del próximo capítulo: la amenaza de despidos y el temor de Juan de ser uno de los elegidos.

- Cambiar el escenario, el tiempo o el narrador

Este es un final de capítulo ideal para introducir un *flashback* que se desarrollará a lo largo del siguiente.

Por ejemplo, en la historia de nuestro amigo Juan, al final de un capítulo se empieza a narrar el origen de los problemas con su mujer. Se proporciona brevemente el contexto, que además servirá de avanzadilla de los acontecimientos que se van a contar en el siguiente capítulo: «Hacia tres años, él y Amelia habían perdido al hijo que esperaban. Desde entonces ya nada había vuelto a ser igual entre ellos».

En el capítulo siguiente, la historia vuelve tres años atrás y cuenta cómo Amelia sufrió un aborto espontáneo. Cómo el dolor por la pérdida les afectó a ambos y cómo se volcaron en sus trabajos en lugar de ayudarse mutuamente a superar el triste acontecimiento.

- *Cliffhanger*

Es un recurso muy utilizado en las novelas de acción por su efectividad. Su traducción al español sería «colgando del precipicio» y consiste en finalizar el capítulo de una manera abrupta, dejando inconclusa una escena.

Se tratará, por lo general, de una escena que coloca al protagonista en una situación difícil, de manera que se espolea en el lector el deseo de saber cómo se resolverá esa situación.

De igual manera puede usarse como final una revelación o descubrimiento impactante que tiene capacidad para alterar el curso de los acontecimientos.

En nuestro ejemplo, un *cliffhanger* podría dejar a Juan en medio de una reunión con su nuevo jefe, donde este le menciona que va a haber una reducción de plantilla. La escena se interrumpe y el lector deberá esperar al siguiente capítulo para averiguar si Juan es despedido en ese mismo momento o si el jefe albergaba otras intenciones cuando lo convocó a su despacho.

REPARTIR LA CARGA

En resumen, para cada capítulo deberás plantear un arco dramático con su correspondiente conflicto.

Ya vimos que una manera de tener suficiente número de conflictos para ocupar con ellos la multitud de capítulos que tiene una novela consiste en dividir el conflicto principal en torno al cual gira el argumento en múltiples conflictos menores.

También tienes otra opción: repartir la carga.

Es decir, que no sea solo el protagonista quien realice la acción de cada capítulo, sino que esta se reparta con el resto de los personajes.

Todos los personajes, no solo el protagonista, deben tener sus propios conflictos y objetivos. No recibirán la misma atención que los del protagonista y, en consecuencia, por lo general se desarrollarán de manera más esquemática y superficial. Pero deben tenerlos. Además, los conflictos y objetivos de los personajes secundarios tienen interés en función de si se alinean o se oponen con los del protagonista. Si lo que le sucede a un personaje secundario no se relaciona con el protagonista, le afecta de alguna manera o sirve para ilustrar la tesis de tu historia, carece de importancia. Elimínalo de la novela.

Todo esto quiere decir que puedes usar a los personajes secundarios para que sean ellos quienes lleven el peso de la acción en un capítulo, o al menos durante parte del mismo. Especialmente para el caso de los antagonistas.

En el ejemplo del que nos venimos sirviendo, la acción de un capítulo o de parte del mismo podría corresponder a la mujer del protagonista o a su jefe y compañeros de trabajo. Todos ellos actuarían como antagonistas, como fuerzas opositoras del protagonista. Y, en cuanto le afectan, tiene sentido que participen de manera activa en la acción.

LAS ESCENAS

Hemos estado hablando de los capítulos, que son unidades narrativas en las que una novela se divide.

Pero los capítulos, a su vez, se dividen en unidades narrativas menores: las escenas.

Las escenas son las piezas básicas de tu novela, los ladrillos del edificio. Y, como sucedería con un ladrillo mal puesto, una escena mal colocada puede hacer que se derrumbe la novela entera.

En una escena, el personaje *reacciona a y se relaciona con* las personas, los lugares y los acontecimientos en un momento preciso de tiempo.

Es decir, las escenas vienen marcadas por los personajes que intervienen en ellas, el lugar en el que suceden y el momento en el que transcurren. Si cambia alguno de estos elementos (personajes, lugar, momento), por lo general es que la escena ha concluido y ha dejado paso a otra.

Si usas varios narradores o puntos de vista, las escenas también pueden venir delimitadas por un cambio de los mismos.

No es necesario que las escenas tengan siempre una misma extensión. Atendiendo a su tipología (la veremos enseguida) y a lo que suceda en ellas serán más cortas o más largas, ocupando unos pocos párrafos o varias páginas.

Si estás realizando el trabajo previo de planificación de la trama, debes tener ya algunas escenas esbozadas. Al menos las tres más importantes.

Ahora, capítulo por capítulo, debes pensar las escenas que lo compondrán. Veamos algunas ideas para trabajar una escena.

- ¿Qué tiene que pasar en esa escena?

No se trata de lo que podría pasar, sino de lo que tiene que pasar. Las opciones pueden ser varias, pero como tú sabes hacia dónde quieres llevar la acción y cómo vas a desarrollar la trama, sabes lo que tiene que pasar.

Así que eso y solo eso es lo que debe suceder en esa escena.

Si tu protagonista tiene que hacerse con un importante documento que un personaje esconde en su habitación, el personaje tiene que abandonar la habitación dejando solo en ella al protagonista.

Es necesario que eso pase, así que debes concebir una escena en la que el protagonista visita a ese personaje y este se ve obligado a ausentarse por unos momentos.

Ahora bien, también debes asegurarte de que la causa por la que el personaje abandona la habitación es creíble.

Sigue la relación causa-efecto y no descuides la verosimilitud y todo irá bien.

- ¿Se puede omitir la escena?

A veces se escriben escenas que no aportan nada y, directamente, sobran. Relleno, ya sabes.

Antes de escribir una escena asegúrate de que lo que en ella sucede hace avanzar la trama, aporta alguna información sobre el protagonista o sobre el contexto de la historia. Si no es así, ahórratela.

- ¿Debe suceder ahora?

¿Debe ocurrir lo que esa escena narra en ese momento justo del desarrollo de la trama?

A veces es demasiado pronto para que ocurra algo, o demasiado tarde. Se trata de mantener un equilibrio preciso entre los diferentes hilos que sujetan la tensión narrativa.

Así que plantéate si esa escena no estaría mejor en un capítulo anterior o en un capítulo posterior. E incluso en otro punto dentro de ese mismo capítulo.

- ¿Qué personajes intervendrán, dónde sucederá y en qué momento?

Como ya hemos dicho, esos tres elementos delimitan la escena. Así que es necesario que tengas claro qué personajes van a intervenir en la escena, dónde ocurrirá esta y en qué momento. Eso te ayudará a acotar la escena.

Pero, además, a veces sucede que, más adelante, descubres que necesitas que un personaje hubiera intervenido en una determinada escena porque solo así puede saber lo que en ella sucedió. Y es necesario que sepa, sí o sí, lo que sucedió.

Por lo mismo, debes tener claro dónde se desarrolla la acción, en qué escenario y en qué momento. Si tus personajes viven en sitios alejados de la ciudad, ¿dónde quedan para reunirse? ¿Es por la mañana o al atardecer? Recuerda que todo debe suceder en algún lugar y en algún momento, el lector necesita las coordenadas para poder moverse junto a los personajes. Dáselas.

Usa la hoja de trabajo «Ficha de escenas» para planificar las tuyas.

Como ves, no planificar bien las escenas significa muchas veces tener que rehacer el trabajo. Y eso siempre es engorroso.

Una vez tengas claros esos parámetros, puedes empezar a imaginar la escena. Proyétala en tu mente como si fuera la pantalla de un cine. Cómo visten los personajes, cómo actúan, cómo es el espacio dónde están, qué dicen, cómo se mueven, etc. Esa multitud de detalles dará contexto y realismo a la escena.

Ahora bien, de esa película que proyectas en tu mente, no debes transcribir todo al folio. No se trata de un «cámara en mano» donde vemos todos y cada uno de los movimientos de los personajes. Eso abrumaría al lector, ahogando la esencia de la escena.

Se trata de tomar los aspectos más relevantes, aquellos detalles que de verdad ayudan a comprender lo que está sucediendo y el sentido de la acción.

No siempre es necesario describir cómo viste un personaje. Basta con decir que viste formal, para dar a entender que esa reunión que vas a narrar es importante para él. O, de hecho, puede que su atuendo sea totalmente irrelevante y no sea necesario que lo especifiques.

Tampoco es siempre preciso transcribir un diálogo completo, incluyendo cuando el camarero pregunta qué van a tomar. Cuenta lo más relevante de la conversación, esa información que el lector necesita para saber qué sucede y qué va a pasar a continuación.

Cuán detallada será una escena vendrá determinado por qué tipo de escena sea. Conozcamos su tipología.

TIPOS DE ESCENAS

Todas las escenas deben aportar algo al desarrollo de la acción, pero no todas las escenas son de la misma índole. A lo largo de una novela se alternan escenas descriptivas, de resolución, de conflicto, expositivas...

El objetivo es graduar la tensión narrativa para que esta aumente y disminuya, manteniendo así viva la atención del lector.

Sin escenas tranquilas, las trepidantes ya no lo serían. Sin escenas en las que la tensión explota, una novela sería un tanto aburrida.

Este es el momento de aclarar que cuando hablamos de tensión narrativa no nos referimos exactamente a esa tensión que se experimenta al leer novelas de aventura o misterio, donde se juega con la incertidumbre y el suspense.

La tensión narrativa existe en toda novela. Es precisamente la fuerza de tracción que la hace avanzar hacia delante, conduciendo hacia el clímax y finalmente al desenlace.

La forma en que los acontecimientos se suceden, su orden determinado (que tú como escritor tienes la responsabilidad de decidir), crea esa tensión. Incluso cuando los acontecimientos son el día a día de una colegiala y su relación con sus profesoras y compañeras, una historia en la que, en principio, no hay nada trepidante.

Ese es el argumento de *Claudine en la escuela*, la primera novela de la tetralogía *El mundo de Claudine*, de la escritora francesa Colette. *Claudine en la escuela* nos servirá para ilustrar los diferentes tipos de escenas con los que puedes trabajar para graduar la tensión narrativa de la manera que mejor convenga a tu historia.

Ya hemos visto algunas de ellas: el clímax es una escena de gran tensión narrativa, también los puntos de giro o el elemento detonador. Las tres son escenas con una gran carga de tensión narrativa (especialmente el clímax), pero también hay escenas con carga de tensión narrativa media o baja.

- Escenas con carga de tensión narrativa media

Entre las escenas con una carga de tensión narrativa media se encuentran las escenas de crisis, las escenas de descubrimiento y las escenas de resolución.

Las **escenas de crisis** presentan un pequeño conflicto; por ejemplo, el conflicto menor de un capítulo, del que ya hemos hablado. Surgen cuando el personaje debe enfrentarse a algo externo: otro personaje o un contratiempo material (como que se estropee el coche o llegar tarde a una cita importante).

En la novela ya citada de Colette, sucede una escena de crisis cuando Claudine se enfrenta en un tenso diálogo con la directora de la escuela, la señorita Sergent. Tanto

Claudine como la directora han sido rivales en su intento de conquistar a la hermosa Aimée, una profesora. El diálogo se inicia con el siguiente intercambio:

—*La felicito, señorita Claudine, está usted dando a esta niña bonitos consejos.*

—*¡Y usted le da bonitos ejemplos!*

Y la escena termina con las siguientes palabras de Claudine, que actúa como narradora.

Me parece que podría estar hablando largo rato, porque no me oye. Todo lo que me ha entendido es que no le disputaré a su amiguita. Se abisma en sus pensamientos, sigue una idea y despierta al cabo para decirme, volviéndose a transformar súbitamente en la directora de la escuela, después de esta conversación en pie de igualdad:

—*Ve al patio, Claudine, son más de las ocho. Has de ponerte en fila.*

Esta escena entre Claudine y la directora Sergent pone de manifiesto el conflicto entre ambas, que se ha ido fraguando hasta el momento. Es una pequeña crisis y, desde ese punto, la relación entre ambas mujeres, que han puesto las cartas bocarriba, cambiará.

Otra escena de crisis en la novela que nos ocupa sería cuando el prometido de la profesora Aimée descubre la relación de esta con la señorita Sergent y monta un alboroto en la escuela.

Por su parte, las **escenas de descubrimiento** representan la revelación de una información que hasta el momento no se conocía y que, una vez hecha manifiesta, modifica el curso de la acción.

En la novela *Claudine en la escuela* encontramos una de estas escenas cuando Claudine descubre que la profesora Aimée, a la que ella trataba de conquistar, ha entablado una relación con la señorita Sergent.

Su respuesta me deja helada, porque, después de todo, no me he vuelto idiota y comprendo lo que quiere decirme. [...] Algo se ha estropeado. Puesto que no quiere confesarme francamente que ya no está conmigo contra la otra, puesto que me oculta el fondo de sus pensamientos, me parece que ya se ha acabado todo.

También es una escena de descubrimiento cuando Claudine sorprende al profesor Armand Duplessis declarando su amor a Aimée, que parece aceptarlo.

Por último, las **escenas de resolución** representan la superación por parte del protagonista de los conflictos y crisis a los que se ha enfrentado. Pero también, por supuesto, la resolución del conflicto principal, justo al final de la novela.

En una escena, Claudine se aleja de sus compañeras, que descansan en el jardín, y reflexiona a solas. Luce, compañera de estudios y hermana pequeña de la profesora Aimée, está enamorada de nuestra protagonista. Es una muchacha hermosa, pero Claudine resuelve no hacer caso de sus atenciones como venganza por haber sido rechazada por la hermana mayor.

Su resolución se recoge en las siguientes palabras que concluyen la escena:

*Luce me gusta más de lo que quiero confesar [...] Pero nunca sabrá nada.
Pagaré por su hermana, que la señorita Sergent me arrebató a viva fuerza.
Me arrancaré la lengua antes de confesar lo que siento por ella.*

- Escenas con carga de tensión narrativa baja

Además, hay escenas con una carga de tensión narrativa baja.

En general estas son las escenas ideales para proporcionar contexto e incluir la información que necesitas que el lector ya sepa de cara a plantear determinadas escenas de acción, cuyo ritmo no te conviene romper interrumpiendo su desarrollo para proporcionar datos.

También son las escenas necesarias para dar a conocer a tu personaje y describir el ambiente en el que se mueve, creando así los diversos ambientes de la novela y su atmósfera.

De hecho, las escenas con carga de tensión narrativa baja se dividen en escenas de exposición y escenas de ambientación.

Las **escenas de exposición** explican o exponen el contexto de la historia, aquellos datos que debes procurar al lector para que conozca el telón de fondo de la misma. Incluirían escenas en las que se muestran pensamientos, reflexiones o sentimientos de los personajes, así como datos de sus vidas y contextos.

Casi al comienzo de la novela de Colette encontramos una escena de exposición donde Claudine se presenta a sí misma, a sus compañeras y a su escuela.

La escena comienza del siguiente modo:

Cuando hace dos meses cumplí quince años, alargué mis faldas hasta los tobillos, demolieron la vieja escuela y cambiaron a la maestra.

Más tarde habrá más escenas de este tipo, donde se presenta a otros personajes o se da cuenta de los avances en las obras de la nueva escuela.

Como supondrás en este tipo de escenas no suele darse acción concreta que haga avanzar la trama. Sin embargo, son vitales para la correcta comprensión de la historia

porque nos permiten conocer mejor a los personajes y, en consecuencia, saber más de sus motivaciones y comprender mejor sus reacciones ante el conflicto.

En cuanto a las **escenas de ambientación**, se centran en describir ambientes, escenarios y atmósferas para construir el espacio en el que se desenvuelve la acción: viviendas, calles, ropas, paisajes, etc.

En *Claudine en la escuela* hay diferentes escenas de ambientación que describen cómo son las clases que reciben las educandas. En una de ellas se describe una clase de costura. La escena comienza de la siguiente forma:

Clase de costura, prueba de examen; es decir, en una hora nos hacen ejecutar las muestras de costura que nos pedirán en el examen. Nos distribuyen cuadraditos de tela y la señorita Sergent escribe en la pizarra, con su letra clara, llena de rasgos en forma de maza:

Ojal. Diez centímetros de costura con pespunte... Inicial G con punto de marca. Diez centímetros de dobladillo con puntadas invisibles.

Recuerda, la sucesión de escenas en una novela no es como la de una película, en la que por lo general siempre hay acción. En una novela son necesarias escenas de ambientación o de exposición para construir el contexto de la historia y el «escenario» en el que se mueven los personajes. No las escatimes. Puedes hacerlas más cortas, situarlas estratégicamente para que las precedan o las sigan escenas con mayor carga dramática, o incluir en ellas algunas pinceladas de acción que contribuyan al desarrollo de la trama. En cualquier caso, este tipo de escenas es tan importante como el clímax o los puntos de giro. Cuídalas.

La clave está en mezclar con sabiduría los diferentes tipos de escena para crear determinados efectos en el lector.

En determinados momentos puedes desear que la tensión narrativa aumente, de manera que podrás encadenar una serie de escenas de tensión media que culminen con una escena de tensión alta. A continuación, lo normal es que incluyas una escena de tensión baja o media para reducir la tensión narrativa.

Crearás así una línea dentada, con picos y valles de tensión, que logrará que el lector permanezca atento a lo que sucede.

CÓMO MANEJAR LAS TRANSICIONES ENTRE ESCENAS

Las transiciones entre escenas conducen la acción (y con ella al lector) hacia un nuevo lugar, un nuevo tiempo o un nuevo personaje.

Tu historia no sucede siempre en el mismo lugar. Tampoco vas a describir cada minuto del período en el que se desarrolla el argumento. Y por supuesto la historia va a saltar entre distintos personajes. Por eso saber marcar esos cambios con pericia es fundamental.

Si tú no planteas bien las transiciones entre escenas, el lector perderá pie en la historia porque será incapaz de distinguir dónde tiene lugar la acción, quién la protagoniza o en qué momento sucede.

En resumen, las transiciones entre escenas conducen la acción hacia adelante. Ayudan al lector a mantenerse ubicado. Y pueden ser un excelente método para mostrar la evolución de tu protagonista.

DÓNDE SE DAN LAS TRANSICIONES ENTRE ESCENAS

Hay un lugar evidente donde las transiciones entre escenas se producen: al cambiar de capítulo.

En el capítulo seis Juan estaba cenando con sus padres. Pero en el capítulo siete Juan está en la oficina hablando por teléfono con su hermana Carmen.

Como ha habido una marca gráfica que separa ambas escenas —el capítulo nuevo comienza en una nueva página y tal vez tenga incluso un título o un número que lo identifique—, al lector le resulta de lo más sencillo ubicarse.

Sin embargo, dentro de los capítulos también puede haber cambios de escena.

Por ejemplo, dentro del capítulo siete, en la escena A Juan está hablando con su hermana por teléfono desde su oficina a primera hora de la mañana; pero en la escena B, Carmen medita sobre su relación con sus padres mientras pasea a su perro por el parque a la caída de la tarde.

Por supuesto, puede haber una marca gráfica que separe ambas escenas (por ejemplo, un asterisco), pero lo lógico es que en tu novela haya muchos cambios de escenas y no te conviene llenar el texto de asteriscos.

Fíjate en tus libros favoritos, en cómo la acción fluye de escena a escena sin necesidad de marcas gráficas. Piensa cómo en todo momento te mantienes ubicado, sabiendo dónde suceden las cosas, en qué momento y quién las protagoniza

Por eso es tan básico saber crear transiciones entre escenas efectivas. Solo si sabes cómo manejarlas lograrás que la acción se deslice de escena a escena.

TIPOS DE TRANSICIONES ENTRE ESCENAS

Existen tres tipos de transiciones entre escenas: atendiendo al tiempo en el que sucede la escena, al lugar donde esta transcurre y quién la protagoniza.

Los vemos por separado.

- Transiciones entre escenas según el tiempo

Se producen cuando el tiempo en el que sucede la acción varía de una escena a la siguiente.

En nuestro ejemplo, en una escena Carmen está hablando con su hermano a primera hora de la mañana. Pero en la siguiente está paseando al perro a la caída de la tarde.

¿Cómo lograr que el lector comprenda ese salto de tiempo? Con una transición adecuada.

Por lo general, bastará con hacer una breve referencia al momento del día:

Caía la tarde cuando, ese mismo día, Carmen paseaba a Bobi por el parque. Recreaba en su mente las palabras que Juan le había dicho por la mañana y una sensación angustiosa empezaba a anidar en su pecho. ¿Cómo era que ella nunca lograba relacionarse con sus padres de la manera natural y sencilla en que Juan parecía hacerlo?

Esta es la transición y, a partir de aquí, se desarrollará la escena en la que Carmen pasea por el parque recordando el pasado en la casa familiar, las vacaciones de verano y, en general, cómo todo ello ha hecho que la relación con sus padres sea para ella difícil.

Gracias a las tres referencias al tiempo («caía la tarde», «ese mismo día» y «por la mañana»), al lector le resulta muy sencillo comprender que esa escena tiene lugar por la tarde del mismo día en que Juan ha hablado con su hermana.

Fíjate cómo además esta transición entre escenas refuerza la causalidad de la trama (hablaremos de la causalidad más adelante): Juan habla de la cena con sus padres a su hermana y, como consecuencia, Carmen reflexiona sobre su relación con sus padres. Una acción engendra a la otra.

Como ya habrás adivinado este tipo de transiciones entre escenas son especialmente delicadas cuando el cambio en el tiempo introduce un *flashback*, puesto que el *flashback*

implica un salto hacia atrás en el tiempo, por lo general a momentos anteriores a aquel en que la historia comienza a desarrollarse.

Por ejemplo, la historia tiene lugar en nuestros días, pero una escena presenta un *flashback* que hace retroceder el tiempo hasta 1998.

En un *flashback* las indicaciones sobre el tiempo deben estar muy bien cuidadas. Lo ideal es repartirlas a lo largo de la escena para ayudar al lector a ubicarse en el plano temporal.

- Transiciones entre escenas según el lugar

Todo lo que hemos dicho respecto a las transiciones entre escenas según el tiempo aplica también cuando lo que cambia entre una escena y otra es el lugar.

Tienes que asegurarte de darle también al lector las coordenadas físicas del lugar donde se desarrolla la acción.

Ten presente que las descripciones, también las del entorno que rodea a tus personajes, no son mero relleno y que, por el contrario, ayudan a que el lector pueda imaginar y recrear la historia que le estás contando. Sin las descripciones precisas, la acción parecerá ocurrir en un espacio vacío en el que el lector puede perderse con facilidad.

En nuestro ejemplo, en una escena Juan está cenando con sus padres, pero en la siguiente está en la oficina hablando con su hermana. Dar las indicaciones precisas de los lugares donde sucede la acción ayudará al lector a ubicarse.

En la escena correspondiente a la cena, habrá descripciones del restaurante y los platos que comen. En la de la oficina, del despacho de Juan.

Juan cerró la puerta de su despacho y marcó el número de Carmen. Mientras escuchaba el tono de la llamada, revisaba sin mucho interés los asuntos de los correos electrónicos en su bandeja de entrada. Por fin Carmen descolgó. Juan cerró el correo y saludó a su hermana con voz alegre.

Esta es la transición y, a partir de ella, se desarrollará la escena en la que Juan conversa con su hermana y le cuenta en detalle cómo fue la cena de la noche anterior con sus padres: dónde cenaron, qué comieron y de qué se habló durante la cena.

A partir de ahí la conversación entre los dos hermanos puede proseguir sin dificultad porque el lector ya sabe dónde está el personaje.

Además, los detalles físicos del entorno de Juan ayudan también a definir al personaje, contándole cosas sobre él al lector. Juan tiene un despacho, luego es probable que ocupe algún puesto de responsabilidad.

- Transiciones entre escenas según el personaje

También hay transiciones entre escenas cuando cambia el personaje.

Como cuando pasamos de Juan en su oficina a Carmen paseando por el parque.

Tanto las referencias al personaje, como el contexto de la escena, serán las que permitan al lector comprender que una escena ha dado lugar a otra.

Repasa los ejemplos anteriores y fíjate como en cada caso se menciona el nombre de los personajes: Carmen y Juan.

Procura hacerlo así y no usar alusiones genéricas que puedan resultar confusas como «él» o «ella», «el hombre» o «la mujer».

Fíjate también cómo el contexto de la escena ayuda a identificar quién es el personaje que la protagoniza: el despacho o el parque en el que juega Bobi.

Las transiciones entre escenas según el personaje son especialmente delicadas si en ellas se produce un cambio de narrador.

Si estás usando más de un narrador (por ejemplo, uno en primera y otro en tercera), debes tener en cuenta a qué narrador corresponde esa escena.

Por ejemplo, en nuestro ejemplo, todo lo relativo a Juan podría estar narrado en tercera persona mientras todo lo relativo a Carmen podría estar en primera. Y eso significaría

que toda la escena debe filtrarse a través de los ojos y sensaciones de Carmen y por tanto el tono y el enfoque de la narración deben cambiar:

Caía la tarde cuando, ese mismo día, salí a pasear con Bobi por el parque. Repasaba en mi mente todo lo que Juan me había contado por la mañana sobre su cena con nuestros padres y la conocida sensación de angustia empezaba a anidar en mi pecho. ¿Cómo era que yo nunca lograba relacionarme con papá y mamá de la manera natural y sencilla en que Juan parecía hacerlo?

- Resúmenes y elipsis como transiciones entre escenas

Por último, los resúmenes y las elipsis pueden actuar como transiciones entre escenas.

Hablamos de la elipsis en el módulo nueve y dijimos de ella que era un recurso que permitía omitir del discurso uno o varios momentos de la acción.

Son momentos que te interesa omitir porque no aportan nada a la acción, como cuando tu personaje duerme (elipsis explícita). O porque, aunque aportan a la acción, no quieres dar la información de lo que sucede todavía (elipsis implícita).

Imaginemos que Juan, el personaje de nuestro ejemplo se arregla con esmero para ir a cenar con sus padres. Sale de su casa y toma un taxi para dirigirse al restaurante. Hasta ahí una escena.

En la escena siguiente, Juan llama a su hermana Carmen para contarle cómo fue la cena. La escena de la cena en sí ha quedado omitida y el lector solo tendrá información de lo que sucedió en ella gracias a la conversación entre Juan y Carmen.

En cuanto al resumen, nos hemos referido a él para señalar su utilidad como final de un capítulo. Pero el resumen puede usarse en cualquier momento de un capítulo para ofrecer una idea abreviada de algún acontecimiento.

Por ejemplo, se podría crear una escena larga y pormenorizada de la cena de Juan con sus padres, donde se describa el restaurante y se intercalen diálogos que recojan la conversación del protagonista y sus padres. O se podría resumir.

Juan acudió al restaurante de siempre para cenar con sus padres. Le divertía y le sacaba de sus casillas que sus padres nunca quisieran cambiar de lugar de encuentro. Pidió ensalada y pescado y aguantó como pudo las preguntas de siempre sobre su deseo de que se casara y les diera nietos.

EL SECRETO DE UNA BUENA TRANSICIÓN ENTRE ESCENAS

Hemos visto los distintos tipos de transición entre escenas y lo hemos hecho prestando atención a la nueva escena que comienza. Hemos explicado cómo consignando en la nueva escena el lugar, el tiempo o el personaje ayudamos a marcar la transición y ayudamos a ubicarse al lector.

Pero el secreto de una buena transición no solo se encuentra en cómo se plantea la nueva escena, sino también en cómo se termina la anterior.

Es decir, tienes que conseguir que el lector comprenda que una escena ha terminado antes de cambiar a la siguiente.

Se trata de construir una unidad narrativa con significado propio. Incluso si optas por dejar el final de esa escena para más adelante con el fin de jugar con la tensión y el deseo del lector de adelantarse a lo que cree que ocurrirá.

Añadir una simple frase que cierre la escena es suficiente. Por ejemplo, «Juan colgó el teléfono y volvió a abrir el correo electrónico, esta vez dispuesto a prestarle toda su atención».

Escribir un breve resumen de la escena también es una buena opción: «Como siempre, pensar en mis padres acababa por agotarme. Me sentía culpable, pero también agraviada. Y no veía la manera de que eso cambiase algún día».

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LAS TRANSICIONES ENTRE ESCENAS

Repasamos las principales características de las transiciones entre escenas.

- Hacen que la acción fluya.
- Sirven para que el lector se ubique.
- Pueden distinguirse en función del tiempo, el lugar o el personaje de cada escena.
- Aunque en realidad, las buenas transiciones tienen un poco de los tres: alusiones al tiempo, al lugar en que suceden y mención explícita del personaje que las protagoniza.

- Las descripciones o aclaraciones que ayuden a reforzar dónde y cuándo sucede una escena y quién la protagoniza siempre son de gran ayuda.
- Las transiciones entre escenas pueden ser cortas. Como has visto en los ejemplos, basta un párrafo, A veces incluso pueden bastar unas pocas palabras.
- Cerrar bien la escena anterior es tan importante como plantear bien la nueva escena.

14. CAUSALIDAD, NUNCA CASUALIDAD

CAUSA Y EFECTO

Explicar las causas es vital en una novela.

Y lo es porque todo tiene un por qué, aun cuando en ocasiones sea necesario remontarse muchos años atrás para encontrarlo.

Así que siempre tienes que dejar claro por qué sucede lo que sucede en tu historia.

Es la mejor manera de asegurarte de que tiene coherencia.

Esto significa que todas tus escenas deben seguir una línea de causalidad: sucede esto y, como consecuencia, sucede esto otro. Cada escena debe brotar de la anterior.

Esto es aplicable para la trama general, pero también para las posibles tramas secundarias que introduzcas. Es la ley de causa y efecto.

Cada causa debe tener su efecto. Y si hay un efecto tiene que constar su causa. Grábate esto a fuego. No seguir esta premisa es el origen de muchas inconsistencias argumentales.

Imagina que tu personaje no desea tener hijos con su mujer. Se opone categóricamente, a pesar de que su negativa está a punto de dar al traste con su relación de pareja.

La pregunta que brotará en la mente del lector es ¿por qué?

¿Por qué se opone a tener hijos, incluso a costa de correr el riesgo de perder a la mujer que ama?

El lector tiene delante el efecto, pero necesita también conocer la causa:

Emilio no quiere tener hijos porque fue un niño maltratado y teme convertirse en un hombre violento como su padre. Y ahí aparece una nueva motivación, el miedo a repetir la historia.

Pero fíjate cómo el efecto (no querer tener hijos) se convierte a su vez en causa (del deterioro de la relación con su pareja).

La cadena causa-efecto tiene que recorrer tu novela de principio a fin y es la que impulsará la acción hacia delante.

La primera escena ya debe tener una causa, aunque en ese momento permanezca fuera de foco y no la reveles hasta más adelante. Y a su vez, tiene que ser causa de lo que va a suceder a continuación

Como ves es un esquema sencillo que se repite innumerables veces a lo largo de una historia, en todas las historias del mundo.

PREGÚNTATE POR QUÉ

De modo que para cada acción o acontecimiento que planees incluir en tu historia debes plantearte una sencilla pregunta: ¿por qué? Háztela a cada instante.

¿Por qué Emilio no quiere tener hijos? ¿Y por qué le oculta a su esposa que fue un niño maltratado? ¿Y por qué su mujer no acepta que su marido no quiera tener hijos?

Plantearse el porqué se relaciona con la motivación.

Recuerda que, cuando empezamos a hablar de la trama, dijimos que el protagonista debe tener una motivación clara.

El motivo por el que Emilio oculta la verdad a su mujer puede ser la culpa: tal vez Emilio, como muchas personas maltratadas, siente que en cierta manera merecía el maltrato. También puede haber un componente de lealtad hacia su padre. Y por supuesto también puede sentir vergüenza ante esos hechos de su pasado.

Si revisas las motivaciones de Emilio verás que se corresponden con algunas de las que estudiamos en el tema referido a los personajes.

Tienes que saber, y tienes que dejárselo claro al lector, por qué tus personajes actúan como actúan. La única diferencia es que tú lo sabes desde el principio, mientras que al lector se lo vas desvelando poco a poco.

Tú sabes cuál es el porqué de la actitud de Emilio respecto a la paternidad. El lector todavía no lo sabe. Solo ve a un hombre que no desea tener hijos y que, como consecuencia, va a perder a la mujer que ama.

Para responder a la pregunta que el lector se hace puedes darle la información precisa: Emilio fue maltratado.

Ahora el lector conoce el drama de Emilio y se plantea una nueva pregunta: ¿por qué Emilio no comparte la verdad con su mujer?

Fíjate como entra de nuevo en acción la relación causa-efecto. El efecto es que Emilio no quiere compartir sus experiencias del pasado con su mujer, ¿cuál es la causa? Emilio ha enterrado todos los recuerdos de su infancia y jamás habla de ellos con nadie. Rompió toda relación con su familia y se ha inventado un pasado nuevo que es el que contó a su mujer cuando la conoció.

Reconocer que fue maltratado es muy duro. Pero además implica reconocer ante su mujer que él no es quien ha dicho ser y que lleva años mintiéndola.

¿Qué acabamos de describir? Otra motivación. La motivación de Emilio para actuar como actúa.

En este caso esta motivación puede relacionarse con el deseo: el deseo de dejar atrás el pasado y construir una nueva vida. También con la insatisfacción con su vida pasada. Así como con la sensación de fracaso y con el dolor, estados ambos que Emilio quiso dejar atrás con su mentira.

Además, las causas muchas veces señalan hacia el conflicto, mientras los efectos apuntan hacia la resolución de del mismo.

La causa de la actitud de Emilio, su motivación, encierra un conflicto. Debido a su deseo de ocultar que recibió malos tratos, el personaje ha edificado su relación de pareja sobre una mentira.

Emilio ahora ha de tratar de superar los obstáculos que su conflicto ha creado y lograr conservar el amor de su esposa sin contarle la verdad.

Pero el efecto de su mentira es que su mujer cada vez comprende menos al hombre que vive con ella. De manera que Emilio tendrá que elegir entre contar la verdad o perder a su esposa. Y así el efecto lleva hacia la resolución.

Emilio decidirá contar la verdad y su mujer respetará su deseo de no ser padre.

En resumen, la ley de causa y efecto afecta a la trama de tres maneras.

A un nivel superficial es la forma en que un acontecimiento desencadena otro, como hemos visto en la historia del hombre que no quiere tener hijos.

Pero a nivel interno contribuye a la evolución del personaje como consecuencia de su enfrentamiento con el conflicto.

Además, la ley de causa-efecto se relaciona también con la construcción del arco dramático del personaje.

En la historia de Emilio se relacionaría con su necesidad de exorcizar los fantasmas del pasado, sincerarse con su mujer y construir una nueva relación basada en la verdad.

PELIGRO: CASUALIDAD

¿Qué sucede cuando no aplicas la ley causa-efecto al plantear tu trama?

¿Qué sucede si no te preguntas por qué con cada nueva escena que planteas? Pues que, en lugar de causalidad, entra en juego la casualidad.

La casualidad es el peor enemigo del escritor. Las novelas construidas a base de casualidades nunca son buenas novelas.

Casualidad y trama son casi incompatibles. En una trama bien planteada queda poco sitio para la casualidad.

Y es que la casualidad rompe la suspensión de la incredulidad.

La suspensión de la incredulidad es un pacto tácito entre lector y escritor por el cual el lector está dispuesto a creer la historia que has pergeñado para él. La creerá incluso aunque en tu historia haya hombres que vuelen, dragones o un platillo volante. Está dispuesto a creer porque quiere disfrutar del universo que has creado para él.

La casualidad rompe con la suspensión de la incredulidad porque le recuerda al lector de manera rápida y efectiva que está leyendo ficción.

Mientras que la casualidad puede darse (y se da) en la vida real, en la ficción no es creíble.

Volvamos a usar *Drácula* como ejemplo.

En *Drácula*, Bram Stoker crea un personaje fantástico, el vampiro. Es un personaje que puede vivir eternamente y se nutre de la sangre que bebe directamente del cuello de sus víctimas. Además, tiene la fuerza de veinte hombres y la capacidad de transformarse en lobo, en rata, en murciélago o en niebla a voluntad.

Perfecto. El lector puede creer que un ser así se ha trasladado desde Transilvania a Londres con el malvado plan de hacerse con un coto de caza de millones de personas.

Pero hacia el final de la novela, seis personajes tienen una última oportunidad de matar a Drácula. De dos en dos, estas seis personas se acercan al castillo del conde cada una desde un punto diferente. Tienen que alcanzar el carruaje en el que viaja el ataúd del vampiro antes de la puesta de sol y... ¡casualidad!: las seis personas confluyen al mismo tiempo en el mismo punto justo antes de la caída del sol.

El lector se remueve incómodo en su asiento. Puede creer en un conde vampiro, pero su conciencia se revela contra la casualidad.

Las novelas de escritores principiantes están plagadas de casualidades. Casualidades que proporcionan la clave que falta precisamente en el momento justo o unen los cabos sueltos para que los personajes consigan lo que necesitan contra todo pronóstico.

La casualidad es la pistola que aparece en la mano de la protagonista justo cuando la necesita, aunque antes nunca se hubiera mencionado que tuviera un arma.

La casualidad es la que hace que el protagonista hable la lengua inuit cuando se pierde en el Círculo Polar Ártico porque, solo entonces se le explica al lector, tuvo una compañera inuit en la universidad.

La casualidad sucede cuando tenemos el efecto, pero no la causa. Tenemos la pistola, pero no sabemos por qué una tranquila administrativa tiene una. Y una explicación de última hora, por convincente que sea, no sirve.

Tú sabes que necesitas el efecto. Necesitas que la administrativa tenga un arma porque va a ser atacada en su domicilio y tiene que defenderse.

El truco está en plantear la causa lo antes posible, para que el efecto no cause estupor en el lector. O lo que es lo mismo, plantéate el porqué.

¿Por qué una administrativa tiene un arma?

Porque su marido es guardia de seguridad.

Pero esa información no debes darla justo en el momento en que la mujer necesita echar mano de una pistola. Introduce antes una escena en la que la mujer le advierte al esposo que deje la pistola en el trabajo porque no le gusta tener armas en casa.

De esta manera, cuando la protagonista eche mano de la pistola de su marido para defenderse del ladrón que ha entrado en casa, tendrá lógica para el lector.

Esa forma de suministrar al lector con anterioridad la información que después necesitarás usar se denomina sembrar indicios.

No obstante, a menudo solo comprenderás la necesidad de haber proporcionado determinada información justo en el momento en que la necesitas para desarrollar una escena.

No seas perezoso, retrocede y siembra los indicios que necesitas. Presenta en la página cuarenta a la amiga *inuit* del protagonista para que el lector acepte en la página doscientos cuarenta que el protagonista habla la lengua de los esquimales.

Un consejo: deja ese trabajo para la fase de reescritura. Durante la escritura límitate a tomar nota de los datos que deberías haber proporcionado con anterioridad, de los indicios que deberías haber sembrado. Si se te ocurre un lugar claro en el que esos datos podrían haber sido introducidos, apúntalo también.

Si no es así, antes de emprender la fase de reescritura valora detenidamente cuál es el mejor lugar para sembrar cada indicio que hayas echado en falta mientras escribías.

Completar la hoja de trabajo «Sembrando indicios» te resultará de utilidad.

Pero si planificas bien tu trama y sigues la ley causa-efecto es difícil incurrir en casualidades.

Como ya hemos dicho, en una buena trama, cada acción debe tener su reacción. Y esa reacción engendrará nuevas acciones por parte del protagonista. A través de esas acciones y reacciones la trama avanza.

Así que en primer lugar debes asegurarte de que cada cosa que sucede, sucede por algo.

Si te encuentras con un hecho que sucede en tu novela sin motivo aparente, debes plantearte cuál puede ser la razón, la causa, de que ese hecho suceda. Retrocede en la historia, tal vez el motivo esté ahí, pero no lo has desarrollado con eficacia.

O puede que la causa exista, pero no justifique la reacción o el efecto que le quieres dar. Por ejemplo, tu protagonista es despedido por llegar tarde al trabajo una sola vez.

Atendiendo a estos detalles es difícil que se cuele una casualidad en tu trama.

Hay una única excepción a la regla de procurar no introducir casualidades en tu historia: el comienzo.

Muchas veces una casualidad es la única manera de que la historia comience.

En ese caso, una primera casualidad actúa como elemento desencadenante, como el ligero toque que empuja a la primera pieza del dominó y hace que todas caigan en cascada.

Además, al principio de la historia no ha habido espacio todavía para introducir causas. La acción acaba de comenzar y el lector puede perdonar que introduzcas un efecto cuya causa queda fuera de foco.

Por ejemplo, en *Los juegos del hambre*, de la escritora Suzanne Collins, la hermana pequeña de Katniss es elegida como tributo. Si no lo fuera, Katniss no se presentaría voluntaria en su lugar y, simplemente, no habría historia que contar.

Por otra parte, para restar parte de su componente azaroso a esa primera casualidad que actuará como detonador de la trama, debes relacionarla con la motivación del personaje. De esta forma la volverás creíble.

Volviendo al ejemplo de *Los juegos del hambre*, Katniss tiene una excelente motivación para presentarse como tributo: salvar a su hermana pequeña.

La motivación del personaje, especialmente cuando es una motivación potente, centra sobre sí misma la atención del lector, alejándola del hecho de que todo sucede por casualidad.

15. DOSIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Una novela es una secuencia de información que levanta un mundo. Una novela es un caudal de información.

Durante la fase de trabajo previo y la de escritura a cada momento deberás tomar decisiones acerca de cómo transmitir tal información.

Deberás valorar qué se cuenta y qué no y en qué momento, qué se resume y qué se escenifica, qué se muestra y qué se dice. Y calibrar las repercusiones de cada elección resulta indispensable para armar una buena novela.

En consecuencia, uno de los aspectos a los que debes prestar más atención a la hora de escribir tu novela es a la dosificación de la información.

Ten presente que toda la novela es información. Cuando describes a tu protagonista, estás dando información. Y también tienes que dar la información de cómo este cambia para superar el conflicto.

El conflicto y las diversas formas que eliges para mostrarlo son información. La presentación de los personajes secundarios. Las descripciones del entorno físico donde la acción sucede. El contexto... Todo es información.

Y la manera en que la presentas y el momento que eliges dentro de la narración para hacerlo, eso es la forma en que dosificas la información en tu novela.

Por eso, al empezar a escribir debes tener una imagen completa de tu historia y haber decidido cómo la vas a contar, qué información vas a dar y cuándo. Porque algo en apariencia tan sencillo como eso cambia por completo la anatomía de la narración.

Imagina la historia de un crimen. Se descubre un asesinato, pero no se sabe quién es el culpable y la historia cuenta la investigación hasta el momento en que el misterio se desvela.

En cambio, imagina ahora esa misma historia, pero en la que desde el comienzo se sabe quién es el culpable. La intriga no radica tanto en conocer quién es el asesino, sino en

seguir los pasos de la investigación que conduce hasta él y ver los movimientos del culpable para intentar librarse de la justicia.

Como ves, la premisa de la novela es la misma: la resolución de un crimen. Pero el momento en que se revela un determinado dato (quién es el culpable), cambia por completo la historia.

Hemos usado el ejemplo anterior porque permite muy bien explicar cómo el momento en que se da un solo dato, es decir, cómo la dosificación de la información, puede cambiar por completo el rostro de una historia. Pero esto no significa que la dosificación de la información atañe únicamente a las novelas de misterio, *thrillers*, novela negra, policiaca, etc.

Así que ya ves que no solo si escribes género policiaco debes preocuparte de cómo dosificar la información. Por el contrario, la dosificación de la información es clave en cualquier novela, precisamente por cómo puede llegar a modificarla.

NIVELES DE INFORMACIÓN

Es evidente que hay información más relevante, más sensible que otra, dentro de la novela. Hay datos, como quién es el asesino en el ejemplo, que por sí solos pueden alterar la faz de la novela.

Mientras que hay otros datos que nada más (y nada menos) permiten que la narración vaya avanzando, para que el argumento se desarrolle y la acción progrese.

Durante el trabajo previo debes tratar de identificar cuál es esa información que tiene capacidad para modificar la historia entera y sopesar las diferentes opciones que tienes para jugar con ella.

De igual modo, debes tener claro cuál es la información que debes proporcionar en cada momento para que la acción avance y, esto es importante, el lector la comprenda.

INFORMACIÓN SENSIBLE

¿Cómo distinguir la información sensible, la que puede modificar tu novela, de la ordinaria?

Muy sencillo, basta con hacerte una simple pregunta: «¿Y qué?»

El asesino es el mayordomo. ¿Y qué? Que, si ese dato se revela demasiado pronto, la historia pierde todo interés, porque la novela se basa en cómo las pistas e indicios permiten llegar a esa conclusión.

El asesino es el mayordomo. ¿Y qué? Que, revelando ese dato al inicio de la novela, el lector asistirá a la caza del asesino, al tiempo que permanece en vilo viendo las jugadas del mayordomo para no dejarse atrapar.

Sigue estos pasos para usar este método de manera efectiva:

- Durante la fase de trabajo previo prepara una lista de los acontecimientos más importantes que planeas incluir en tu novela para desarrollar el argumento que has imaginado.
- Colócalos primero en orden cronológico.
- Entonces hazte la pregunta «¿Y qué?» para cada uno de ellos. Así detectarás aquellos elementos que tienen el potencial de alterar tu novela.

Dedica tiempo a sopesar las diferentes posibilidades, analizando los cambios que puede ocasionar en la historia proporcionar esa información antes o después.

Presta atención a la relación causa-efecto. Descubrirás posibilidades interesantes. Elige las mejores y trabaja con ellas.

INFORMACIÓN NO SENSIBLE

Ya has identificado la información sensible y has sopesado cómo puede alterar tu novela, dándole una nueva fisonomía. En consecuencia, has elegido la forma y el momento óptimos para revelarla.

Pero, como hemos visto, toda la novela es información. Desde la descripción de una habitación a la reflexión que se hace un personaje en un momento dado.

Esta información no tiene la capacidad para modificar la trama, pero sí que conviene que valores de igual manera cuál es el mejor momento para proporcionarla.

Lo verás más claro con un ejemplo.

Imagina que quieres incluir una pequeña descripción del apartamento de tu protagonista y la incorporas en una escena en la que él regresa a casa con la sospecha de que su mujer lo está engañando con su mejor amigo.

El hombre entra en su casa sigilosamente y se dirige al dormitorio con el alma en vilo dispuesto a confirmar sus temores. Pero ese es el momento en que tu narrador decide detenerse a describir el color de las cortinas, el brillo del parqué y los cuadros que cuelgan en el pasillo.

La descripción del apartamento desinfla por completo la tensión del momento porque interrumpe el desarrollo de una acción de cierta importancia. De hecho, si recuerdas los tipos de escenas que vimos en el módulo trece, esta sería una escena con una carga de tensión narrativa media/alta.

El lector quiere saber si en el dormitorio la mujer del protagonista le está siendo infiel, quiere saber cómo reaccionará el hombre si es así. En ese momento no le interesa el color de la pintura de la pared.

En consecuencia, también debes prestar atención al lugar y al modo en que proporcionas esos datos que contribuyen a crear el contexto de la novela. Descripciones, escenas de introspección, ambientación... recuerda que todo ello juega un papel y que no es mero relleno. Por eso debes sopesar bien dónde incorporar ese tipo de información.

ERRORES COMUNES EN LA DOSIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Acertar a la hora de transmitir cada una de las informaciones y datos que componen una novela es un trabajo complejo. No es infrecuente incurrir en errores como dar explicaciones que están de más, introducir datos forzosamente o levantar falsas expectativas, entre otros.

Vamos a ver ahora los fallos más comunes que puedes cometer con el manejo y la dosificación de la información y cómo evitarlos.

PROPORCIONAR DEMASIADA INFORMACIÓN

Hemos dicho que la novela es un caudal de información.

Ese caudal se usa para impulsar la historia hacia delante, por tanto, no debe estar enturbiado por información superflua o innecesaria.

Por eso es tan importante que cuando trabajes en el esquema previo de tu novela, crees las fichas de tus personajes o abordes la tarea de documentación no te pases a la hora de acumular datos y más datos.

Puede ser divertido, pero también puede significar que a la hora de escribir sientas la tentación de volcar todos esos datos en la novela (ya que has invertido tiempo y esfuerzo en recopilarlos o idearlos), convirtiéndola en una maraña de información irrelevante que, en realidad, no está aportando nada al desarrollo del argumento.

Es lo que se conoce como *infodumping*.

Además, incluir demasiada información puede confundir al lector y hacer que pierda pie en la historia.

Incluir demasiada información también puede hacer que el lector tome por importantes datos que en realidad no lo son y eso le hará fallar en sus pronósticos sobre el desarrollo de la historia, lo que acabará por defraudarlo.

Recuerda que parte del placer de leer es aventurar hipótesis. Si el lector cree que la mala relación del protagonista con su hermana pequeña juega un papel importante en la historia, parte de sus apuestas irán por ahí. Pero si tú solo has incluido ese dato porque lo hiciste constar en la ficha de personaje, habrás cometido un error.

Por otro lado, excederte dando información tiene aún un último inconveniente: el cerebro la obvia. Parte de la información que incluyas en tu historia se perderá, así que más te vale que no sea aquella que sí es relevante. ¿Cómo te aseguras de ello? No incorporando miles de datos. Así estarás seguro de que la información importante no se ha perdido sepultada entre la accesoría.

INFORMACIÓN SOBRANTE

Relacionada con el exceso de información se encuentra la información sobrante. Esta es la que reitera algo que el lector ya sabe.

En los textos de buen número de escritores noveles abundan las reiteraciones innecesarias de una misma idea. Bien porque consideran que lo que dicen es de gran trascendencia, bien porque dudan de que el lector haya entendido el mensaje a la primera, algunos escritores principiantes encadenan a menudo versiones de la misma información que nada aportan al texto, más allá de considerables dosis de plomo.

Por ejemplo:

Daban las doce cuando abrió la puerta. El cansancio acumulado durante el día cedió con el soplo de paz que le proporcionó el silencio que reinaba en la casa. Toda la felicidad se la debía a ella. Qué habría sido de su vida si ella no se hubiese cruzado en su camino. Resistía los embates diarios pensando en que a su regreso ella estaría allí, en casa, esperándole, como siempre. Se dirigió al dormitorio. María dormía confiada, acurrucada, acunada por una luz tenue. Al mirarla se sentía protegido, amado. Estaban profundamente unidos. Nada en el mundo le importaba tanto como ella.

Su imagen entregada al sueño lo colmaba de ternura. Su respiración pausada le transmitía la tranquilidad que tanto necesitaba. La volvía a mirar y deseaba que no acabara nunca aquel instante.

El autor insiste sin cesar en lo mucho que el protagonista quiere a María, sin reparar en que un sentimiento no se transmite con mayor eficacia porque se aluda a él repetidas veces. El secreto para reflejar con acierto un estado de ánimo radica en atinar a la hora de recrear una escena que lo muestre, utilizando las palabras precisas y las imágenes más sugerentes.

Otro ejemplo:

A las cuatro en punto María esperaba a Juan a la salida del metro, la hora y el lugar donde habían quedado en verse. A las cuatro y cuarto, María continuaba esperando, pues Juan todavía no había aparecido. Buscó en el bolso su teléfono móvil y advirtió que lo tenía apagado. Juan habrá intentado hablar conmigo y no habrá podido, pensó preocupada e hizo sonar los pips correspondientes hasta que se encendió la lucecita: ningún mensaje. Juan no había dado señales de vida.

Sin ser consciente de ello, el autor de este texto corre el riesgo de ofender gravemente la inteligencia de cualquier lector. Redunda en informaciones que ya son claras. Cuando dice «María continuaba esperando, pues Juan todavía no había aparecido», una de las dos informaciones es gratuita. Lo mismo ocurre con «ningún mensaje. Juan no había dado señales de vida».

Es sencillo que lo obvio se cuele de rondón en los textos con enorme facilidad. Permanece atento para que no suceda en los tuyos.

INFORMACIÓN IRRELEVANTE

En parte, proporcionar información irrelevante puede relacionarse con proporcionar demasiada información. Se dan tantos datos que entre ellos se cuelan muchos que en realidad no contribuyen a que la acción se desarrolle ni a reforzar el contexto en el que esta sucede.

Pero también puedes proporcionar datos irrelevantes incluso aunque en general no proporciones demasiada información.

Esto sucede cuando te detienes extensamente en un elemento de la narración que en realidad no tiene trascendencia.

Imagina una novela en la que al principio se nos cuenta que su protagonista es anoréxica. Incluso se nos describe su cuerpo estragado por la enfermedad.

Sin embargo, la enfermedad no desempeñaba luego ningún papel en la trama. La enfermedad parece entonces anecdótica. No se ha usado para subrayar el carácter frágil pero perfeccionista del personaje, como tampoco los problemas derivados de la enfermedad se han usado para potenciar el conflicto.

Con lo que, como lectores, vemos, a la postre, abruptamente desmentidas nuestras intuiciones y frustradas las expectativas que el autor ha creado sin reparar en ello.

Lo que nos conduce al siguiente error.

CREACIÓN DE FALSAS EXPECTATIVAS

Llamamos creación de expectativas a introducir en la narración informaciones que despiertan la curiosidad del lector, esto es, que lo llevan a formularse preguntas acerca de cómo evolucionará cierto aspecto de la trama.

Cuando leemos queremos que la historia se revele ante nosotros de manera lógica y coherente. A medida que el argumento se desovilla nosotros vamos siguiendo el hilo sin parar de preguntarnos qué sucederá a continuación.

Al tiempo nos gusta anticiparnos y hacer nuestras apuestas. Seguro que el hermano del protagonista en realidad sabe más de lo que dice. Y seguimos leyendo con interés para ver si nuestras elucubraciones se ven confirmadas por la narración.

De ahí que proporcionar demasiada información o incluir información irrelevante pueda llevar a que el lector se cree falsas expectativas que acaben por no verse nunca satisfechas. Procura no hacerlo.

Sin embargo, levantar expectativas resulta indispensable. Pero hay que hacerlo bien. Tienes que manipular la información de manera que el lector avance por la lectura haciéndose preguntas y encontrando respuestas. Esta es una regla de oro válida para cualquier género, no solo para el suspense.

Como hemos dicho el lector es, por definición, curioso, y tiende a husmear a poco que dejes entreabierta una puerta. El problema aparece si, mientras escribes, no eres consciente de que estás creando expectativas. Al no reparar en que lo has hecho, dejarás sin respuestas al lector, con lo que indefectiblemente este se sentirá defraudado.

Los grandes escritores dominan el arte de azuzar la curiosidad del lector desde el inicio mismo de la novela.

Un ejemplo paradigmático lo encontramos en la frase que abre *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Ante esta frase inicial el lector no puede evitar preguntarse por los motivos por los que el coronel está a punto de ser fusilado y por qué en esa situación límite recuerda precisamente la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Por su parte, Juan Marsé, en el inicio de *El amante bilingüe*, consigue que nos interese por una historia que implica al protagonista, a su mujer y al amante de ésta, y de la cual han pasado ya diez años.

*Cuaderno 1**El día que Norma me abandonó*

Una tarde lluviosa del mes de noviembre de 1975, al regresar a casa de forma imprevista, encontré a mi mujer en la cama con otro hombre. Recuerdo que al abrir la puerta del dormitorio, lo primero que vi fue a mí mismo abriendo la puerta del dormitorio; todavía hoy, diez años después de lo ocurrido, cuando ya no soy más que una sombra de lo que fui, cada vez que entro desprevenido en ese dormitorio, el espejo del armario me devuelve puntualmente aquella trémula imagen de la desolación, aquel viejo fantasma que labró mi ruina: un hombre empapado por la lluvia en el umbral de su propia destrucción, anonadado por los celos y por la certeza de haberlo perdido todo, incluso la propia estima.

Para guardar memoria de esa desdicha, para hurgar en una herida que aún no se ha cerrado, voy a transcribir en este cuaderno lo ocurrido aquella tarde.

RETENER INFORMACIÓN

Otro de los errores relacionados con la dosificación de la información radica en retenerla.

Este error suele relacionarse precisamente con una mala interpretación del concepto «dosificación de la información».

Como escritor sabes que graduar la revelación de determinados datos es importante al escribir. Así que cargas un poco la mano y retienes información con la intención de sorprender más tarde al lector con su revelación. Crees que así juegas con la tensión, pero en realidad corres el riesgo de estropear la historia.

Por un lado, porque puede que estés hurtando información que el lector necesita para seguir el desarrollo de la misma de manera adecuada. Si el lector no sabe que la nueva

vecina del protagonista es en realidad la hermana que desapareció cuando ambos eran niños habrá muchas cosas que no comprenda de manera adecuada.

Por otro lado, porque el lector puede percibir que no le estás dando toda la información que necesita. No seas demasiado descarado posponiendo sin cesar el momento de explicar algo o revelar según qué datos, porque al hacerlo estarás poniendo en guardia al lector. Este se estará esperando el momento en que des el golpe de gracia revelándolo todo y así ese momento perderá gran parte de su efectividad. No seas demasiado obvio o estarás mostrando tus cartas sin querer.

Por último, si vas dejando demasiadas partes de la historia en sombras, en un intento de retener información con la que quieres después jugar una buena baza, corres el riesgo de que el lector piense que en realidad no sabes contar una historia. Por ejemplo, puede que tú decidas pasar de puntillas por aspectos importantes precisamente porque quieres utilizarlos más adelante, pero el lector sentirá que esa parte merecía un mayor desarrollo y que a tu narración le falta coherencia.

PROPORCIONAR INFORMACIÓN EN EL MOMENTO INADECUADO

Hemos hablado de esto antes.

Con el ejemplo de la descripción que interrumpe la tensa escena en que el marido espera sorprender a su mujer en flagrante adulterio, has visto claro como proporcionar información en el momento inadecuado puede lograr romper el ritmo y la tensión.

Pero todavía hay otro caso en que proporcionar información en el momento inadecuado puede estropear una novela.

Volvamos al ejemplo del lector que no sabe que la nueva vecina del protagonista es en realidad la hermana que desapareció cuando ambos eran niños.

El protagonista se siente atraído por su nueva vecina, tienen muchas cosas en común y ella parece conocerle bien. Aunque ella parece interesada en acercarse a él, corta una y otra vez los intentos del hombre por iniciar una relación sentimental.

Con esos datos, el lector pensará que se encuentra ante una novela de corte romántico y estará atento a comprobar si el protagonista consigue o no enamorar a la mujer. Solo al final descubrirá que la reticencia de la vecina radica en que en realidad es hermana del hombre. De nuevo estarás defraudando sus expectativas.

Pero si desde un principio el lector sabe que la nueva vecina es la hermana desaparecida, seguirá con interés la relación inocentemente incestuosa que el protagonista trata de iniciar. Y estará atento al momento en que se revele la verdad para conocer la reacción del hombre no solo ante la imposibilidad de su relación amorosa, sino sobre todo ante el hallazgo de su hermana perdida.

Revelar temprano un dato, en lugar de retenerlo, puede dar nuevas perspectivas a la historia y hacerla mucho más interesante.

Los nudos ocultos de la trama son, por otro lado, informaciones que a primera vista parecen cumplir una función pasajera o meramente decorativa y que más adelante reaparecen para desempeñar un papel en ocasiones fundamental para la novela.

EXPOSICIÓN FORZADA

La exposición forzada se produce cuando se incorporan datos de forma artificial.

Necesitas proporcionar una determinada información y aunque sabes el momento en que debes incluirla, no sabes muy bien cómo introducirla en la narración.

En ese caso es frecuente decantarse por el modo más sencillo: hacer que un personaje la exponga contándosela a otro (aunque no necesariamente a través de un diálogo).

Este no es el único método posible para ofrecer datos, así que procura no usarlo de continuo o tu novela resultará estilísticamente pobre.

Además, con frecuencia la información que el personaje expone ya es conocida para el segundo personaje. En principio no tendría sentido por tanto que el primero mencione dichos datos, pero ese intercambio consta en la novela porque esos datos van dirigidos al lector.

Por eso a la exposición forzada se la conoce también como «información al lector».

Lo comprenderás mejor con un ejemplo: Una mujer que visita la tumba de su hermano se dirige a él:

De pequeños siempre te utilizaba a mi voluntad: «ve a buscarme aquello», «tráeme lo otro», «espérame aquí». Como nuestra madre se pasaba la mayor parte del tiempo fuera de casa, partiéndose el espinazo para poder mantenernos, yo debía asumir el papel de madre y hermana a la vez. Aún recuerdo cuando me decías que conseguirías todo el dinero del mundo para que nuestra madre pudiera disfrutar de una casita al lado de la playa y yo pudiera estrenar un vestido todos los días. Y sí que debo reconocer que pusiste huevos en el empeño. Desde estibador, cargando y descargando contenedores en el puerto, a repartidor de verduras, o reponedor de productos en el supermercado de la esquina. Siempre nos decías que aquellos trabajos eran temporales, y que llegaría un día en que serías famoso y traerías tanto dinero a casa que no tendríamos tiempo ni de gastarlo. Uno de tus amigos, si amigo se le puede llamar a alguien que te mete en la cabeza la idea de ganarte la vida dando y recibiendo mamporros, te comió la cabeza durante semanas diciéndote que tenías cuerpo para boxear, y que depurando tu técnica podías llegar a ganar mucha pasta en el ring. Todavía recuerdo la cara que puso nuestra madre la noche que se lo dijiste. Un poco más y recibes el primer KO antes de subir al cuadrilátero. Pero como eras terco como una mula, en eso sí que nadie podía igualarte, trabajaste y te entrenaste todos los días. Ibas a un gimnasio de paredes verdes y mugrientas donde otros como tú buscaban fama y dinero con la fuerza de sus puños.

Imaginemos que es necesario proporcionar al lector la información relativa a que la madre de la protagonista trabajaba y ella tuvo que criar a su hermano. Y que este trabajó

como estibador y en el supermercado de la esquina. Y que entrenó todos los días para convertirse en boxeador.

Esos datos deben constar porque juegan un papel en el desarrollo del argumento. Pero su exposición, tal como se ha realizado, resulta forzada. No tiene sentido que la narradora exponga todos esos hechos a su hermano porque este los vivió, así que los conoce.

Tras las palabras de la hermana del boxeador asoma la nariz, sin recato alguno, el autor, que no ha encontrado una forma menos artificiosa de transmitirle ciertos datos al lector.

El texto anterior ganaría en naturalidad si las frases subrayadas se formularan, por ejemplo, así:

Es verdad que madre se partía el espinazo fuera de casa para mantenernos, pero nunca supo cuánto odiaba yo tener que hacerte a la vez de hermana y mamá. Yo estaba segura de que no valías para otra cosa que para estibador o repartidor de verduras, y me reía a escondidas cuando nos decías eso de que eran trabajos temporales y que llegaría un día en que serías famoso y traerías tanto dinero a casa que no tendríamos tiempo de gastarlo. Menudo imbécil el que te convenció de que podías boxear y forrarte. ¿Amigo le llamas a eso? (...) Pero tú nada, terco como una mula, venga a trabajar y venga a entrenarte.

Lo que cambia aquí es que se produce una confidencia de sentimientos que tienen relación con hechos conocidos, pero esos sentimientos no eran conocidos por el personaje. El problema de textos como éste no es la información que se da, sino la manera de darla.

Cuando te debatas entre la necesidad de poner en conocimiento del lector determinados aspectos de la trama y el peligro de incurrir en lo que hemos llamado información para el lector, puedes salvar el obstáculo recurriendo a alguna de las siguientes estrategias:

- Que sea un narrador omnisciente quien aporte las informaciones. El lector no se preguntará si es lógico o verosímil que las dé.
- Que las frases de los personajes contengan siempre un dato ignorado por el interlocutor o un tono —reprobatorio, nostálgico, etc.— que las aleje del discurso meramente expositivo.

PROPORCIONAR INFORMACIÓN A TRAVÉS DEL PERSONAJE INADECUADO

Cuando proporciones información en tu novela también debes cuidar a través de quién lo haces.

Hay dos maneras de proporcionar información, a través del narrador y a través de los personajes.

Si usas un narrador en tercera omnisciente no habrá problema. Este narrador lo sabe todo, así que puede ir proporcionando los datos a medida que discurre el argumento sin mayores inconvenientes. Solo tendrás que tener cuidado de no cometer alguno de los errores que hemos comentado hasta aquí: que dé demasiada información o demasiada poca, que la dé en los momentos equivocados, que sea una exposición forzada...

Otro caso es si usas un narrador en primera persona.

Recordarás que al hablar del narrador en primera persona señalamos como una de sus principales restricciones el hecho de que, como es evidente, no puede proporcionar información que no conoce.

Piensa bien cómo ha adquirido tu narrador los datos que proporciona. Si no lo ha hecho de ninguna manera, encuentra opciones para que esa información haya llegado a él. Y si es imposible de todo punto que el narrador esté en posesión de determinados datos, busca otra manera de darlos.

Esa otra manera de proporcionar datos que tu narrador no puede manejar recae por lo general sobre un personaje. Pero de nuevo nos encontramos con el mismo escollo: asegúrate de que determinado personaje puede tener esos datos de forma verosímil.

FORMAS EFICACES DE INCORPORAR INFORMACIÓN EN TU NOVELA

Como ya hemos dicho, toda tu novela es información. De modo que vas a estar proporcionando datos de forma continua, con cada línea que escribas.

Casi siempre podrás hacerlo de la manera más sencilla, a través del narrador, del protagonista o de algún personaje.

Pero es probable que, en algunas ocasiones, cuando quieras introducir esa información sensible de la que ya hemos hablado, te encuentres sin saber cómo hacerlo para no caer en alguno de los errores que acabamos de ver.

Sobre todo, cuando se trata de introducir datos acerca del pasado de tu protagonista o aquellas partes de la historia anteriores al momento en que comienza la narración. Esos datos son necesarios sin embargo para proporcionar el contexto necesario, para reforzar la motivación del personaje principal o para ahondar en su psicología y carácter, permitiendo que el lector le conozca mejor.

Si te encuentras en esa situación, valora alguna de estas ideas para incorporar los datos o información que quieras proporcionar.

USAR EL MONÓLOGO INTERIOR O EL ESTILO INDIRECTO LIBRE

Una manera inteligente de introducir información en el texto consiste en poner a tu personaje a hilar recuerdos o a reflexionar, utilizando para ello el monólogo interior o el estilo indirecto libre.

Como recordarás ambos recursos, el monólogo interior y el estilo indirecto libre, servían para hacer que los pensamientos del personaje constasen directamente y sin filtros ante el lector.

Este es un recurso muy válido, pero sé cuidadoso a la hora de utilizarlo a fin de que los pensamientos del personaje no parezcan una mera enumeración de los datos que necesitas transmitir al lector.

Paul Bowles utiliza esta técnica en *El cielo protector*:

¿Hasta qué punto son amistosos? Sus caras son máscaras. Todos parecen tener mil años. La poca energía que poseen se reduce al ciego, masivo deseo de vivir, porque ninguno de ellos come lo suficiente para tener fuerzas propias. ¿Qué piensan de mí? Probablemente nada. ¿Me ayudaría alguien si tuviera un accidente? ¿O me dejarían tendido en la calle hasta que la policía me encontrara? ¿Qué motivo tendría alguno de ellos para ayudarme? No les queda religión. Saben lo que es el dinero y cuando lo consiguen lo único que quieren es comer. ¿Y qué tiene eso de malo? ¿Por qué me pongo así con ellos? ¿Sentimiento de culpa por estar sano y bien alimentado? Sin embargo, el sufrimiento se distribuye por partes iguales entre los hombres: cada uno ha de aguantar el mismo fardo.... Algo le decía que esta idea era falsa, pero en aquel momento era una creencia necesaria: no siempre es fácil soportar las miradas de los hambrientos.

Los pensamientos del personaje permiten al lector saber algo sobre él: está sano y bien alimentado. Pero también permiten conocer sus sentimientos al respecto: tiene cierto sentimiento de culpa que trata de justificar con la idea de que cada hombre ha de soportar su parte de sufrimiento, aunque presiente que esa idea no es más que una manera de autojustificarse.

USAR EL ENCADENAMIENTO DE IDEAS

Encadenar ideas es unir dos informaciones mediante un elemento común, como un objeto, un lugar o un personaje.

El lector pasa así de una información a otra sin apenas darse cuenta y la narración se convierte en un tejido bien hilado.

Cuatro días confinado en el hotel, ora durmiendo sueños que hubieran sido más queridos en casa, ora fumando asomado al balcón viendo llover, ora devorando página tras otra de Los miserables.

El libro me lo regaló Pilar; desde aquel día sólo he vuelto a saber de ella por una breve conversación por teléfono que cortó con el pretexto de que no podía atenderme pues tenía mucho trabajo.

Yo también tenía mucho trabajo entonces. Estaba trabajando en el proyecto de un cliente muy exigente. Pero eso solo hacía que tuviera más ganas de verla, de salir con ella a tomar algo para olvidarme de todo.

En este ejemplo se cambia de tema utilizando como pivote la obra de Víctor Hugo. Con el pretexto del libro se ha introducido en el relato un nuevo personaje, y se ha cambiado de tema, así como de tiempo y de escenario. La estrategia de encadenar ideas ha servido aquí para enlazar dos escenas: la del protagonista solitario en un hotel y el recuerdo de su relación fallida con Pilar.

USAR SALTOS EN EL TIEMPO

Una manera efectiva de introducir una determinada información es plantear un *flashback* que conduzca la acción hacia el momento cronológico de los hechos que deseas que consten.

Cuando Julia salió de la cocina Francisca estaba sentada al piano y tocaba de manera titubeante un estudio de Bach. Durante seis años, cuando era niña, Francisca pasó la mayor parte de sus tardes en una academia de música. Con la carpeta de partituras bajo el brazo, martes, miércoles y jueves se encaminaba sin muchas ganas a aquellas clases que la disgustaban. Si hacía frío, hubiera preferido estar calentita en casa. Si hacía bueno, se hubiera quedado de buena gana en el parque que había a la entrada de la escuela. Pero sus padres, grandes melómanos, insistían en

que tomara aquellas lecciones. Si echaba la vista atrás, Francisca se entristecía por tanto esfuerzo baldío. Aguantó cuanto pudo, pero al final abandonó la academia de música. Esa fue, según pensaba, la primera vez que desilusionó a sus padres.

Con ese breve *flashback* que nos presenta a Francisca de niña acudiendo a sus clases de música se nos proporcionan varios datos: que Julia tiene algunas nociones de piano, pero, sobre todo, que siente que al abandonar sus estudios de música decepcionó a sus padres; todavía más: que cree que fue la primera vez que los decepcionó, luego considera que todavía en otras ocasiones ha vuelto a hacerlo.

Estos datos pueden jugar después un papel relevante en la historia. Pero también pueden servir únicamente para proporcionar contexto y permitir que el lector conozca mejor al personaje.

16. LA IMPORTANCIA DE LAS DESCRIPCIONES

Escribir es describir.

¿Cómo si no lograr situar al lector en el espacio al que quieres llevarle, cómo presentarle a tus personajes, cómo hacerle sentir lo que quieres que sienta?

Sin descripciones es imposible.

Las descripciones forman parte de la trama y, en consecuencia, deben contribuir a llevar la historia hacia su desenlace. Es decir, las descripciones deben aportar algo.

Tienen que permitir que el lector conozca mejor a un personaje, contribuir a crear una atmósfera o dar datos relevantes sobre el tiempo o el lugar en los que sucede la acción.

Pero las descripciones también pueden tener un talante artístico. Es decir, estar destinadas a hermostear el texto y convertirlo en un artefacto literario.

Lo magistral es cuando las descripciones contribuyen al desarrollo de la trama al tiempo que logran embellecer el texto.

Por tanto, las descripciones no sirven para «alargar» tu historia y que el contador de palabras suba. No son la forma de ampliar un capítulo que te ha quedado más corto que los demás o de estirar una novela que te resulta algo corta.

Jamás las escribas con esa intención.

Al tiempo, las descripciones actúan muchas veces como puntos de unión, como textos de tránsito entre una escena y la siguiente. E incluso actúan como escenas de baja o media tensión que pueden ayudarte a equilibrar la trama.

En general, las descripciones cumplen tres objetivos: hacen que el lector pueda representarse las escenas, para que estas no sucedan en el vacío. Nos cuentan cosas sobre los personajes y, por tanto, ayudan a caracterizarlos. Y, por último, contribuyen a crear la ambientación y la atmósfera de la novela.

Se trata por tanto de saber discernir qué descripciones debes incluir. En qué momento de la historia, por qué deben constar y cómo hacerlas significativas.

CONSTRUYENDO ESPACIOS

Un fallo habitual entre los escritores noveles es que sus obras parecen transcurrir en el vacío, en un espacio en blanco. Se centran tanto en narrar lo qué sucede que se olvidan de incluir *dónde* sucede e incluso *cómo* sucede.

Pero incluir el *dónde* y el *cómo* es imprescindible para que el lector pueda recrear cada escena en su mente, ver los espacios por los que se mueven los personajes

En el siglo XXI tenemos una gran cultura cinematográfica, pero menos literaria. Por eso resulta fácil explicar la importancia de las descripciones comparando la escritura con el cine.

Las películas son imágenes. El espectador ve a los personajes, ve sus casas, sus coches, la calle donde viven... En resumen, en todo momento ve dónde sucede la acción. De igual manera, al escribir tienes que «construir los decorados» para que el lector se represente los lugares donde todo sucede.

Como escritor solo tienes palabras y con ellas debes construir todo un mundo.

COORDENADAS FÍSICAS

Por tanto, tu primera intención al incorporar las descripciones de los lugares donde sucede la acción debe ser crear un fondo, un decorado, sobre el que dicha acción transcurra.

Debes aportar los datos necesarios para que el lector «vea» el espacio.

Esto es especialmente importante cuando dicho espacio aparece por primera vez en la novela. Por ejemplo, la primera vez que aparece la casa del personaje, su trabajo o la cafetería a la que va habitualmente a desayunar.

Si dicho espacio va a aparecer de manera recurrente en la historia, lo ideal es que te detengas un poco para describirlo en detalle.

Si prefieres no incluir largas descripciones, puedes hacerlo poco a poco e incluir algunas pinceladas representativas en las diferentes ocasiones en que la acción transcurre en ese espacio. O bien puedes incluir pequeños fragmentos descriptivos a lo largo del desarrollo de una escena o capítulo, intercalados con diálogos, exposiciones, etc.

Por ejemplo, el primer capítulo de la novela *Naná*, de Émile Zola, transcurre en un teatro donde Naná, la protagonista, hace su debut en el teatro. Zola comienza el capítulo describiendo el patio de butacas del teatro:

A las nueve, la sala del Teatro de Variedades estaba aún desierta. Unas pocas personas esperaban en el anfiteatro y en el patio, casi perdidas entre las butacas de terciopelo granate, en la penumbra de la araña a media luz. Una sombra anegaba la gran mancha roja del telón; del escenario no llegaba ni un rumor; las candilejas estaban apagadas, y los atriles de los músicos, en desorden. Solo en lo alto, en el tercer anfiteatro, alrededor de la rotonda del techo, en donde revoloteaban ninfas y amorcillos en un cielo verdeado por el gas, surgían llamadas y carcajadas en medio de una continua barahúnda de voces, y se veían cabezas tocadas con gorros y gorras, alineadas en los amplios ventanales realzados por un marco dorado.

Fíjate en cómo Zola proporciona los detalles del entorno físico: el color y el material de las butacas, la iluminación, el techo verdeado por el gas, los dibujos de ninfas... Pero cómo incorpora también la parte humana en las cabezas que se asoman en las ventanas del tercer piso. Al tiempo que deja constancia del sonido, del bullicio, con la intención de crear un determinado ambiente.

Zola no describe todo el teatro de una sola vez. A lo largo de todo el primer capítulo intercala descripciones con diálogos y pequeñas acciones de la galería de personajes que va presentando, a la vez que da cuenta de cómo se desarrolla la noche de estreno.

El escritor no se detiene únicamente en describir las diferentes estancias del teatro: el vestíbulo, la entrada, el saloncillo donde está el bufet... Describe también la obra que se representa y en la que actúa Naná, la protagonista. Enumera el desfile de los actores en el escenario, sus trajes, los decorados; pero también anota las reacciones del público.

[...] A la sazón los concurrentes parecían atacados de inmovilidad; desde el patio al anfiteatro solo se veía una masa de cabezas, erguidas y atentas. El primer acto de La rubia Venus sucedía en el Olimpo, un Olimpo de cartón, con nubes por bastidores y el trono de Júpiter a la derecha. Salieron primero Iris y Ganímedes, ayudados por multitud de celestes servidores que cantaban un coro mientras disponían los sitiales de los dioses para el consejo. Otra vez sonaron en solitario los mecánicos aplausos de la claqué; el público, algo desorientado, esperaba.

Pero, y esto es lo más importante, una y otra vez se insiste en el elemento humano que acude a la noche del estreno. El público, otros actores, periodistas y críticos, la alta sociedad... Zola registra a la multitud que es la que da vida al teatro:

Enérgicos siseos partieron de las galerías superiores. La obertura había empezado, pero todavía entraba gente. Los rezagados obligaban a levantarse a los espectadores de filas enteras; sonaban las puertas de los palcos; en los pasillos, se disputaba a voz en grito. Y el ruido de las conversaciones no cesaba, semejante al piar de una bandada de parleros gorriones al anochecer. Aquello era una confusión, un barullo de cabezas y brazos que se agitaban; unos se sentaban y procuraban ponerse a sus anchas, y otros se empeñaban en continuar de pie, para echar una última ojeada.

Y así tenemos una imagen completa del teatro. No una mera descripción del color del telón o del mármol del suelo, aunque también se incluyen. Sobre todo, lo que Zola ha construido es el ambiente de una noche de estreno.

De forma paralela se presenta a los diversos personajes que, de una manera u otra, se relacionarán con Naná a lo largo de la novela: empresarios teatrales, críticos, actores, amantes, cortesanas... Al tiempo, la acción se pone en marcha: Naná cosecha un gran triunfo que la va a lanzar al estrellato y cambiar su vida para siempre.

Como es lógico, también debes construir con tus descripciones espacios exteriores para tu novela cuando sea preciso.

Como hace Knut Hamsun en *Pan*, una novela donde la naturaleza actúa como marco de una historia de amor:

Desde mi cabaña podía contemplar un sinfín de islas, islotes y arrecifes, una franja de mar, y alguna que otra cumbre de lejanas montañas. Detrás de la cabaña se extendía el bosque, cuyo aroma a raíces y hojas me llenaba de alegría y gratitud, y su graso tufo a pino recordaba el olor de la médula. Cuando me adentraba en él, descendía sobre mí el silencio, y mi alma rebosaba de equilibrio y poder.

O como hace John Dos Passos en *Manhattan Transfer*, cuando describe las calles de Nueva York, la ciudad que actúa como indiferente antagonista de sus personajes:

Se viste de prisa y sale; baja por la Quinta Avenida y tuerce al este por la calle 8, sin mirar ni a derecha ni a izquierda. El sol ya calienta y hierve en las aceras, en los cristales, en las placas esmaltadas de polvo... Las caras de los hombres y las mujeres que se cruzan con ella están ajadas y grises como almohadas donde se ha dormido demasiado. Después de atravesar Lafayette Street, atronada por el ir y venir de autos y camiones, siente en la

boca un sabor a polvo y en sus dientes rechinan partículas de arena. Más allá se cruza con carretillas.

REFLEJO DE LOS PERSONAJES

Como ya hemos señalado, las descripciones aportan algo. En el caso de las descripciones de espacios lo primero y fundamental son las coordenadas físicas del lugar donde acontece la acción.

Pero las descripciones también nos cuentan cosas sobre los personajes que ocupan esos espacios y se relacionan *en y con* esos espacios.

¿Te has parado alguna vez a pensar lo mucho que dice sobre ti tu casa? El espacio en el que vives y los objetos de los que te rodeas hablan de tu personalidad, de tus gustos y aficiones, de tu poder adquisitivo, de tu vida familiar, tal vez incluso de tu profesión. Exactamente lo mismo sucede con tus personajes.

Todos los rasgos que has decidido incorporar a la personalidad de tu personaje deben tener su reflejo en los espacios en los que se mueve. Por supuesto en su casa, pero también, hasta cierto punto, en la zona donde vive, el lugar donde trabaja y los lugares que visita por ocio o relaciones familiares.

Si estás escribiendo una historia sobre una familia rica, tus descripciones tienen que reflejar esa riqueza. Ambientes refinados plagados de muebles de maderas nobles y tejidos naturales; exquisitas y delicadas comidas; coches de gama alta; ropa de diseño, etc.

Por el contrario, si escribes la historia de una familia humilde los ambientes serán pequeños, con muebles de ocasión, los personajes usarán un viejo coche que frecuenta el taller y comerán la marca más barata de yogures.

Por ejemplo, las descripciones de *La busca*, la novela de Pío Baroja, subrayan el ambiente pobre, casi marginal, en el que viven sus personajes. Como esta descripción de la casa de huéspedes donde aterriza Manuel, el protagonista, a su llegada a Madrid.

A derecha e izquierda de la puerta de la casa corría el pasillo, de cuyas paredes colgaban otra porción de lienzos negros, la mayoría sin marco, en los cuales no se veía absolutamente nada, y solo en uno se adivinaba, después de fijarse mucho, un gallo rojizo picoteando en las hojas de una verde col.

A este pasillo daban las alcobas, en las que hasta muy entrada la tarde solían verse por el suelo calcetines sucios, zapatillas rotas, y, sobre las camas sin hacer, cuellos y puños postizos.

Mientras que George Eliot, en *Middlemarch*, retrata a la burguesía y la pequeña nobleza de una población rural. Esta es la descripción del gabinete de la protagonista:

El mirador daba a la avenida de tilos; los muebles eran todos de un azul apagado y de la pared colgaba un grupo de miniaturas de damas y caballeros con el pelo empolvado. Un tapiz sobre una puerta también mostraba un mundo verde y azul con un ciervo en medio. Las sillas y las mesas eran de patas finas y fáciles de volcar. Era una habitación en la cual uno se podía imaginar al fantasma de una dama bien encorsetada volviendo de nuevo al escenario de su costura. Una endeble estantería contenía libros en dozavo de literatura remilgada en piel, como punto final del mobiliario.

En la descripción de Baroja vemos unos cuadros viejos, ennegrecidos por el tiempo. El único que se puede apreciar representa un motivo popular: un gallo picoteando unas hojas de col. En las habitaciones se aprecia desorden, gracias a las camas sin hacer y la ropa tirada. Además de suciedad, como señalan los calcetines sucios.

Mientras que en la de Eliot se describe una habitación cuidada, con miniaturas antiguas colgadas en la pared y muebles delicados, además de una estantería con libros encuadernados en piel, lo que señala cierto nivel cultural y económico.

Los personajes que se mueven en espacios tan distintos son, obviamente, muy diferentes entre sí. Se trata de hacer que los espacios sean un reflejo fiel de quienes los habitan.

Sin embargo, también puedes usar el contraste para que los espacios realcen la personalidad y el carácter de tus personajes. Por ejemplo, el desagrado que muestra una persona limpia y ordenada en una habitación sucia y desarreglada. O la opresión de una persona de mentalidad liberal que vive en el entorno asfixiante de una pequeña comunidad rural...

PASO DEL TIEMPO

De igual modo que el lector necesita que le proporciones las coordenadas físicas de dónde sucede la acción, también necesita que le des las coordenadas temporales que le permitan comprender cómo el tiempo avanza.

Indicaciones de si es por la mañana o por la noche, de si llega la primavera o termina el otoño logran imprimir movimiento a la acción y marcar el devenir de la historia.

Al comienzo de la novela *El desierto de los Tártaros*, de Dino Buzzati, el recién nombrado teniente Giovanni Drogo parte hacia su destino, la Fortaleza Bastiani. El trayecto a caballo dura más de un día, y Drogo recorre parte de él a lo largo de todo el primer capítulo.

Nada más ser nombrado oficial, Giovanni Drogo partió una mañana de septiembre de la ciudad para dirigirse a la Fortaleza Bastiani, su primer destino.

Encargó que lo despertaran siendo aún noche cerrada y se vistió por primera vez con el uniforme de teniente.

El texto incluye varias alusiones al tiempo: «una mañana de septiembre» y «siendo aún noche cerrada». Más adelante habrá otras, como «ojos apáticos miraban por un momento el maravilloso nacimiento del sol» o «humos matutinos se alzaban de los tejados» que sitúan la acción en la mañana.

El tiempo sigue avanzando, podemos saberlo por la indicación «Cuando llegó al inicio del valle que conducía a la Fortaleza, el sol caía a pico». Porque el sol cayendo a pico indica que ya es mediodía.

Más tarde se dice: «Drogo reanudó el camino y, a medida que la tarde avanzaba, iba sintiendo una ligera inquietud» y «Todo el cañón estaba ya cubierto por tinieblas violáceas». La mención explícita a la tarde y a las tinieblas nos sitúan en las últimas horas de la tarde.

Solo al final de la tarde, en el rojo sol del ocaso, vislumbra el teniente la Fortaleza en la lejanía:

Por un intersticio de las peñas vecinas, ya cubiertas de oscuridad, detrás de una caótica escalinata de crestas y a una distancia incalculable, Giovanni Drogo vio entonces —inmerso aún en el rojo sol del ocaso, como salido de un encantamiento— un monte desnudo y en su orilla una faja regular y geométrica de un especial color amarillento: el perfil de la Fortaleza.

Y el capítulo termina con las palabras:

El último sol se alejaba despacio del remoto monte y por los amarillos bastiones irrumpían las lívidas ráfagas de la noche invasora.

Las alusiones a momentos concretos: mañana, tarde, noche. La posición del sol, la aparición de las sombras y la mención del ocaso han permitido que en todo momento el lector acompañe al protagonista en su camino a lo largo de todo el día.

DESCRIBIENDO PERSONAJES

Como sucede con los espacios, describir a tus personajes es fundamental.

Fijémonos de nuevo en el cine: en una película, el espectador ve al actor: es alto, delgado, calvo, viste un traje... En una novela eres tú quien debe decirle al lector cómo es el personaje.

Y la descripción de lo externo no tiene por qué ser baladí, porque puede decir mucho del personaje: ¿Lleva tu personaje los zapatos sucios y la corbata mal anudada?, ¿o viste con esmero y por la boca de las mangas de su chaqueta asoman los puños de una camisa de una blancura reluciente?

Esos simples detalles aportan, ya que cuentan cosas sobre el personaje. Por tanto, no puedes omitirlos.

Como sucedía en el caso de las descripciones de espacios, puedes optar por describir a tus personajes principales de una sola vez, en la primera ocasión en que hacen su aparición en la novela, realizando una descripción más o menos extensa.

O bien puedes ir incorporando pequeños fragmentos descriptivos aquí y allá que, poco a poco, permitan que el lector visualice cómo es el personaje.

EL PERSONAJE POR DENTRO Y POR FUERA

La descripción no tiene por qué ceñirse a los rasgos físicos. Puedes dar en ella aquellos rasgos morales o intelectuales de tu personaje que sean relevantes y que permitirán que desde un primer momento el lector sepa a qué atenerse con respecto a él. Pero no olvides que después debes hacer que tu personaje actúe de acuerdo a ellos. Si has

descrito a tu personaje como un hombre soñador o pragmático o irritable... debe comportarse como tal a lo largo de toda la novela.

Siguiendo con el ejemplo de *Middlemarch*, George Eliot inicia la novela con una larga descripción de Dorothea Brooke, su protagonista:

La señorita Brooke poseía ese tipo de hermosura que parece quedar realizada por un aspecto modesto. Tenía las manos y las muñecas tan finas que podía llevar mangas no menos carentes de estilo que aquellas con las que la Virgen María se aparecía a los pintores italianos, y su perfil, así como su altura y porte, parecían cobrar mayor dignidad a partir de su ropa sencilla, la cual, comparada con la moda de provincias, le otorgaba la solemnidad de una buena cita bíblica —o de alguno de nuestros antiguos poetas—inserta en un párrafo de un periódico actual. Solían hablar de ella como persona de excepcional agudeza, si bien se añadía que su hermana Celia tenía más sentido común.

Aunque comienza hablándonos de sus manos, de su porte y de su manera de vestir, Eliot enseguida pasa a ocuparse de los rasgos morales de su personaje, en los que se detiene largamente durante varios párrafos que aquí omitimos. De hecho, ya la «ropa sencilla» nos cuenta algo de la personalidad de la protagonista. Lo hace así porque será su carácter el que decida la suerte de Dorothea. La señorita Brooke es una mujer inteligente, pero no brilla por su sentido común. Eso hará que se case con un hombre de gran cultura, pero con el que no será feliz.

Fíjate en que además la autora aprovecha las primeras líneas para incluir algunos detalles que empiezan a construir el contexto. Alude a la «moda de provincias», porque la novela tiene lugar en una zona rural. Y menciona a la hermana de la señorita Brooke, de modo que el lector sabe desde la primera página que la protagonista tiene una hermana.

De hecho, el que la autora compare a la señorita Brooke con Celia, su hermana, es paradigmático. El sentido común de Celia la lleva a contraer matrimonio con un buen hombre, de posición acomodada, y a vivir una feliz y tranquila vida de mujer casada y provinciana. Mientras que Dorothea, por sus inclinaciones intelectuales y su menor sentido común, se deslumbra con las cualidades del señor Casaubon, cualidades que es el propio apasionamiento de Dorothea quien engrandece, para luego descubrir desilusionada la esterilidad intelectual de su esposo. Dorothea es muy diferente de su hermana, por eso no puede encontrar su felicidad en las mismas cosas que contentan a Celia y tiene que vivir varias experiencias que la moldearán antes de poder realizar sus anhelos.

Como al describir espacios, también al describir personajes puedes usar el contraste para que las cualidades de uno destaquen o se comprendan mejor al compararlas con las de otro. Como la personalidad de Dorothea se contrapone a la de su hermana.

En resumen, conviene hacer una descripción bastante minuciosa de tus personajes principales. Una descripción que no se detenga en lo externo, en su aspecto físico, sino que detalle también su carácter y su psicología.

No tienes por qué escribir una larga descripción, puedes incluir breves fragmentos descriptivos intercalados en varias escenas y lograrás el mismo efecto. Eso sí, hazlo en los primeros capítulos para que el lector no tarde en conocer a tu personaje.

Sin embargo, a lo largo de toda la novela debes seguir incluyendo pequeñas descripciones que ahonden en la personalidad y fisonomía de tu personaje. También que ayuden a comprender el cambio que este sufrirá al recorrer su arco dramático.

DESCRIBIR ACCIONES

Como en una película la cámara filma a los personajes caminando por la calle, levantándose por la mañana o cenando en un restaurante, de igual modo mediante las descripciones tú debes contarle al lector qué hacen tus personajes.

Recuerda, no se trata de que hagas un «cámara en mano» para registrar cada pequeño acto de tus personajes. Se trata de aportar pequeñas notas que logren que el lector pueda imaginarse en todo momento al personaje como un ser de carne y hueso viviendo una vida real.

Precisamente, una de las mejores maneras de caracterizar a un personaje es mediante sus acciones.

Por eso, a lo largo de toda la novela debes incorporar aquellas descripciones que permitan al lector «ver» al personaje: qué lleva vestido, cómo se mueve, qué está haciendo. Como hace de nuevo John Dos Passos en *Manhattan Transfer*.

Los platos resbalaban sin cesar entre los grasientos dedos de Bud. Olor a bazofia y jabonaduras. Dos restregones con el estropajo, al agua, a enjuagarlos y a colocarlos en el escurridor para que el narigudo chico judío los seque; las rodillas húmedas de salpicaduras, la grasa subiéndole por los brazos, los codos entumecidos.

O D.H. Lawrence en *El amante de lady Chatterley*:

Connie se quitó el pañuelo del cuello, pero no el sombrero, y se sentó para preparar el té. Las tostadas se habían enfriado. Puso el paño sobre la tetera y se levantó para coger un jarrón pequeño en el que poner las violetas. Las pobres flores colgaban laciamente del tallo.

Nuestros actos reflejan mucho mejor lo que somos que nuestras palabras o nuestra apariencia. Mediante nuestra imagen podemos querer dar una falsa apariencia, incluso engañarnos a nosotros mismos; pero al final nuestros actos siempre acaban por hacer aflorar la verdad de nuestra propia esencia.

En *La saga de los Forsythe*, del escritor británico John Galsworthy, Irene, uno de los personajes, se ha separado de su marido, Soames Forsythe, al que odia.

Soames se había apartado de la ventana para detenerse cerca de Irene, que había buscado refugio en la curva que formaba el piano de cola.

—Es muy poco probable que volvamos a vernos —dijo Soames despacio—. ¿Nos damos la mano —le temblaban los labios y las palabras le salieron entrecortadas— y enterramos el pasado?

Le tendió la mano. Irene palideció aún más, sus ojos negros se posaron fijamente en los de él y permaneció con las manos entrelazadas.

Fíjate en cómo Irene se refugia de la proximidad de su exmarido en la curva del piano. Y cómo se niega a darle la mano, porque hacerlo implicaría «enterrar el pasado» y eso es algo que ella no está dispuesta a hacer.

TAMBIÉN PERSONAJES SECUNDARIOS

Para terminar, no olvides incluir también descripciones de los personajes secundarios. En función del peso del personaje en la trama su descripción puede ser más o menos extensa. Si tiene cierta relevancia, merece que cuentes algo sobre él al lector. Pero si solo aparece unos instantes (como un camarero o la persona que va sentada al lado de tu protagonista en el autobús), puede bastar con unas pocas palabras.

Cuando Frank Singe, director de producción de Parnassus Pictures, llegó aquel mes de septiembre a Nueva York, Bacon se llevó a Sammy a verlo al hotel Gotham. [...] Singe un hombre enorme y fornido que fumaba un Davidoff gigante de diez pulgadas, dijo que ya tenían dos guionistas en mente [...]

Los pocos datos que proporciona Michael Chabon en *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay* sobre Frank Singe, director de producción, son suficientes para que el lector pueda representarse al hombre grande que fuma un gran cigarro con el que los personajes se reúnen.

Ten presente que la mayor o menor prolijidad en las descripciones es también una cuestión de estilo. Puede que, como autor, te guste incluir largas descripciones o bien prefieras ser más sucinto. Ninguna de las dos opciones es incorrecta.

CREANDO AMBIENTES

Las descripciones contribuyen además a crear ambientes y atmósferas.

El ambiente se construye gracias a la suma de las descripciones.

Ya hemos visto cómo en algunos de los ejemplos anteriores. El bullicio y la animación de la noche de estreno en *Naná*, la pobreza y la marginalidad en *La busca* o la comodidad de la aristocracia rural en *Middlemarch*.

Las pinceladas que das con cada frase descriptiva contribuyen a crear el ambiente. Ya sea que describas estancias, personas, muebles, objetos, momentos del día o del año o ropas, todo contribuye a crear un ambiente.

Pero el ambiente va más allá de lo meramente físico, alude también a lo social y a lo psicológico, gracias al poder simbólico de los objetos.

Los calcetines sucios de *La busca* son mucho más que unos calcetines sucios. Representan la vida de gente de baja extracción social que tal vez no le dé demasiada importancia a la limpieza. En parte porque emplea tantas horas en conseguir su sustento que no tiene energía para lavar sus calcetines. O bien porque no dispone del dinero necesario para mandar su ropa a lavar, ya que la acción transcurre en torno a 1900, cuando no existían las lavadoras.

El refugio que Irene busca junto al piano, al enfrentarse a su marido, que la agredió sexualmente, simboliza de manera sutil el miedo y la aversión que siente por él.

La llegada de la noche en *El desierto de los Tártaros* contribuye a crear un ambiente de espera, en el que se aguarda algo que nunca llega. El día pasa sin que Giovanni Drogo consiga alcanzar la Fortaleza, como después el tiempo pasará sin que nada relevante acontezca en el bastión.

Como ves, la construcción del ambiente se relaciona entonces también con el paso del tiempo, con el momento histórico en el que transcurre la acción (si hay o no lavadoras) y la huella del conflicto en la psique de tu personaje.

ELEMENTOS QUE CONSTRUYEN EL AMBIENTE

Por tanto, para planificar con acierto la ambientación de tu novela desde el principio y lograr que esta se imbrique en tu historia sin fisuras y como un elemento coherente, antes de empezar a escribir debes pensar en cuatro elementos que afectan a la ambientación.

Estos son:

- Período.
- Duración.
- Ubicación.
- Conflicto.

Los vemos uno por uno.

El **período** hace referencia al momento histórico en que transcurre la historia.

Por ejemplo, *El jilguero*, de Donna Tartt, sucede en el presente; *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, transcurre en el futuro; y *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, transcurre en el pasado de la Roma imperial.

Antes de empezar a escribir tu novela, durante la fase de trabajo preliminar, pregúntate: ¿En qué momento sucede la historia? La respuesta a esa pregunta hará que tus descripciones, y en consecuencia el ambiente que con ellas crees, sean de una u otra manera.

Por ejemplo, en el Madrid de Baroja no hay lavadoras, de ahí los calcetines sucios; o que más adelante se narre que «Todas las tardes, algunas vecinas lavaban en el patio, y cuando terminaban su faena vaciaban los lebrillos en el suelo [...]».

Baroja describió la realidad de su época, pero resulta evidente que determinados periodos históricos te obligarán a documentarte detalladamente para poder reproducir los usos, costumbres, modas, herramientas o vehículos de la época elegida.

Además, el período de tu novela puede prestarse a matices. Por ejemplo, *Crepúsculo* o *Harry Potter* transcurren en el presente, pero en la historia se han incluido elementos mágicos y fantásticos que uno no espera encontrarse en su día a día. *El Señor de los Anillos* toma elementos de la Inglaterra medieval, pero J.R.R. Tolkien ideó toda una tierra imaginaria con su propia historia, sus idiomas y sus razas.

Lo importante en estos casos es que la historia se mantenga dentro de los parámetros artificiales (la magia existe, hay pequeños seres que viven en casas bajo tierra) que has creado para ella.

Por su parte, la **duración** tiene que ver con el desarrollo de la acción a través del tiempo y es básica para la ambientación de una novela.

La historia puede extenderse a lo largo de un día, de un año o extenderse a través de generaciones. Por ejemplo, *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf transcurre a lo largo de un único día; mientras que en *Los años* la misma escritora narra la historia de varias generaciones de una misma familia.

Al empezar a escribir tu novela pregúntate: ¿Cuándo comienza y termina la historia? Eso te ayudará a añadir aquellas descripciones que ayuden a construir la cronología de la

acción y permitan al lector comprender cómo avanza el tiempo, como hemos visto en el ejemplo de la novela de Dino Buzzati *El desierto de los Tártaros*.

También tienes que sopesar cómo duración y período se relacionan. Si entre el inicio y el fin de tu novela pasan muchos años, es probable que la historia abarque varios periodos. La moda, la tecnología, incluso las costumbres variarán y debes ocuparte de que así se refleje en tu narración.

En cuanto a la **ubicación**, hace referencia al espacio en el que se desarrolla el argumento.

Antes de empezar a escribir tu novela, pregúntate: «¿Dónde tiene lugar la historia?»

Tu novela puede suceder en una ciudad, en un pueblo, a la orilla del mar o en la montaña, en un clima seco o en uno lluvioso.

Decide también cuáles son los espacios interiores en los que se mueven los personajes, al menos los más relevantes: domicilio, trabajo, casas de amigos que visitan con frecuencia...

Incluye descripciones del entorno, exterior e interior, en que los personajes se mueven para permitir al lector ubicarse, pero también para reforzar ideas y sensaciones, que son las que crean el ambiente: la libertad de los espacios abiertos, la opresión de un cubículo de oficina. La comodidad y seguridad de una habitación bien amueblada, el desamparo y la pobreza de una calle de arrabal.

De igual manera es importante que cuides dos aspectos de la ubicación:

- Que concuerde con el período en el que transcurre tu novela. Una vía férrea no puede cruzar el paisaje si el argumento se desarrolla en el siglo XVII.
- Que respetes las normas que rigen en ella. Si tu novela transcurre en el espacio, recuerda que no hay gravedad. Si has creado un mundo donde el cielo es color violeta, que no se te escape algo sobre el cielo azul.

Por último, aunque la ambientación de una novela se refiera a lo externo, a la puesta en escena, está fuertemente marcada por el **conflicto**.

De hecho, en ocasiones la ambientación «es» el conflicto. La ciudad de provincias asfixiante que el protagonista quiere dejar. El océano inmisericorde que rodea al naufrago...

Pero incluso cuando esa relación entre ambientación y conflicto no resulte tan evidente, debes prestar atención al tipo de conflicto sobre el que gira tu historia para planear la ambientación.

Antes de empezar a escribir tu novela, pregúntate: ¿Qué tipo de conflicto es el que debe superar mi protagonista?

Si el conflicto al que se enfrenta tu personaje es un conflicto interno, personal, la ambientación puede contribuir a subrayarlo, como hemos visto con la espera en *El desierto de los Tártaros*, novela que, por otra parte, no en vano transcurre en un paraje montañoso aislado del mundo.

Pero si, por ejemplo, el conflicto atañe a un segundo personaje en discordia, la ambientación adquiere un mayor peso. ¿Dónde se producen sus enfrentamientos? Puede ser en la oficina, puede ser en el colegio, puede ser en casa...

Además, las fuerzas del conflicto atañen también a lo relativo al periodo y la duración de tu novela.

El conflicto de una mujer casada con un hombre al que no ama no se puede resolver con un divorcio si tu novela transcurre en el siglo XVIII. De hecho, la relación entre ambos cónyuges estará marcada por una serie de convencionalismos sociales que hoy en día ya no están en uso.

De la misma manera, el conflicto de un alumno con su malvado compañero de pupitre no puede durar más que un curso escolar.

CREANDO ATMÓSFERAS

Ahora ya sabes lo que es el ambiente de una novela y cómo puedes crearlo.

Una novela puede tener varios ambientes. Piensa en novelas como *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett, en la que un detective, para resolver un caso, debe entrar en las casas de la alta sociedad al tiempo que bucear en los ambientes sórdidos de los bajos fondos.

Pero, aunque una novela puede tener varios ambientes, suele tener una única atmósfera.

La atmósfera es una emoción que recorre todo el texto, desde el principio al fin. Es la sensación o el estado emocional que prevalece en la historia y que el lector puede percibir desde las primeras páginas.

La construyen las descripciones y los ambientes, pero también el conflicto, el carácter de los personajes, la voz del narrador y el tema que subyace a la novela.

Este último, el tema que subyace en la novela, así como la perspectiva desde la que se aborda el mismo, es uno de los pilares fundamentales en que se asienta la atmósfera.

En *Escenas de la vida bohemia*, el escritor Henri Murger quiso dar una imagen risueña de la vida de los artistas en el París del siglo XIX. Una vida de privaciones económicas que a menudo rozaba la miseria, pero en la que la juventud y el arte aseguraban la felicidad. Para ello el autor incluye descripciones que son abiertamente humorísticas, como la que sigue:

Llevaba un frac negro de codos tonsurados y, si alzaba demasiado los brazos, dejaba ver los ventiladores que tenía en las sisas. Los pantalones quizás habían sido negros, pero las botas, que nunca habían sido nuevas, parecían haber dado ya varias veces la vuelta al mundo en los pies del judío errante.

Además, sus personajes se apoyan entre sí y nunca pierden la esperanza y el buen humor. Y aunque los ambientes en los que se mueven reflejan su pobreza y precariedad, las descripciones risueñas de los mismos crean una atmósfera positiva.

Por su parte, Jules Vallès, en *El candidato de los pobres*, también describe la vida bohemia del París de su época. Pero Vallès, que se involucró en los hechos de la Comuna de París, lo hace desde cierto pesimismo, origen de su deseo de construir un mundo más justo donde nadie tenga que pasar privaciones.

Hemos alquilado, cerca de la calle de l'École-de-Medicine un piso amueblado.

Es oscuro, es triste, da a una pared llena de grietas, manchada de verde. Está encima de un patio en el que hasta un lobo se suicidaría. Pero nos hemos dicho: «Aquí estaremos bien para trabajar. Nadie vendrá a molestarnos».

A través del carácter del protagonista (que es el propio Vallès, ya que la novela es autobiográfica), de las ideas que expresan sus reflexiones, así como mediante las descripciones de los lugares y de los personajes, el autor construye para su novela una atmósfera lóbrega y desesperanzada, pero también combativa.

Es necesario pensar en el tipo de atmósfera que conviene a una determinada novela.

Reflexiona sobre el tipo de atmósfera que le conviene a tu novela en función de su tema y de la idea que subyace bajo el argumento. También según el tipo de conflicto y el arco dramático que recorre el personaje principal. En función de esos elementos, trabaja tu atmósfera.

Además, tanto para crear la atmósfera como para crear los ambientes, el uso del lenguaje es fundamental, como veremos en el próximo tema.

IDEAS PARA CONSTRUIR BUENAS DESCRIPCIONES

Como hemos visto las descripciones, lejos de ser relleno, son parte fundamental de la novela.

Contribuyen a conocer mejor al personaje, le ubican en un entorno palpable y refuerzan la cronología de la historia.

Además, son las descripciones las que ayudan a construir los ambientes y a crear la atmósfera. Y ambientes y atmósfera subrayan el conflicto y son una metáfora del argumento y de la idea que subyace al mismo.

Dada su importancia, conviene por tanto que sepas manejarlas bien.

AL PRINCIPIO DE LAS ESCENAS

Las descripciones deben jalonar toda la narración de la novela. A decir verdad, es imposible escribir sin describir, así que de manera instintiva vas a describir cuando sea preciso.

Pero hay un lugar donde es recomendable incluirlas: al comienzo de las escenas.

Cuando hablamos de construir las transiciones entre escenas dijimos que al cambiar de escena convenía dar al lector unas referencias que le permitieran saber qué personajes intervenían en ella, dónde tenía lugar y en qué momento ocurría.

Puedes hacerlo de manera sucinta: «Isabel se reunió con Daniel en el comedor del hotel a última hora de la tarde».

Pero también puedes incorporar descripciones que, dando esa misma información, ayuden a que el lector visualice de manera más clara a los personajes, sus actitudes, así como el lugar en el que se encuentran y el momento del día en que todo acontece.

El comedor del hotel estaba casi vacío. Había pocas mesas ocupadas y se oían las voces de los camareros que se encargaban de preparar el servicio

para la cena. Era un hotel elegante, pero era evidente que había conocido tiempos mejores. Sin embargo, seguía siendo el preferido por Isabel que, ataviada con un sobrio vestido negro, se acercó a la mesa donde aguardaba Daniel. Daniel no se había cambiado para cenar y una leve sombra de barba asomaba a sus mejillas. Los últimos rayos de sol que entraban por la ventana junto a la que se situaba la mesa daban un tono crudo a sus ojeras. Parecía cansado y eso conmovió a su madre.

Esta descripción sigue proporcionándole al lector la información necesaria: Quien interviene en la escena (Isabel y Daniel), dónde están (en el comedor de un hotel) y en qué momento (a última hora de la tarde).

Pero ahora el lector puede recrear el comedor vacío del hotel, donde los camareros montan las mesas para la cena. Ve a Daniel, que tiene aspecto cansado, sentado en una mesa junto a la ventana, iluminado por los últimos rayos de sol. Y ve a Isabel, vestida de negro, reunirse con él y conmovirse por su imagen cansada.

Ten presente no obstante que no solo debes incluir descripciones al inicio de las escenas. Siémbrales a lo largo de estas para enriquecer la narración.

TRIANGULACIÓN

La mayoría de los escritores tendéis a centraros en los detalles visuales, que sin duda son muy importantes. Pero la forma en que algo huele, los sonidos, los sabores e incluso el tacto pueden mejorar las descripciones.

Recuerda el sabor evocador de la magdalena de Proust. O cómo el olor de la casa de tus padres te transporta de manera inmediata a la infancia.

O fíjate en cómo Émile Zola incluye los sonidos en la descripción del teatro, aludiendo a la «continua barahúnda de voces»; o cómo Hamsun incluye el olor, con la frase «su graso tufo a pino recuerda el olor de la médula»; por su parte, John Dos Passos incluye el tacto

cuando escribe «Los platos resbalaban sin cesar entre los grasientos dedos de Bud» y al sabor en la frase «siente en la boca un sabor a polvo».

Así que para dar a tus descripciones mayor consistencia incluye en ellas detalles que involucren otros sentidos además de la vista. Es la técnica que el novelista John Barth define como «triangulación».

La triangulación consiste en usar la vista como la base de una descripción, añadiendo a continuación otros dos sentidos de los cuatro restantes.

Si te ciñes a describir lo que se ve, tus descripciones resultarán planas, unidimensionales. Pero si haces hincapié en las percepciones del resto de sentidos, la narración cobra vida, se vuelve real.

Para hacerlo, lo mejor es que desarrolles y entrenes la capacidad para captar cuál es el rasgo sensorial más ligado a un determinado lugar.

Por ejemplo, si escribes sobre la sala de curas de un hospital, es el penetrante olor de los desinfectantes lo que asalta los sentidos.

Para ejercitarte prueba a tomar nota de los olores, sonidos o sensaciones dominantes en los diferentes lugares que tengas ocasión de visitar: una iglesia, un restaurante, el mar, el bosque, un establo, la casa de un vecino...

De ese modo desarrollarás la capacidad de no centrarte únicamente en lo que los ojos pueden ver y enriquecerás tus descripciones.

Añadir lo percibido por los diferentes sentidos es una excelente manera de construir ambientes.

CÓMO AFECTA LO DESCRITO AL PERSONAJE

Hemos señalado que las descripciones ayudaban a conocer mejor a los personajes.

No solo porque cuentan de manera explícita cosas sobre él, como su aspecto físico o rasgos de su carácter, sino también por lo mucho que puede decir sobre una persona el lugar donde vive o la forma en la que viste.

Pero, además, los personajes (e incluso el narrador, aunque sea un narrador en tercera) actúan como un filtro a través del cual pasan las descripciones.

Un carpintero no mirará una mesa con los mismos ojos que una mujer que esté calculando si cabe en su comedor. Un policía no observa un callejón solitario de la misma manera que un fugitivo. Un personaje feliz ve las cosas de diferente manera que un personaje depresivo.

Recuerda la alegría que provoca en el narrador de Knut Hansum el olor del bosque y cómo siente que su alma rebosa equilibrio y poder cuando entra en él.

Por el contrario, en *El corazón de las tinieblas*, Joseph Conrad convierte el bosque (la selva, en realidad) en una amenaza.

Remontar aquel río era regresar a los más tempranos orígenes del mundo, cuando la vegetación se agolpaba sobre la tierra y los grandes árboles eran los reyes. Un arroyo seco, un gran silencio, un bosque impenetrable. El aire era cálido, espeso, pesado, perezoso. No había júbilo alguno en la brillantez de la luz del sol. [...] Y esa quietud de vida no se parecía en lo más mínimo a la paz. Era la quietud de una fuerza implacable que medita melancólicamente sobre una intención inescrutable.

Como puedes suponer, después de leer este fragmento de Conrad, hacer hincapié en cómo lo descrito afecta al personaje también contribuirá de manera notoria a crear los ambientes y la atmósfera de tu novela.

CUÁL ES LA RELACIÓN DE LOS PERSONAJES CON LO DESCRITO

De igual forma, las relaciones de los personajes con los espacios y objetos que les rodean también son importantes.

Imagina una entrevista de trabajo: entrevistador y entrevistado se sientan frente a frente, separados por una mesa.

Pero mientras el entrevistado contempla la pared plagada de diplomas y premios que hay tras la mesa, el entrevistador tiene enfrente un amplio ventanal desde el que se aprecia una vista sobre los rascacielos de la ciudad.

Evidentemente, esos detalles hablan de una relación de poder clara; al tiempo, dan a entender que el entrevistador es un triunfador, un hombre poderoso.

Los seres humanos entablamos relaciones con nuestro entorno. En la escena de *La saga de los Forsyte* en la que Irene se refugia de su exmarido, no es casual que lo haga cerca del piano. No es meramente que haya un mueble voluminoso en la estancia que ella pueda interponer entre su cuerpo y el de Soames. Es que, a lo largo de toda la novela, se describe a Irene tocando un piano, ocupación en la que ella encuentra consuelo para las penalidades de su vida.

El orden en que dispones los elementos de una descripción y la forma en que los personajes se relacionan con ellos pueden decir muchas cosas de una forma sutil. Úsalos bien.

CUÁL ES LA REALIDAD

Cómo es lógico, cada personaje puede tener una perspectiva diferente de un mismo lugar u objeto, en función de su carácter y sus vivencias.

Consignar esas perspectivas mediante las descripciones enriquece la historia y da una visión más completa de los personajes.

Ahora bien, debes procurar introducir siempre unos parámetros que indiquen al lector cuál es la realidad. Y es que la diferencia entre esa realidad y las percepciones del personaje está llena de matices enriquecedores.

Por ejemplo, el olor de la casa de sus padres produce un vuelco desagradable en el corazón del personaje porque no tuvo una infancia feliz.

Ahora bien, la realidad es que fue un niño envidioso que siempre se sentía a la sombra de su hermano.

Ya ves lo importante que es dar las coordenadas de la realidad para ayudar al lector a comprender todas las implicaciones de la historia.

17. EL USO DEL LENGUAJE

Las palabras, el lenguaje, son las herramientas del escritor.

Es mediante el lenguaje como construyes a tus personajes, creas escenas, incorporas puntos de giro o escribes descripciones. El lenguaje es el núcleo.

Por eso como escritor debes tener un excelente dominio del lenguaje.

Por supuesto, debes dominarlo a nivel de ortografía, sintaxis y gramática. Cuida bien esos aspectos. La corrección lingüística es una condición *sine qua non* para escribir. Es básica y se te da por supuesta si estás escribiendo una novela.

Por eso aquí vamos a ocuparnos del lenguaje como recurso literario.

La escritura, incluso la de una novela, es una forma de comunicación. El lenguaje es el único modo que tienes como escritor de expresar el mundo. No solo el mundo externo, físico, sino también el mundo interior de sentimientos y emociones que caracteriza al ser humano.

Mediante el lenguaje debes expresar la realidad concreta tal como es. Pero también debes poner de manifiesto mediante el lenguaje su rica, variable y subjetiva naturaleza.

Porque como escritor es probable que busques expresar unas determinadas ideas y puntos de vista, los tuyos. Pero también habrás de expresar la realidad tal como la perciben tu narrador o tus personajes.

Todo ese subjetivismo se construye a través del lenguaje, a través de la forma en que lo uses.

Puedes ser descarnado, lírico, parco, prolijo, poético, frío, cálido, austero, exuberante... en función, en primer lugar, de tu estilo como escritor; y, en segundo lugar, en función de las necesidades concretas de la novela que estás escribiendo: según el registro y la atmósfera que sean apropiados para ella.

Hablaremos sobre todo ello a lo largo de este tema.

EL LENGUAJE COMO RECURSO LITERARIO

El lenguaje es probablemente el principal y mejor recurso literario del que dispones como escritor.

Un buen argumento, la elección de la estructura adecuada y una buena trama pueden construir una buena novela. Pero es el lenguaje el que marcará la diferencia, el que la convertirá en una obra maestra.

Usar bien el lenguaje implica descender hasta el nivel de la palabra: saber elegir la palabra apropiada para expresar aquello que quieres transmitir.

También deberás fijarte en la extensión de las frases, cuidando la alternancia de frases de diferentes longitudes para crear determinados efectos.

Además, también deberás prestar atención al ritmo, a la musicalidad de la narración.

Comencemos por ver algunas nociones básicas sobre el uso del lenguaje como recurso literario.

VOCABULARIO

Guy de Maupassant decía que para cualquier cosa que se quiera decir, solo existe una palabra para expresarla, un verbo para animarla y un adjetivo para describirla. Y que la obligación del escritor es buscar hasta descubrir esa palabra, ese verbo o ese adjetivo y nunca darse por satisfecho hasta encontrarlos. Sin rehuir jamás la dificultad que esto implica.

Puede parecer un poco exagerado, pero ese es el nivel de detalle al que descienden los mejores escritores.

Gustave Flaubert estaba obsesionado *con le mot juste*, la palabra exacta.

¡Qué extraña manía la de pasarse la vida consumiéndose a propósito de palabras y sudando para redondear frases! [...] Hoy, por ejemplo, he

empleado ocho horas en corregir cinco páginas, y creo que he trabajado muy bien.

Por su parte, James Joyce confesaba a un amigo, mientras escribía *Ulises*, que había trabajado durante todo un día para escribir tan solo dos frases. Cuando su amigo lo achacó a una búsqueda de *le mot juste*, Joyce contestó: «No, ya tengo las palabras, lo que estoy buscando es su orden exacto dentro de la frase.»

Resulta evidente que una de las cosas que necesitas como escritor es un amplio vocabulario. No se trata de impresionar al lector usando las voces menos usadas del diccionario. Se trata de encontrar la palabra adecuada.

Solo hay una manera de adquirir ese extenso vocabulario que es la mejor herramienta del escritor: leyendo. Por suerte leer es un ejercicio placentero e inspirador.

Nuestra recomendación es que leas, al menos, un libro a la semana. Elige autores de todas las épocas, de todos los géneros y de todas las nacionalidades. En la bibliografía del curso encontrarás un centenar de títulos que hemos usado para poner ejemplos a lo largo del curso. Puedes empezar por ahí.

Mientras lees, permanece atento a cómo sus autores usan el lenguaje, qué palabras eligen, cómo construyen las frases, cómo juegan con ellas creando imágenes y metáforas.

Mucho cuidado con el diccionario de sinónimos. Si, por usar un sinónimo, eliges una palabra cuyo significado exacto no conoces porque no forma parte de tu vocabulario habitual, consúltala en el diccionario.

Las palabras, aunque con significados parecidos, pueden tener diferentes matices. No es lo mismo «ventisca»: borrasca de viento, o de viento y nieve, que suele ser más frecuente en los puertos y gargantas de los montes; que «cellisca»: temporal de agua y nieve muy menuda, impelidas con fuerza por el viento.

Elige con atención las palabras, no descanses hasta no haber encontrado la palabra justa.

Julian Barnes, en *El loro de Flaubert*, dice al respecto:

La palabra correcta, la frase verdadera, la oración perfecta están siempre «ahí fuera», en algún lugar; la tarea del escritor consiste en localizarlas por cualesquiera medios que estén a su alcance.

LA EXTENSIÓN DE LAS FRASES

A los autores noveles se les recomienda que escriban con frases cortas.

Y es que, si todavía no manejas muy bien gramática y sintaxis, corres el riesgo de equivocarte y acabar por escribir frases sin sentido, en las que falla la concordancia y la puntuación es un caos.

En ese caso apuesta por la sencillez. Mejor que escribir una frase larga mal estructurada, escribir frases cortas. Mejor que una frase que resulte errónea o incomprensible, una frase corta.

Pero si, como debieras, dominas la gramática y la sintaxis puedes jugar con la extensión de las frases para crear determinados efectos.

Así, usar frases cortas es una técnica excelente si quieres transmitir agilidad.

Por ejemplo, en escenas de vértigo, cuando narras una huida o una persecución, una carrera o cualquier tipo de competición; en general, cuando quieras otorgar preponderancia a la acción.

Las frases cortas también resultan perfectas para representar la forma rápida y encadenada en que las ideas se forman en el pensamiento. Son ideales para los flujos de conciencia.

Por su parte, usar frases largas resulta ideal para acentuar la lentitud, la morosidad; por ejemplo, cuando quieras otorgar preponderancia a la reflexión.

También puedes usar frases largas para ralentizar la acción e incrementar así la tensión antes de un momento clave o de gran tensión dramática.

Las frases largas también funcionan muy bien para reflejar monotonía, hechos repetitivos cuya reiteración desees poner de manifiesto.

EL RITMO

En general, lo ideal es escribir frases cortas y largas en alternancia para crear efectos rítmicos.

De esta forma te aseguras dos cosas importantes:

La primera es crear un texto musical. Un texto donde la combinación de frases cortas y largas resulte rítmica y agradable. Incluso aunque nadie vaya a leer tu texto en voz alta, el cerebro es capaz de percibir esos cambios en los patrones de las frases y encontrar en ellos la armonía.

La segunda y fundamental es que escribir frases de distinta longitud es una excelente manera de mantener la atención del lector. Este detecta un cambio en el patrón y enseguida se enfoca de nuevo en el texto.

Al escribir frases cortas o de longitud media permites que el lector descase. Preparándole para una frase larga que será como una larga caricia.

Mientras que al escribir frases largas o medias e intercalar de pronto frases cortas es como si un golpe de platillo llamará de pronto la atención en medio de una melodía monocorde.

Fíjate en cómo lo hace Thomas Bernhard en este fragmento de *Helada*:

El dibujo del papel de su habitación se convertía cada vez más, en el curso de la noche, en un infierno, en el que se desarrollaban escenas horribles entre figuras deformes. A él lo aplastaban hasta llegar el alba. Y ese era el momento en que, por agotamiento y por repugnancia hacia todo y hacia sí mismo, se quedaba adormecido. No dormía. No.

En él, las dos últimas frases son mucho más cortas que las anteriores. De hecho, la última frase, formada por una única palabra, es más breve todavía que la anterior, formando así un interesante *diminuendo*.

Presta además atención al acento métrico, pues es el que más influye en el factor del ritmo.

El acento métrico marca la regularidad de los apoyos en el tiempo. La correspondencia entre acento métrico y acento gramatical influye en el efecto sonoro de la frase.

Si acento métrico y acento gramatical coinciden, la frase produce la impresión de robustez; si la coincidencia es menor, la impresión será de flexibilidad y levedad.

LAS METÁFORAS

Como mencionamos al empezar a hablar del lenguaje, él es la única herramienta del escritor para reflejar una realidad que es cambiante y que, además, es subjetiva.

Mediante la elección de las palabras y el uso del lenguaje cada escritor busca reflejar la particular manera que de sentir el mundo tienen sus personajes, su narrador y, en último extremo, él mismo.

Pero como esas «maneras de sentir» son personales, necesitas recurrir a símiles, comparaciones y metáforas que te ayuden a comunicar al otro (es decir, al lector) esa realidad que a él puede resultarle ajena.

La metáfora es más que un recurso literario, porque en el fondo es imposible escribir (e incluso hablar) sin recurrir a ella.

Volvamos al fragmento de Thomas Bernhard cuando dice: «El dibujo del papel de su habitación se convertía cada vez más, en el curso de la noche, en un infierno, en el que se desarrollaban escenas horribles entre figuras deformes».

El dibujo del papel de pared como un infierno es una metáfora. Un papel pintado no puede ser un infierno, pero el narrador de Bernhard lo convierte en tal para expresarle al lector el agobio de sus noches en vela.

De ahí el peligro del cliché al usar metáforas.

Un cliché suele ser una metáfora, una imagen o un símil que se ha vuelto tan común por el uso excesivo que ya no aporta ningún significado para el lector.

Cuando la metáfora se hace demasiado familiar, se vuelve invisible. Ya no comunica.

Si el narrador de Bernhard dijera que en sus noches de insomnio su cama era como una parrilla candente que le hacía padecer un infierno, la asociación infierno/parrilla candente no chocaría al lector; precisamente porque se suele asociar el infierno con el fuego y los instrumentos de tortura al rojo vivo.

Pero que la idea del infierno la encarne un papel de pared resulta menos común. La metáfora es entonces visible y logra comunicar su idea. Además, sirve como recurso para atraer sobre el texto la atención del lector.

EL LENGUAJE Y LAS ATMÓSFERAS

Como señalamos al hablar de las atmósferas, el lenguaje es el principal recurso del que dispones para construirlas. Es la elección de las palabras lo que más contribuye a crear una atmósfera de misterio, de desolación, de jovialidad o de esperanza.

Y lo es gracias al uso de los campos semánticos.

El campo semántico aparece definido en la Wikipedia como «un conjunto de palabras o elementos significantes con significados relacionados, debido a que comparten un núcleo de significación o rasgo semántico (sema) común y se diferencian por otra serie de rasgos semánticos distinguidores».

Es decir, los campos semánticos están formados por grupos de palabras que están relacionadas por su significado. Y puedes servirte de todas esas palabras que tienen en común su significado para reforzar la atmósfera de tu novela.

Así, si quieres dar una sensación de oscuridad, te servirás de aquellas palabras que pertenezcan al campo semántico de dicha palabra, como «noche», «tiniebla», «tenebroso», «negrura» o «lóbrego».

Salpicando tu narración con esta sociedad de palabras, unidas por su significado, lograrás transmitir al lector de manera inequívoca esa sensación de oscuridad que buscas.

Veámoslo con un par de ejemplos.

Volvamos de nuevo a *El desierto de los Tártaros*, la obra de Dino Buzzati, y fijémonos en las palabras que elige para transmitir la atmósfera de vacío, casi de desolación, que caracteriza la novela: «noche cerrada», «desnudo cuarto», «tétricos muros», «completamente solo», «la Fortaleza es melancólica», «vago aire de castigo y exilio», «aquella tierra triste», o «aire húmedo e ingrato».

Mientras que, en *Pepita Jiménez*, Juan Valera describe una naturaleza idealizada como escenario de una historia en la que triunfan la juventud y el amor. Para ello elige palabras que remiten a la belleza y a la alegría. Como «huertas deliciosas», «agua cristalina», «grato murmullo», «estoy encantado», «abrazado y besado», «candor selvático», «hermosos y robustos».

Es la densidad de palabras de un mismo campo semántico la que construye la atmósfera.

Todas las que acabamos de apuntar, pertenecientes a las novelas de Buzzati y Valera, aparecen, con algunas más de la misma índole, en tan solo un par de páginas. Pero esa densidad se repite a lo largo de las aproximadamente trescientas páginas que tienen ambas novelas.

De este modo el lenguaje contribuye a crear una atmósfera que, a su vez, subraya el sentido último de la obra.

EL LENGUAJE Y LOS REGISTROS

Ya hemos hablado del registro del habla y lo hemos definido como «el modo de expresarse en función de las circunstancias».

Mencionamos entonces que debes elegir el registro apropiado para tus personajes, en función de quiénes sean estos: lugar de origen, nivel socioeconómico, nivel cultural, educación, profesión, etc.

Por ejemplo, en *Manhattan Transfer* aparece un personaje de origen francés que, como tal, no habla correctamente el inglés. Para marcar su registro, Doss Passos altera las grafías de algunas palabras para señalar así la incorrecta dicción del extranjero:

—*Si voy a Atlanta, y espero que no, en seis meses salgo de la cárcel miyonario... Señor Herf, si necesita usted dinero, basta una palabra... le presto mil dólares. En sinco años me paga usted y en pas. Yo le conosco.*

En *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, se reúne a la puerta de una iglesia una comunidad de mendigos. Galdós procura reflejar el registro del habla de la gente de baja extracción social y poca cultura.

—*Como tú y como yo. De mí nada dirán, pues en San Andrés bendito me casé con mi Roque, que está en gloria de la consecuencia de la caída de un andamio. Ésta dice que tiene el marido en Celipinas y será que desde allá le hace los chiquillos... por carta... ¡Ay, qué mundo! Te digo que sin criatura no se saca nada, no miran a la dinidá de una, si no a si da el pecho o no da el pecho. Les da lástima de las criaturas sin reparar en que más honrás somos las que no las tenemos [...]*

Galdós refleja el lenguaje popular añadiendo el «bendito» al santo que da nombre a una iglesia. O usando *Celipinas* por Filipinas, *dinidá* por dignidad y *honrás* por honradas.

Pero, y también hemos hablado ya de esto, el registro afecta a tu narrador.

En primer lugar, y como ocurre con los personajes, el registro variará en función de quién sea tu narrador. Un niño no contará una historia como un adulto, un extranjero incorporará palabras o expresiones en su lengua madre, un hombre del siglo XVIII no se expresa como uno del siglo XX...

Pero, además, el registro del habla del narrador puede usarse con fines estilísticos y literarios.

John Barth escribió en 1960 *El plantador de tabaco*. Como la acción de la novela se sitúa a finales del siglo XVII el autor optó por que su narrador y sus personajes adopten el registro del habla propio de la época. Todavía más, procuró imitar los temas y estilos de las novelas escritas en aquel periodo.

En 1670, año último de los servicios de Roxanne, resolví dejar Malden e ir a Londres. En primer lugar, estaba cansado de comerciar; en segundo lugar, no veía ocasión de mejorar mis propiedades tabaqueras; y aunque el Puntal de Cooke es, de cuantos lugares hay en la tierra, el más caro a mi corazón, así como la primera y más grande de mis propiedades, de todos modos me llenaba siempre de congoja vivir como viudo en la casa que había erigido para mi desposada.

El uso de expresiones como «caro a mi corazón» o «la primera y más grande de mis propiedades»; la elección del verbo «erigir», en lugar de «levantar»; o el hecho de que los personajes se traten por lo general de «vos» (por ejemplo, en la frase «¿Entonces queréis decir que me enviáis a Maryland?»)... logran que el lector olvide a menudo que está leyendo una obra contemporánea.

James Joyce fue todavía más allá y en su conocida novela *Ulises* usó diferentes registros a lo largo de los dieciocho capítulos que componen la obra. Así, encontramos registros épicos, administrativos, periodísticos, teatrales, bíblicos, médicos...

Este es un ejemplo de un pasaje en el que usa el registro médico:

El distinguido científico Herr Professor Luitpold Blumenduft ofreció pruebas médicas demostrando que se podría calcular que la fractura instantánea de las vértebras cervicales y la consiguiente escisión de la médula espinal, conforme a las más acreditadas tradiciones de la ciencia médica producirían inevitablemente en el sujeto humano un violento estímulo ganglionar de los centros nerviosos del aparato genital [...]

Mientras este otro es un ejemplo de un pasaje en el que el registro usado es el periodístico (de la época):

El venerable presidente de esa noble orden presidía la sesión y la concurrencia era de notables dimensiones. Después de un instructivo discurso del presidente, magnífica pieza de oratoria pronunciada con elocuencia y energía, tuvo lugar una interesante e instructiva discusión, del acostumbrado alto nivel de excelencia, en cuanto a la deseabilidad de la resurgibilidad de los antiguos juegos y deportes de nuestros antiguos antepasados pancélticos.

Como ves, trabajar de la manera apropiada el registro de tu narrador puede ser necesario cuando escribes novelas ambientadas en otras épocas.

Pero también es un recurso interesante que puedes aplicar simplemente como un juego literario.

EL LENGUAJE Y EL ESTILO

Por último, el lenguaje también ayuda a conformar el estilo de un escritor, tu estilo.

Podemos distinguir el estilo de un pintor, por ello reconocemos un cuadro de Picasso; podemos distinguir el estilo de un músico o compositor, por eso reconocemos un estudio de Satie. Y, sin duda, podemos distinguir el estilo de un escritor, por eso reconocemos una novela de Thomas Bernhard, de Colette o de Virginia Woolf.

¿Qué es por tanto lo que forma tu estilo?

Tu ideolecto.

El término idiolecto se utiliza para designar el conjunto de usos de una lengua característico de un individuo concreto.

Cada escritor (cada persona) tiene su propia versión distinta e individual de la lengua que habla y escribe. Dicha versión personal está basada en el vocabulario que el escritor ha ido construyendo a lo largo de los años.

De ahí la importancia de tener un amplio vocabulario que hemos señalado antes: cuanto mayor sea tu vocabulario, más rico será tu estilo.

Ludwig Wittgenstein decía: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». Según esto, cuanto más rico y amplio sea tu lenguaje, más grande será tu mundo. Y como uno de los principales objetivos de la novela es reflejar el mundo, cada una de tus novelas (así como el conjunto de tu obra literaria) se engrandecerán también a medida que acrecientes tu vocabulario.

Por tanto, tu idiolecto se basa en una selección particular del léxico, pero también de la gramática. Puede reconocerse por las palabras y frases que sueles utilizar, como también por los giros peculiares que habitualmente usas.

Pero el idiolecto en el que se basa tu estilo está influido además por muchos otros factores: tu familia, tus estudios, la zona en la que vives y la zona de la que procedes, tu

cultura, tu nivel socioeconómico... Exactamente igual que cuando hablamos del registro de tu narrador o de tus personajes.

Porque el idiolecto se relaciona con tu idioma, pero también con tu dialecto; es decir, la forma en que ese idioma se habla y se escribe en la zona en la que vives o de la que eres originario.

El idiolecto también se relaciona con tu cronolecto. Es decir, con la edad que tienes, así como también con la época en la que vives. Podemos distinguir un texto escrito en el siglo XIX de uno escrito en el siglo XX. E incluso podemos distinguir textos escritos a principios del siglo XX de textos escritos a finales del mismo siglo.

Por último, el idiolecto se relaciona con tu sociolecto. Es decir, la manera de usar el lenguaje y las expresiones propias de la clase social a la que perteneces, que también están influidas por la educación que has recibido, por tu nivel cultural y por tu formación.

Hay escritores principiantes que confiesan no leer para que otros autores no influyan en su estilo. Sin embargo, como ves, tu estilo está influido por múltiples factores. Todas esas influencias se mezclan y se diluyen hasta que se forma algo único cuando se pone en relación con tu forma de ver, sentir y pensar la realidad.

Como ya has podido comprender, el estilo está muy relacionado con las ideas y el pensamiento. De ahí que muchas veces concuerde con el tipo de novelas que escribes, así como con las ideas que subyacen tras tus argumentos.

Comparemos para terminar los estilos de dos escritores: John Dos Passos, de cuya novela, *Manhattan Transfer* ya nos hemos ocupado en este curso; y Henry James, de quien tomaremos un fragmento de la novela *Washington Square*.

El ideal de tranquilidad y de retiro elegante, en 1835, se encontraba en Washington Square [...] [Las casas] se erguían a través de una plaza cercada por una valla de madera y provista de abundante vegetación silvestre, lo que acrecentaba su sencilla apariencia rural. A la vuelta de la esquina se

encontraba la zona más distinguida de la Quinta Avenida, que partía de allí con un aire confiado y espacioso en el que se adivinaba un destino prometedor.

Washington Square - Henry James

Subió en un autobús de Washington Square. En la tarde del domingo la Quinta Avenida se alargaba rosada, polvorienta, trepidante. Por la acera de la sombra pasaba de cuando en cuando un señor con sombrero de copa y levita. Sombrillas, vestidos de verano, sombreros de paja, brillaban al sol que centelleaba en las plazas, en las ventanas superiores de las casas, y relampagueaba en la pintura de las limusinas y de los taxis. Olía a gasolina, a asfalto y a menta, a polvos de talco, a perfumes.

Manhattan Transfer - John Dos Passos

En ambos fragmentos los dos escritores describen casi la misma zona de la ciudad de Nueva York, pero, como habrás observado, las diferencias de estilo son notorias.

Henry James nació en 1843 y solía codearse con la aristocracia. Aunque inconfundible, el estilo de James se relaciona claramente con la época y la sociedad victoriana en las que el autor vivió. Sociedad que refleja en sus novelas de corte psicológico, escritas con largas oraciones de carácter muy descriptivo.

La Nueva York de Henry James es una ciudad con rincones que todavía conservan cierto sabor rural. Pero también es la Nueva York aristocrática de los salones de la buena sociedad.

Por su parte, John Dos Passos nació en 1896 en una familia de origen portugués y su ideología estuvo muy cerca del socialismo.

Su Nueva York es una ciudad que se moderniza a ojos vista. Es una ciudad «trepidante», que él refleja por medio de un estilo de frases cortas, de estilo casi impresionista. A partir de fragmentos (sombreros, vestidos, taxis, olor a gasolina) crea una imagen completa.

El Nueva York de Dos Passos no se circunscribe además a las clases adineradas. En sus páginas se codean banqueros, artistas y lavaplatos.

De modo que podemos apreciar cómo la época, la ideología y las formas artísticas del momento son algunos de los factores que influyen en el estilo de estos dos escritores, haciéndolos distinguibles y, en cierta medida, únicos.

18. LA FASE DE DOCUMENTACIÓN

Al prepararte para escribir una novela, debes valorar si necesitarás realizar una labor fuerte de documentación.

Por lo general, después del trabajo previo de planificación de tu novela tendrás claro si necesitas o no documentarte.

A medida que avances en la preparación de los esquemas y hojas de trabajo del plan preliminar de tu novela irás comprendiendo qué datos necesitas para poder construir apropiadamente el contexto de tu novela, la biografía de tus personajes, etc.

Si, por ejemplo, tu protagonista es médico de familia, necesitarás conocer cómo es la jornada de uno. Si un capítulo sucede en un barco de vela, tendrás que conocer algunos detalles básicos sobre puertos deportivos y embarcaciones de recreo. Toma nota sobre todos aquellos aspectos sobre los que vas a necesitar documentarte.

Dependiendo de los datos que necesites conseguir, de su calidad tanto como de su cantidad, tal vez puedas prescindir de una labor de documentación exhaustiva. Quizá recurriendo únicamente a tu memoria, a tus conocimientos previos y a tu imaginación puedas proceder a apuntalar espacios, perfumar épocas y dar vida a personajes.

Por eso, como escritor necesitas una cultura notable y un perenne interés por todos los ámbitos del conocimiento.

También es posible que tengas una determinada especialización que te permita valerte por ti mismo en la materia que tocará tu novela.

Herman Melville escribió buena parte de sus libros gracias a su experiencia como marinero en su juventud; James Joyce redactó *Retrato del artista adolescente* basándose en los recuerdos de su infancia en Dublín; la experiencia de Vasili Grossman como reportero en la batalla de Stalingrado, durante la Segunda Guerra Mundial, le sirvió para escribir su gran obra *Vida y destino*.

De todas formas, incluso en estas circunstancias conviene que corroborees la información que conoces para ajustar los datos, so pena de caer en la inexactitud.

En cualquier caso, es evidente que las facetas de especialización o de erudición de una persona son inevitablemente limitadas, por amplias que sean. Por eso casi siempre será necesario que consultes diferentes fuentes, asegurándote de su solvencia y veracidad.

Por último, hay dos precauciones que debes tomar mientras te ocupas de la fase de documentación.

La primera, no extender innecesariamente dicha fase como una forma inconsciente, pero nociva, de procrastinar.

La segunda, no caer en la tentación de volcar cada dato que has recopilado en tu novela, a riesgo de caer en el *infodumping*.

Hablamos a continuación sobre todo ello.

CUÁNDO ABORDAR LA FASE DE DOCUMENTACIÓN

Para comenzar, lo primero que necesitas es tener claro sobre qué aspectos, temas o situaciones vas a necesitar documentarte.

Por eso, como señalamos cuando hablamos de las diferentes fases del proceso de escritura, es recomendable que la fase de documentación se sitúe tras la fase de planificación o trabajo previo.

Precisamente porque después de hacer el necesario trabajo previo tendrás una imagen clara de aquellos puntos sobre los que necesitas averiguar información para poder escribir tu novela.

Lo ideal es que hayas tomado notas exhaustivas sobre aquellos aspectos que van a necesitar una búsqueda de información. Así en este momento del proceso de escritura solo tendrás que ponerte a localizar los datos que necesitas.

Para hacerlo, puedes usar la hoja de trabajo «Documentación».

Dependiendo de la cantidad de datos que necesites recabar y de lo complejo que resulte localizarlos y contrastarlos, la fase de documentación durará más o menos y será más o menos laboriosa.

Olvídate de las connotaciones negativas de la labor de documentación, porque el trabajo de documentación, aunque puede ser una tarea ardua, no tiene por qué ser aburrido o carente de creatividad.

Por el contrario, puede convertirse en una labor tan apasionante que incluso te sientas tentado a prolongar más de lo necesario la fase de recogida de información. Al fin y al cabo, el trabajo de documentación consiste en ampliar conocimientos sobre una materia que te interesa hasta el punto de querer incluirla en tu novela.

A estas alturas ya sabes que una buena novela es la suma de muchos factores, estilísticos y humanos. Encontrar mediante la labor de documentación aquellos detalles extraordinarios que se adecúen a las distintas dimensiones de tu trama es uno de esos factores que determinarán la brillantez de tu novela. Y un factor bastante importante, porque va a contribuir abiertamente no solo a la verosimilitud de tu texto, sino también a su originalidad.

Si eres curioso en tu faceta de documentalista, probablemente serás un escritor brillante.

Gustave Flaubert decía sobre la documentación que era lo que le permitía no ser pedante. Por eso era una labor a la que concedía especial importancia.

En *La historia de un corazón sencillo*, Flaubert necesitaba hablar sobre un loro disecado, por lo que procedió a disecar él mismo un loro y convivió con él durante un mes. Mientras escribía *Madame Bovary*, fue a observar unos comicios agrícolas porque «necesitaba ver una de esas necias ceremonias para mi Bovary».

No es baladí que la fase de documentación se sitúe tras la fase de trabajo previo y antes de la fase de escritura.

Si no has hecho el trabajo previo de planificación no tendrás una idea clara de qué datos concretos necesitas recolectar para tu novela.

Y eso tiene un riesgo asociado: acabar haciendo *infodumping*.

Ya mencionamos el *infodumping* cuando hablamos de la dosificación de la información en una novela. Entonces dijimos que cuando proporcionas demasiada información puedes acabar por ahogar en datos poco relevantes tanto el argumento como la acción, convirtiendo tu novela en una maraña de datos que, además de no aportar nada, fatiguen al lector y lo saquen de la historia.

Sin haber realizado el trabajo previo antes de abordar la fase de documentación, corres el riesgo de no saber qué información necesitas y ponerte por tanto a recoger datos sin criterio.

Por ejemplo, si tu novela sucede durante los levantamientos del dos de mayo en Madrid, puedes dedicarte a recopilar toda la información que encuentres al respecto. Como no has realizado la planificación preliminar no has desbrozado bien tu historia, no conoces a tus personajes, no tienes idea de dónde sucederán los acontecimientos ni has definido bien el conflicto, así que no sabes qué datos exactos necesitarías para desarrollar tu novela de manera apropiada, veraz y amena.

Después, ya que has invertido tanto tiempo en localizar toda esa información, no vas a poder resistir la tentación de incorporarla a tu historia. En parte para demostrar tu erudición, en parte para no sentir que has perdido el tiempo convirtiéndote en un experto en los levantamientos de 1808.

Haciendo el apropiado trabajo preliminar hubieras tenido claro que, para tu novela, bastaba con que supieras cómo y por qué se desencadenaron los levantamientos y en qué calles concretas tuvieron lugar los principales enfrentamientos entre los soldados franceses y el pueblo de Madrid.

Para evitar caer en el *infodumping* lo que debes hacer es situar la fase de documentación después de la fase de trabajo previo y antes de la fase de escritura.

Como queda dicho, una de las tareas de la fase de trabajo previo es determinar qué datos necesitarás para desarrollar tu historia. A continuación, destina el tiempo de trabajo que estipules necesario para dedicar a la fase de documentación y recabar cuanta información necesites. Solo entonces estarás en condiciones de empezar a escribir.

Por otra parte, puede que te asalte la tentación de, una vez completado el trabajo preliminar, lanzarte a escribir. A fin de cuentas, eso es lo que estás deseando hacer: ponerte por fin a volcar tu idea en palabras.

Puede que durante el trabajo previo hayas detectado datos e información que necesitas recopilar para llevar tu novela a buen puerto. Pero las ganas de escribir son tan fuertes que decides ponerte a ello ya e ir recabando la información a medida que la necesites.

Pero recuerda que, al igual que planificar, la documentación también es trabajo de escritor.

Si te pones a escribir sin haber hecho antes la labor de documentación necesaria, estarás corriendo un riesgo. El riesgo de procrastinar.

La documentación es muchas veces un foco contumaz de procrastinación para el escritor.

Una de las formas de caer en la procrastinación es aplazar el momento de empezar a escribir mientras recopilas toneladas de documentación. Por eso es importante elaborar una lista lo más precisa posible con los datos y la información que vas a necesitar.

Lo más habitual es que los escritores impacientes decidan saltarse la fase de documentación con la intención de reunir la información que necesitan sobre la marcha. Pero cuando interrumpes una sesión de escritura con la finalidad de localizar algún dato que necesitas, estás abonando el terreno para que florezca la procrastinación.

Mezclar la escritura con la documentación suele dar malos resultados. Si dejas de escribir para localizar información, lo más seguro es que acabes navegando sin rumbo por internet.

En realidad, cuando dejas de escribir con la excusa de localizar un dato que te falta, por lo general significa que te encuentras en un punto en el que no sabes cómo continuar la historia. Así que cualquier excusa es buena para disimular y que parezca que sigues en la brecha.

O bien puede suceder que lo que estás escribiendo no te convence y en lugar de confesártelo abiertamente y tratar de solucionarlo, cambias de tarea para que parezca que sigues avanzando en el trabajo.

Bien es cierto que si haces el apropiado trabajo de planificación que te recomendamos en este curso, es difícil que llegues a encontrarte en ninguna de estas dos situaciones.

Pero si ya inmerso en la fase de escritura te das cuenta de que necesitas alguna información más, a pesar de haber anotado qué datos ibas a necesitar, no te pongas en ese momento a recabarla.

Toma nota de la información que te falta y dedica parte de la siguiente sesión de trabajo a localizar los datos que precisas.

Cuidado también con alargar innecesariamente la fase de documentación.

Engañarte a ti mismo diciéndote que estás haciendo una labor de documentación exhaustiva con la finalidad de escribir una buena novela es una forma de procrastinar que en realidad oculta un miedo.

Miedo a ponerte a escribir de verdad.

PRINCIPALES NECESIDADES DE DOCUMENTACIÓN

En definitiva, una buena documentación no consiste en convertirte en un experto en todas las materias sobre las que quieras escribir, sino en tamizar la historia de tu novela a través del filtro de los hechos verdaderos.

Para construir ese filtro necesitas en primer lugar saber exactamente qué datos necesitas incorporar a tu historia. Y luego, localizarlos.

¿Qué es lo que hay que documentar, entonces?

- La época.
- El lugar.
- Los personajes.
- Tipo de novela y temática: fantástica, realista, policíaca, experimental..., sobre inteligencias arteriales, el cambio climático o la maternidad...

LA ÉPOCA

Debes prestar atención a cómo el contexto temporal, la época, condiciona la historia.

Por ejemplo, si quieres escribir la historia de una mujer que en el siglo XVIII abandona a su marido, deberás tener en cuenta que por aquel entonces no existía nada ni remotamente parecido a la igualdad de derechos que disfrutamos hoy día.

Para reflejar una época distinta de la contemporánea, necesitarás localizar información sobre:

- Hechos y personajes históricos.
- Condicionantes sociales, históricos, políticos y económicos.
- Condicionantes laborales y profesiones de la época.
- Vida privada, relaciones familiares y formas de ocio.
- Ritos, celebraciones, creencias religiosas y supersticiones.
- Iluminación y fuentes de energía.
- Medios de transporte y comunicación.
- Alimentación, comercio, moneda.
- Medicina, hospitales.
- Inventos, avances tecnológicos y herramientas.
- Rol de la mujer, los ancianos y los niños.

También puedes necesitar recopilar algunos de estos datos si vas a escribir una novela que, transcurriendo en la actualidad, discorra sin embargo en otro país o, especialmente, en otra cultura.

Además, como verás enseguida, muchos de los condicionantes de la época afectarán también a otros aspectos como los lugares o los personajes.

EL LUGAR

En el caso del lugar, a la hora de documentarte deberás tener en cuenta las localizaciones específicas en las que transcurrirá la acción de tu novela: bares, clubes, calles, parques, hospitales, mercados, iglesias, colegios, hoteles, granjas, medios de transportes, viviendas.

Incluso aunque escribas una historia ambientada en otra época o en un escenario fantástico (inventado desde cero) puedes inspirarte en lugares reales, modificándolos según las necesidades de la narración.

Para documentarte puedes buscar imágenes en internet, leer historias de viajes o leer libros que sucedan en aquellos lugares que deseas usar como escenarios y así ambientar de forma correcta tu novela.

No está de más recordar que los lugares se van a ver condicionados por la época. No es igual una vivienda de principios del siglo XX que una vivienda de la actualidad. La distribución, los muebles, la decoración, los utensilios e incluso los materiales no serán los mismos.

Además, los condicionantes climáticos y geográficos jugarán un papel importante ya que afectan a aspectos determinantes como el paisaje o la arquitectura.

La novela puede estar ambientada en un clima cálido, lluvioso, frío, tropical... Y según ello, los escenarios variarán: las casas, el paisaje y los materiales no pueden ser iguales en un clima frío que en uno cálido. Piensa en las diferencias entre un pueblo bereber y uno polinesio.

Para construir de manera apropiada los lugares de tu novela puedes necesitar recopilar información sobre:

- Clima (temperaturas a lo largo del año, régimen de lluvias, etc.).
- Vegetación.
- Fauna.
- Paisajes.
- Urbanismo, arquitectura y construcción.
- Decoraciones de espacios públicos y privados.
- Materiales usados.

LOS PERSONAJES

Los personajes son hijos de su tiempo y de sus circunstancias.

Por ello, en el momento de la documentación deberás tener presentes aspectos relevantes como su clase social, su profesión o cómo y dónde viven.

Ten presente además que la época y los escenarios también van a condicionar los datos que necesites reunir relativos a tus personajes. Si tu protagonista es médico, no será lo mismo si sitúas tu novela en el siglo XIX que en la actualidad. Tampoco será igual si es un médico rural en nuestros días que si es el médico del ambulatorio de un barrio de una gran ciudad.

Con lo que respecta a tus personajes puedes necesitar reunir información relativa a:

- Profesión.
- Registro y modales.
- Vestido.
- Higiene y salud.
- Usos y costumbres propios de su clase social.
- Relaciones con otros personajes (relaciones hombre/mujer, criado/señor, obrero/patrón...)

TIPO Y TEMÁTICA DE LA NOVELA

Para finalizar, también es importante definir las características del tipo de novela que pretendes escribir.

Por ejemplo, si se trata de una novela policíaca deberás conocer cómo funciona el sistema policial, penal y legal. También deberías tener conocimientos suficientes sobre el mundo del hampa, la delincuencia y la marginalidad.

TIPOS Y FUENTES DE DOCUMENTACIÓN

Por último, a la hora de documentarse es imprescindible localizar buenas fuentes que te proporcionen información veraz y contrastada.

Se trata de trabajar desde lo general hasta lo específico, usando aquellas fuentes que mayor credibilidad te merezcan.

DOCUMENTACIÓN GENERAL

Es la enfocada a obtener un conocimiento más amplio sobre el tema, el lugar o la época en la que se desarrolla tu novela. Para obtenerla puedes:

- Leer novelas: Busca y lee novelas que traten el tema o que sucedan en el lugar o la época que aparecerán en tu historia. Por ejemplo, novelas que traten la relación conflictiva entre una madre y su hijo; que se desarrollen en la India o en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX. Si es posible, en el caso de lugares y épocas, busca novelas de autores que vivieron en ellos: como Tagore para la India o Galdós para el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX. De esta manera te harás una idea general pero verídica de los acontecimientos, modas, formas de hablar y modos de vivir.
- Leer no ficción: Paralelamente, debes ir cosechando datos reales sobre los que asentar la historia. Por ejemplo, puedes leer libros de psicología que versen sobre las relaciones madre-hijo. También libros de historia, memorias y diarios de

personajes célebres de la época o la región, o revistas y periódicos de la época. Este trabajo puede ser un poco más pesado, pero será muy fructífero.

- Documentales: Elabora una lista de documentales sobre la temática o la época de tu interés. Es una forma rápida y amena de hacerte con datos interesantes durante la fase de documentación general.
- Museos: Los museos recopilan información tratada con criterio científico sobre diversas épocas o materias. Además, suelen disponer de bibliotecas y librerías bien surtidas en las que adquirir materiales para tu investigación.

Cuidado con internet. En este momento del proceso de documentación internet no es la herramienta más útil. Hay mucha información sin contrastar que, mientras te encuentres en el proceso de dominar la materia, puede llegar a confundirte.

Además, es fundamental que tomes notas. No solo sobre aquellos aspectos que consideres especialmente relevantes, sino también sobre aquellos detalles interesantes que te gustaría incluir en la novela.

DOCUMENTACIÓN ESPECÍFICA

Una vez que ya hayas adquirido conocimientos suficientes y relevantes sobre el tema sobre el que girará tu novela (o sobre la época o el lugar en que desees ambientarla), llega el momento de abordar la documentación específica.

Esta documentación busca responder a cuestiones concretas que afectan a la novela en sí, a su trama, a sus personajes, a su ambientación...

Ahora debes procurar ser preciso, plantear preguntas muy específicas y trabajar para contestarlas.

Por ejemplo, en el caso de la novela ambientada en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX podría ser necesario plantearse, para el desarrollo de una determinada escena, cómo era una calle del Madrid decimonónico por la noche.

Así, gracias a las lecturas que realizaste durante la fase de documentación general, tendrás ya una idea bastante exacta de cómo eran esas calles. Sería entonces el momento de revisar tus notas para entresacar todo lo referido a ellas. Al tiempo, empezarás a plantear preguntas concretas:

- Cómo eran las calles de Madrid en 1880.
- Planos de las calles de Madrid en 1880.
- En qué año se introdujo el alumbrado público en Madrid.
- Vehículos de 1880.
- Moda femenina/masculina en 1880.

En este momento es cuando las búsquedas en Internet pueden resultar especialmente útiles. Sobre todo, te conviene buscar imágenes: fotografías, grabados, cuadros, etc. Las imágenes te permitirán hacerte una idea gráfica de los elementos que vas a incluir en tu obra, lo que redundará en beneficio de tus descripciones.

FUENTES PERSONALES

Como hemos visto, libros e Internet van a ser tus principales aliados, pero no debes olvidar acudir a fuentes personales para completar tu labor de documentación.

Las fuentes personales hacen referencia a la consulta de personas expertas en un campo.

Pueden ser personas expertas por sus estudios, su profesión o su experiencia vital.

¿Necesitas información sobre el ejército? Puedes acudir a un militar que te asesore.

¿Necesitas saber más sobre el complejo de Edipo? Entrevista a un psicoanalista.

¿Necesitas información sobre el desarrollo de una enfermedad? Habla con un enfermo que la padezca.

Pero no solo los expertos, también la gente de tu entorno puede resultar útil a la hora de recopilar información. Puedes consultar a amigos y conocidos sobre temas concretos que vayas a abordar en la novela: ¿cómo era la relación con su madre?, ¿cómo superaron la pérdida de un ser querido?, ¿cómo reaccionaron cuando fueron despedidos? Conocer

las reacciones y los sentimientos de gente normal ante situaciones normales de la vida dará un plus de verosimilitud a la historia.

WORLDBUILDING

Si vas a escribir una novela de fantasía no necesitarás documentarte ya que todo el mundo de tu novela surgirá de tu imaginación.

La ciencia ficción puede resultar más problemática, puesto que por su componente de «ciencia» probablemente sí necesitará labor de documentación. Aunque de nuevo la parte de «ficción» será fruto de tu fantasía.

En cualquier caso, las orientaciones que te acabamos de dar sobre aquellos aspectos relevantes a los que debes prestar atención acerca de la época, el lugar o los personajes durante la fase de documentación son igualmente válidos para la creación de mundos.

Cultura, clima, vegetación, arquitectura, geografía, vestimenta, relaciones sociales, familiares y personales, historia, religión, medios de transporte... son los aspectos que deberás desarrollar para crear el mundo en el que acontecerá tu historia.

Por otra parte, el momento idóneo para trabajar en el *worldbuilding* es exactamente el mismo que para acometer la fase de documentación: una vez tengas el trabajo previo listo y antes de empezar a escribir.

La creación de mundos es casi adictiva para los escritores de fantasía y ciencia ficción. En ella se pone a prueba su creatividad e imaginación, e inventar todo un mundo, una sociedad y una cultura desde cero resulta sin duda apasionante.

El problema es que muchos escritores crean primero el mundo y solo después piensan qué historia podría suceder en él.

Cuando esto sucede la novela recoge todos los aspectos imaginables de un mundo o una sociedad fantásticos y los describe prolijamente, pero carece de aquello que de verdad hace interesante una novela y por lo que el lector le dedica su tiempo: un buen

argumento, personajes atractivos, un buen conflicto, una estructura sólida y un desenlace.

No importa lo original, complejo y detallado que sea el mundo que has creado. Si no hay historia, será tan solo una cáscara vacía.

Por otro lado, cuando creas el mundo antes de tener clara la historia corres el riesgo de que te suceda lo mismo que a aquellos que se documentan antes de haber realizado el trabajo previo: corres el riesgo de hacer *infodumping* con la información sobre tu mundo.

Cuando has trabajado mucho e invertido mucho tiempo imaginando todos los aspectos de esa tierra de fantasía que ha brotado de tu mente, la tentación de ponerlo todo en tu historia es demasiado fuerte.

Ten presente que nadie quiere leer datos y datos sobre un mundo imaginario, por mucho que tú los consideres apasionantes, si no hay un argumento emocionante al cual dicho mundo sirva de telón de fondo.

Por tanto, ya sabes: refina tu idea, haz el trabajo previo relativo a la planificación de los elementos de la trama. Y solo entonces construye el mundo, permaneciendo atento a qué datos necesitas para dar contexto y realce a tu historia sin caer en el fatídico *infodumping*.

19. LAS FASES DE REVISIÓN, REESCRITURA Y CORRECCIÓN

Una vez hecho el trabajo previo de planificación y acometida la fase de documentación (en la medida en que esta sea necesaria para tu novela), llega el momento de escribir.

Sigue tu plan previo y no tendrás mayores problemas.

Como la estructura, el desarrollo de los personajes, los indicios que debes incluir, etc., estarán claros, podrás disfrutar del placer de escribir, de elegir la palabra justa, de cuidar cada frase y de prestar atención al ritmo del texto.

Cuanto más exhaustiva haya sido la fase de planificación, más sencillo te resultará escribir tu novela. Aunque ten presente que la escritura nunca deja de ser un trabajo exigente.

Si notas que mientras escribes se te plantean una y otra vez problemas y debes detenerte para resolverlos, o que te bloqueas sin saber por dónde continuar, lo más seguro es que el trabajo previo que has realizado no haya sido suficiente. No te obceques en seguir escribiendo. Detente y vuelve atrás para completar de manera más atenta el trabajo de planificación.

Una vez concluida la fase de escritura, tendrás listo el primer borrador de tu novela. Esperamos que este curso te ayude a escribirlo.

Pero un primer borrador es solo eso: un borrador. Y necesita todavía mucho trabajo.

No pasa nada, así tiene que ser. Sería muy raro que hubieses escrito una novela perfecta a la primera. Eso casi nunca sucede, ni siquiera a los escritores consagrados.

Entre la fase de escritura y la de revisión es conveniente dejar transcurrir un tiempo.

Ese tiempo es necesario para que lo escrito se asiente. También te permitirá obtener cierta distancia emocional con respecto a tu trabajo, lo que te va a facilitar mucho el proceso de revisión.

Te recomendamos que dejes transcurrir al menos un mes.

Entonces habrá llegado el momento de acometer la revisión.

LA FASE DE REVISIÓN

La de revisión es una de las fases más complejas de todo el proceso de escritura.

La revisión implica mucha atención y exige tiempo. Además, se llega a ella ya algo cansado después del esfuerzo dedicado a realizar el trabajo previo de preparación y de las muchas jornadas de escritura convirtiendo en palabras el argumento.

Por otra parte, es un momento decisivo: ahí está la novela completa (aunque todavía no terminada). Y las preguntas surgen: ¿Será buena? ¿Habré hecho un buen trabajo?

No olvides que esa no es la versión definitiva de tu novela. Sin revisión y reescritura no puedes dar tu obra por concluida.

Un primer borrador tiene todavía fallos, inconsistencias, lagunas... que deberás subsanar. No te impacientes ni empieces a pensar que no sirves para esto. Conserva el ánimo y sigue trabajando.

Cuando en el módulo tres hablamos del proceso de escritura, dijimos que la fase de reescritura y la fase de revisión deberían repetirse al menos una vez. Es decir, la secuencia sería:

Trabajo previo > Documentación/*Worldbuilding* > Escritura (primer borrador) >
Revisión > Reescritura > Revisión > Reescritura > Corrección

Si la novela es muy compleja por su temática o por su trama, o bien si el trabajo de planificación ha sido insuficiente o superficial, es probable que necesites más de dos revisiones y repetir más de una vez el proceso de reescritura.

DOS LECTURAS PARA EMPEZAR

La fase de revisión comienza con la lectura atenta de tu novela. De hecho, será preciso que la leas dos veces.

Por eso es tan importante que un escritor sea un buen lector.

Un buen lector, gracias al bagaje adquirido mediante la lectura de centenares de obras, tiene una noción clara de la estructura artística de una novela. Coteja lo que lee con los esquemas, paradigmas y modelos que alberga en su mente y juzga de acuerdo con ese baremo.

Cuanto mejor lector seas, mejor escribirás. Y cuanto mejor lector seas, más efectivas serán tus revisiones porque tendrás mayor capacidad para valorar los diferentes aspectos que componen tu novela.

Para comenzar la revisión activa tu modo lector exigente y realiza una primera lectura de tu novela.

Te recomendamos que imprimas tu novela para leerla. Si prefieres leerla en pantalla hazlo en un formato que no te permita modificar el texto, como por ejemplo en pdf. Si la lees sobre un documento editable tal vez seas incapaz de resistir la tentación de empezar a corregir cosas de inmediato.

Lee tu novela de un tirón, en el menor tiempo posible. Si puedes leerla en un solo día, mejor que si te lleva dos.

En esta primera lectura todavía no tomes notas ni apuntes nada, no cambies ni una coma, no corrijas ni una falta de ortografía. Simplemente lee.

Así obtendrás una visión general, una visión de conjunto, y empezarás a apreciar dónde está lo que tienes que enmendar.

Si has dejado pasar el tiempo suficiente (al menos un mes), verás que te encuentras cosas que ni siquiera recuerdas haber escrito.

Esa es exactamente la lectura que necesitas, porque te permite ver tu novela con otros ojos. Casi desde la perspectiva de alguien que no supiera nada de ella.

Una vez concluida esta primera lectura de toma de contacto realiza una segunda.

Esta segunda lectura tiene que ser más reposada y atenta. Debes fijarte en todos los elementos que hemos ido desgranando a lo largo del curso: estructura, arco dramático del personaje y motivación, conflicto y obstáculos, puntos de giro...

Ahora sí que será necesario que tomes notas sobre los puntos que deben ser corregidos.

Sabemos que, si todavía no tienes experiencia, es probable que no tengas claro en qué aspectos tienes que fijarte, así que vamos a dejarte algunas ideas.

ASPECTOS A EXANINAR DURANTE LA REVISIÓN

EL ESQUEMA ORIGINAL

Lo primero que debes hacer es comparar el texto con los esquemas que habías preparado durante el trabajo previo, prestando especial atención a la estructura y la trama.

Comprueba si hay desviaciones significativas y si dichas desviaciones son involuntarias. Es frecuente que, al escribir, decidas incluir cambios. Si las desviaciones son fruto de una decisión sopesada, probablemente no haya ningún problema.

Pero si son consecuencia de que la historia se te ha ido de las manos en algunos lugares, comprueba con atención cómo afecta ese cambio al conjunto de la historia y toma nota de las modificaciones que pueda ser necesario añadir durante la fase de reescritura.

Revisa también el equilibrio entre planteamiento, nudo y desenlace. Recuerda que dijimos que debían repartirse de la siguiente manera:

Planteamiento: 25 % del total de la novela.

Desarrollo: 50 % del total de la novela.

Desenlace: 25 % del total de la novela.

Comprueba que una parte no se ha extendido en demasía a costa de las restantes. Lo común es que sea el planteamiento el que se dilate en detrimento del desarrollo. También es habitual que el final no tenga la suficiente entidad.

PLANTEAMIENTO

Piensa en el planteamiento en su conjunto. Valora el momento en que hace su aparición el elemento detonador. Asegúrate también de que la transición hacia el desarrollo no se produce de manera abrupta.

Este es el momento de que pienses en qué momento empieza tu novela. Como sabes, las primeras páginas son decisivas y alterar la cronología lógica puede aportar interés y frescura.

Tal vez no te convenga empezar a narrar describiendo cómo tu personaje se despierta, desayuna, se ducha, coge el metro y se va a la oficina (aunque ese tipo de comienzos no tiene nada de malo y hay muchas excelentes novelas con un inicio similar).

Pero puedes preferir comenzar con un golpe de efecto: en las primeras líneas el protagonista es despedido de su trabajo. Luego, mediante un *flashback* vuelves atrás para contar cómo ese día comenzó como tantos otros con el desayuno, la ducha y el metro. Para continuar desde ahí desarrollando el conflicto.

LOS CAPÍTULOOS

Si has hecho un buen planteamiento de los capítulos mientras planificabas la trama y luego te has ceñido a él, esta parte de la revisión te resultará sencilla.

Como sabes, cada capítulo debe tener su propio arco dramático. Además, el personaje debe experimentar un cambio en sus circunstancias entre el principio y el final de cada capítulo.

Ahora debes cerciorarte de que todos tus capítulos cumplen esos dos requisitos.

Asegúrate también de que el orden de los capítulos es el correcto y de que no hay algún suceso que debiera pasar antes o después.

Revisa también que el final de cada capítulo es oportuno y marca de manera apropiada la transición hacia el siguiente.

Tal vez quieras aprovechar el momento posterior a un punto de giro para meter ahí un final de capítulo que deje al lector con las ganas de saber qué va a pasar a continuación y deseoso de empezar a leer el siguiente capítulo.

Para revisar el orden de los capítulos, es útil utilizar un esquema como el que sigue:

Capítulo 1	X conoce a Y Y y Z hacen algo X llama a Z
Capítulo 2	Z se enfada X e Y hacen algo

Para preparar un esquema así no tienes que describir cada escena por extenso. Se trata de que las resumas en una frase que deje claro qué pasa en cada una de ellas.

Este esquema te permitirá tener una visión global de la división en escenas y capítulos de tu novela que te ayude a valorar si debes mover el principio de un capítulo adelante o atrás para completar el arco dramático o para generar intriga en el lector.

Al preparar este esquema puedes darte cuenta, por ejemplo, de que tal vez que Z se enfade quede mejor como final del capítulo 1 que como comienzo del capítulo 2.

Recuerda que no hay reglas establecidas y no es necesario que los capítulos tengan aproximadamente la misma longitud. De hecho, tu novela no tiene por qué estar dividida necesariamente en capítulos.

La hoja de trabajo «Esquema para planificar tus capítulos por escenas» puede ayudarte en este paso y en la mayoría de los que vienen a continuación.

CRONOLOGÍA Y CAUSALIDAD

Al escribir tu novela lo normal es que hayas avanzado en línea recta, siguiendo el orden cronológico desde el principio hasta el final. Pero en ocasiones es posible que se cuelen gazapos y que ese orden se altere. Asegúrate de que no es así y de que los hechos siguen un curso cronológico correcto, aunque hayas introducido *flashbacks*, *elipsis* o resúmenes.

Usa para hacerlo la plantilla «Cronología».

Presta también atención a la causalidad. Es decir, a la ley causa-efecto de la que hablamos en el tema catorce. Cada acontecimiento debe tener su causa lógica y desencadenar su lógica consecuencia.

Durante la revisión conviene que recuerdes que la causalidad se relaciona en gran medida con las motivaciones de los personajes. Las causas de los hechos se encuentran muchas veces ligadas a ellas.

Trabajar bien la relación causa y efecto es una manera de asegurarte de la verosimilitud de tu historia.

RITMO Y DOSIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Teniendo ante ti la hoja de trabajo que reúne la lista con todas las escenas de tu novela, valora la carga de tensión de cada una de ellas.

Puedes marcarlas con un código de color. Por ejemplo, verde para las escenas de baja tensión, amarillo para las de tensión media y rojo para las de gran carga dramática.

De esta manera a simple vista comprobaras si, por ejemplo, hay partes en las que se acumulan varias escenas en las que el ritmo decae o es demasiado intenso y podrás valorar adecuadamente la cordillera de picos y valles de tensión tu novela.

Toma nota sobre los cambios que sea necesario hacer. Tal vez convenga mover alguna escena de lugar, escribir alguna otra para intercalarla donde sea preciso e incluso eliminar determinadas escenas que pueden estar lastrando el conjunto. También es posible que tengas que acortar o alargar escenas.

Tienes la hoja de trabajo «Reescritura» para anotar todos aquellos cambios que detectes que es necesario hacer.

Durante la revisión repasa también la dosificación de la información. Comprueba que los datos relevantes para el desarrollo del argumento y la trama se dan en el momento preciso. Que no hay información que se proporciona demasiado tarde o demasiado pronto.

Anota los cambios que vas a necesitar hacer a este respecto.

VEROSIMILITUD Y COHERENCIA

Al leer tu novela para revisarla, permanece atento a la verosimilitud y a la coherencia entre acción y personajes. Cuanto estos hagan, sientan, piensen o digan debe resultar creíble dado su carácter, experiencia, motivaciones y trayectoria.

Cuida la fluidez de las transiciones. De capítulo a capítulo. De escena a escena. Entre la trama principal y las posibles tramas secundarias. Una buena cohesión refuerza la sensación de coherencia, de historia que fluye.

Repasa también los indicios. Al leer durante la revisión puedes darte cuenta de que necesitas introducir un indicio sobre algo que sucede más adelante. Así el lector percibirá que tenías claro lo que querías contar y que tu trama no está basada en la improvisación.

NARRADOR Y PUNTO DE VISTA

Asegúrate de que has respetado en todo momento el narrador elegido. Si optaste por un narrador en tercera, que no cambie de pronto a primera.

Si has decidido usar varios narradores, verifica que los cambios de uno a otro son claros, comprensibles y se dan en el momento adecuado.

Por último, comprueba que los cambios de punto de vista son coherentes. Si, por ejemplo, Juan recuerda cómo conoció a Fernando, el punto de vista tiene que ser el de Juan, porque es su recuerdo; no puede ser el de Fernando.

CONFLICTO

Asegúrate de que has desarrollado el conflicto de manera apropiada, que tiene la suficiente entidad y fuerza.

Repasa las diferentes maneras en que se manifiesta y comprueba que el protagonista responde a él de forma lógica y alineada con sus valores, su personalidad y sus destrezas.

Vigila también que no le hayas puesto las cosas demasiado fáciles al personaje principal. Si lo consigue todo con demasiada facilidad y si nunca sufre un revés o una desilusión es que has sido demasiado benévolo.

DETALLES

Revisa los detalles.

Comprueba que los nombres de los personajes, especialmente de aquellos secundarios que aparecen poco a lo largo de la novela, no cambian. Que los ojos azules de la página quince no se convierten en ojos verdes en la página ciento setenta. Que la casa de tres habitaciones no tiene de pronto cuatro.

FINAL

Asegúrate de que el final se desprende por lógica de todo lo que ha pasado antes, especialmente durante el desarrollo.

Si has incluido tramas secundarias, comprueba que también las finalizas de manera apropiada.

Asegúrate de que los personajes principales han completado sus arcos dramáticos.

LA FASE DE REESCRITURA

Gracias al análisis detallado que has realizado durante tu lectura habrás detectado varias cosas que es necesario mejorar en tu novela.

Si no es así, preocúpate. No es común escribir una obra perfecta a la primera. Incluso aunque hayas hecho un trabajo previo extenso y cuidadoso.

Pero seguro que después de las dos lecturas tendrás una lista de mejoras que habrás anotado en la hoja de trabajo «Reescritura».

Seguramente tus anotaciones sean parecidas a estas:

Capítulo 1	Añadir escena de la pelea entre Pedro y Luis. Mejorar descripción de la casa.
Capítulo 2	La escena del beso debe ir antes del diálogo con la madre.
Capítulo 3	Reescribir la escena de la despedida.

Habrán escenas, e incluso partes enteras, que consideres que necesitan más trabajo. Unas habrás decidido que merecen más desarrollo, mientras otras deberán ser acortadas o tal vez eliminadas. Tampoco faltarán escenas, fragmentos o capítulos que deban ser cambiados de lugar, situándoles antes o después, y que, por ello mismo, necesiten trabajo de reescritura.

Ahora empieza el trabajo de reescritura.

Haz una copia del documento de texto de tu novela y renómbralo, para saber siempre en qué versión estás trabajando. Por ejemplo: Título_novela_v1, Título_novela_v2...

Lo mejor es que trabajes capítulo a capítulo. Comienza por el primero y ve de uno en uno, sin pasar al siguiente hasta haber corregido y revisado por completo el anterior.

Céntrate por completo en el capítulo en el que estés trabajando en ese momento. Así evitarás sentirte abrumado por la magnitud de la tarea completa. No estás corrigiendo trescientas páginas. Estas corrigiendo las quince que forman un capítulo.

Además, de esta manera te concentras en cada capítulo como si fuera una historia individual, una historia dentro de otra historia, y puedes prestar atención a todos sus detalles y matices.

TRABAJAR CAPÍTULO A CAPÍTULO

Comprueba la hoja de trabajo «Reescritura» y verifica qué cambios eran necesarios para cada capítulo concreto. Cuando estén listos, no olvides marcarlos como hechos.

Empieza por los cambios en la estructura del capítulo. Si has decidido que una escena debe ir antes o después, cámbiala de sitio. Hazle las modificaciones precisas para que concuerde con el conjunto.

Elimina las partes que has decidido que sobran, si hay alguna. Pero no las borres. Crea un nuevo documento con los descartes y copia en él lo que decidas eliminar. Tal vez decidas usar esas piezas, después de todo. Por ejemplo, puedes reubicar fragmentos de esas escenas en otras partes de la novela. Incluso aprovecharlas para futuras historias.

A continuación, escribe las pequeñas modificaciones que hayas considerado precisas, como por ejemplo alargar una escena o incluir una descripción.

Escribe, por último, las modificaciones de mayor enjundia. Como esa escena nueva que has decidido añadir o esa otra que tienes que reescribir por completo para modificar el punto de vista.

Para finalizar, una vez incorporados todos los cambios de ese capítulo dale una lectura atenta pero rápida para corregir sobre la marcha posibles errores de bulto y pasa al siguiente capítulo.

REPITE REVISIÓN Y REESCRITURA

Ya hemos comentado que revisión y reescritura deben repetirse al menos una vez más.

Si has solventado los problemas mayores de estructura, cronología, conflicto, etc., esta segunda revisión y reescritura podría enfocarse en aspectos de estilo y uso del lenguaje.

- Pule tus frases y cuida el ritmo interno del texto. Busca la palabra justa allí donde esa otra no acaba de convencerte. Dale vuelo a tus metáforas.

- Lee tu texto con atención en busca de muletillas. Ya sabes, esas frases o expresiones que repetimos sin cesar y que no deben colarse bajo ningún concepto en tu novela.
- Ojo también con las frases hechas. Son como los clichés: están tan gastadas que se han vaciado de significado.
- Expurga las palabras que se repiten varias veces en un mismo párrafo o en párrafos consecutivos. Usa un diccionario de sinónimos, pero con tiento. Asegúrate de que la palabra que eliges significa lo que crees. El diccionario de la Real Academia de la Lengua tiene que ser uno de tus mejores amigos.

Por último, una buena opción es dedicar una sección de revisión y reescritura a aquel aspecto concreto que sabes que es tu talón de Aquiles.

Si, por ejemplo, eres consciente de que las transiciones entre escenas no son lo tuyo, o de que tus diálogos siempre resultan estereotipados y vacíos, céntrate en esos aspectos concretos durante una nueva lectura y una nueva revisión.

En nuestro ejemplo, harías una lectura destinada únicamente a repasar con atención una por una cada transición entre escenas y hacer las mejoras que considerases necesarias a ese nivel (y solo a ese nivel).

A continuación, volverías a leer cada uno de los diálogos de tu novela y a reescribir aquellos que considerases necesario mejorar.

Con esta técnica mejorarás la novela en aquellos puntos en los que sabes que puede resultar más floja.

Tal vez te parezca fatigoso hacer varias revisiones centrándote cada vez en un único elemento, pero el conjunto de tu novela te lo agradecerá.

LA FASE DE CORRECCIÓN

Habrás observado que mientras hemos estado hablando de revisión y reescritura no te hemos recomendado en ningún momento que estuvieras atento para detectar erratas, faltas de ortografía y gramática, errores ortotipográficos, etc.

Eso es porque la fase de corrección debe emprenderse sobre el que será el texto definitivo.

Por supuesto, esto no significa que si detectas erratas mientras acometes alguna de las fases de reescritura a las que someterás tu novela las dejes estar. Naturalmente, deberás corregirlas.

Pero con el texto definitivo listo es cuando llega el momento de hacer una buena corrección.

Deja pasar unos días y lee el texto una vez más. Pero esta vez hazlo prestando atención única y exclusivamente a ortografía, sintaxis, gramática y ortotipografía.

Un truco: usa un tamaño de fuente grande. De esta manera tendrás menos palabras por línea y los errores saltarán a la vista de manera más evidente.

Ve palabra por palabra, es la única manera de asegurarte de que lees lo que está escrito y no lo que «crees» que está escrito. Cuando leemos sin una atención plena muchas veces nuestro cerebro corrige automáticamente erratas o errores gramaticales, de manera que nos pasan desapercibidos.

El objetivo de este curso es ayudarte a escribir una novela, no pretende ser en absoluto un curso de corrección de textos.

Tampoco podemos convertirlo en un manual de ortografía y gramática. De hecho, como ya apuntamos al hablar del uso del lenguaje, como escritor se te suponen los conocimientos precisos en ese sentido.

Sin embargo, te dejamos una serie de enlaces que te pueden ser de ayuda para resolver tus dudas. En todos ellos puedes realizar consultas y búsquedas online.

- [Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.](#)
- [Ortografía de la Real Academia de la Lengua Española.](#)
- [Gramática de la Real Academia de la Lengua Española.](#)
- [Fundéu.](#)
- [Diccionario de sinónimos.](#)

Para hacer una corrección más exhaustiva, haz una segunda lectura.

Deja pasar unos días entre una y otra, te sorprenderá comprobar que todavía quedan gazapos que no advertiste la primera vez.

Después de haber repetido al menos un par de veces las fases de revisión y reescritura, y después de haber hecho dos lecturas atentas dedicadas a la corrección, tu novela estará lista.

Sí, puedes darla por concluida. Enhorabuena.

Se dice que nunca se termina una novela, simplemente se abandona. Así tiene que ser.

De otra manera corres el riesgo de entrar en un bucle de revisiones infinitas que no te conducirá a ninguna parte y que no va a hacer de tu novela una obra sustancialmente diferente ni mucho mejor de lo que ya es.

Así que puedes hacerlo. Escribe ya la palabra FIN.

20. BREVÍSIMO MANUAL DE ORTOTIPOGRAFÍA

Tienes ya tu novela terminada.

El camino que te ha traído hasta aquí ha sido intenso, pero seguro que también has disfrutado de él.

Ahora es el momento de que entregues tu novela al mundo.

En realidad, una novela no está terminada hasta que un lector no la lee. Porque toda novela, además de un artefacto artístico, es un acto de comunicación. Solo cuando el mensaje es recibido el acto comunicativo se cierra.

Hora es por tanto de que sopeses tus opciones: edición, coedición, autopublicación. Tal vez quieras probar suerte enviándola a un concurso. O prefieras buscar un agente literario. Puede que quieras tener un informe de lectura o una corrección profesional.

En todos estos casos necesitas tener un texto perfecto por dentro y por fuera.

Por eso vamos a concluir por darte algunas recomendaciones para que, lo entregues a quien lo entregues, presentes un texto cuidado y legible en su aspecto externo, formal.

QUÉ ES LA ORTOTIPOGRAFÍA

La ortotipografía se ocupa del estudio y aplicación de los principios tipográficos de estética, funcionalidad, legibilidad y eficacia comunicativa en la escritura de un texto con caracteres tipográficos.

Es decir, se trata de componer un texto de acuerdo con unas normas que permitan que todos lo entendamos.

Por ejemplo, la norma recomienda el uso de la raya (—) para marcar el diálogo. Cuando un lector ve esa raya, interpreta que está leyendo un diálogo sin necesidad de ulteriores aclaraciones al respecto.

Por eso la ortotipografía se basa en tres factores: tradición, uniformidad y estética.

- La tradición nos permite reconocer los códigos y su significado gracias a que nos resultan familiares. Hay distintas tradiciones: por ejemplo, en la tradición editorial anglosajona no se usa la raya para marcar diálogos, sino las comillas.
- La uniformidad permite que interpretemos esos códigos sin tener que preguntarnos de continuo por su significado. Un lector interpreta sin dudar una raya a comienzo de párrafo como la señal que indica que habla un personaje. Al mismo tiempo la uniformidad alude a que siempre se use el mismo código a lo largo del texto. Confundirías al lector si en los diálogos de tu novela unas veces usaras la raya y otras las comillas.
- Finalmente, no hay que descuidar el factor estético. Un libro bien compuesto invita a la lectura y además es estéticamente agradable.

De la ortotipografía se ocupa un profesional. De la composición de un texto, ya sea para su impresión o para su conversión a formato electrónico debe ocuparse un profesional.

Antes de llegar al lector, tu novela debería haber pasado por las manos de un maquetador o diseñador de interiores.

Pero, como hemos dicho, antes de ese paso puedes darle un buen repaso a tu original para que cumpla los requisitos básicos que faciliten su lectura a un editor, a un corrector o al jurado de un concurso.

Las nociones que aquí te damos, básicas, solo pretenden ayudarte a presentar el texto de la manera más clara posible para facilitar su lectura.

Pero ten en cuenta que una lectura fácil y una presentación cuidada predisponen siempre en favor del texto y son un punto que puede ser determinante y hacer decantarse la balanza a tu favor.

TIPO Y TAMAÑO DE LETRA

Elige una tipografía sencilla y legible.

No elijas un tipo de letra demasiado llamativo, piensa que la tipografía debe ser el vehículo «invisible» que traslade el texto. Si llamas demasiado la atención sobre él, estarás distrayendo al lector de lo importante: la historia que has escrito para él.

Te aconsejamos elegir una fuente con *serifa*, esos pequeños remates que llevan las letras de algunas tipografías como las clásicas Times New Roman, Garamond o Georgia. Antes se desaconsejaba el uso de fuentes con *serifa* para la lectura en pantalla, pero gracias a la mejora en la calidad de las mismas, estas fuentes son apropiadas incluso si tu texto se va a leer en la pantalla de un ordenador o de una tableta.

Elige una tipografía y mantenla a lo largo de todo el texto. También para los títulos de los capítulos o las notas al pie.

En los concursos se recomienda utilizar Times New Roman o similar.

También en los concursos se recomienda usar un tamaño 12 de fuente y doble interlineado. Así la lectura resulta más cómoda.

No olvides además justificar el texto. Es decir, igualar todas las líneas haciendo que lleguen hasta al margen derecho. Excepto, naturalmente, las que no ocupan toda la extensión de la línea de margen a margen. Así tu texto tendrá un aspecto más limpio.

CAPÍTULOS Y TÍTULOS

El capítulo es la división más habitual cuando hablamos del texto de una novela.

Procura situar el comienzo de cada capítulo en página nueva, pero sin dejar ninguna página en blanco entre ellos.

En su defecto, también puedes dejar un blanco que señale el cambio de capítulo entre el final de uno y el comienzo del siguiente. Este blanco deberá ser superior a los que puedas usar dentro de los propios capítulos para separar sus partes (si las hubiera). Por ejemplo, el equivalente de cinco líneas en blanco.

Por su parte, los títulos de los capítulos deben destacar del resto de texto.

Como no debes usar una fuente tipográfica distinta, puedes servirte de las mayúsculas o de la negrita (nunca las dos a un tiempo). Sin embargo, mejor que optar por las mayúsculas puedes decidirte por un tamaño de letra de dos a cuatro puntos mayor que el del resto del texto.

Para hacer destacar los títulos puedes situarlos centrados, o bien alineados a la izquierda o a la derecha.

Recuerda que los títulos jamás llevan punto al final.

SANGRÍA

Tras el punto final que cierra un párrafo, la siguiente palabra debe comenzar en una nueva línea.

El texto del párrafo siguiente puede comenzar con un pequeño espacio en blanco, al que se llama sangría. O bien dejando un blanco entre la última línea del párrafo anterior y la primera del siguiente.

Gracias a esa marca gráfica (la sangría o el blanco) reconocemos cuándo empieza un nuevo párrafo, ya que permite distinguir de manera visual esa línea de las del resto del párrafo o de las que la anteceden.

En la tradición editorial latina se suele preferir el uso de la sangría al del blanco entre los párrafos.

Para documentos escritos con un procesador de texto se recomienda que la sangría sea equivalente al espacio de cinco caracteres, pero puedes adaptarla a tu gusto. Si lo haces así ten en cuenta el elemento estético.

Precisamente porque la sangría señala de manera gráfica el inicio de un párrafo, se puede prescindir de ella en el primer párrafo de un capítulo. No resultaría preciso señalar

visualmente de ninguna manera el comienzo del primer párrafo por ser evidente que ahí comienza uno.

Puedes decidir entre sangrar el primer párrafo al inicio del capítulo (o tras un blanco, por ejemplo) o no añadirle sangría. Ambas opciones son de uso común.

NEGRITAS Y CURSIVAS

En un texto literario no se deberían utilizar las negritas, todo lo más en títulos o subtítulos. Nunca desde luego en el cuerpo del texto. Si, por ejemplo, necesitas resaltar una idea lo apropiado es usar la cursiva.

Precisamente la cursiva se usa para indicar que una palabra o grupo de palabras tiene un sentido especial.

Por tanto, las principales funciones de la cursiva son de énfasis.

Me río *porque quiero*.

O bien para señalarle al lector aquellas palabras ajenas como extranjerismos, neologismos, vulgarismos, palabras propias de jergas y argots, etc.

Compró una crujiente *baguette*.

Imaginaba un futuro en el que los humanos, convertidos en *ciborgs*, fueran prácticamente inmortales.

Después de todo lo que había estudiado, aquel examen estaba *chupao*.

Llegaron los *guindillas* y empezaron a pedir los papeles a todo el mundo.

También se usan las cursivas para marcar el título de obras artísticas:

Escuchamos *Las cuatro estaciones* mientras bebíamos una copa.

Su novela *Pierrot triste* fue el éxito de aquel otoño.

COMILLAS

Existen varias clases de comillas. Las de uso más habitual son las comillas bajas o latinas (« »). Las comillas altas o inglesas (" "). Y las comillas simples o sencillas (' ').

En cuanto a su uso, es habitual utilizar las comillas altas o inglesas (" "), sin embargo la norma recomienda usar preferentemente las comillas latinas (« »).

Por tanto, en tu texto deberías utilizar en primera instancia las comillas latinas, y reservar las comillas altas y las sencillas para cuando sea preciso entrecomillar partes de un texto ya entrecomillado.

Por ejemplo:

Como decía mi abuela «No por mucho madrugar amanece más "tremprano"». Mi abuela era inglesa y nunca fue capaz de pronunciar bien determinadas palabras.

Con estas orientaciones básicas que te hemos dado estarás en situación de presentar un texto legible, limpio y cuidado.

Pero insistimos: la ortotipografía está llena de matices que solo los profesionales controlan. Antes de publicar tu novela asegúrate de que ha pasado tanto por un corrector como por un maquetador.